



**Gradhiva**

Revue d'anthropologie et d'histoire des arts

9 | 2009

Arts de l'enfance, enfances de l'art

---

## « C'est de l'art ! » : Le peuple, le primitif, l'enfant

*"It's Art!": the People, the Primitive, the Child*

Daniel Fabre

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/1343>

DOI : 10.4000/gradhiva.1343

ISSN : 1760-849X

### Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

### Édition imprimée

Date de publication : 2 septembre 2009

Pagination : 4-37

ISBN : 978-2-35744-009-8

ISSN : 0764-8928

### Référence électronique

Daniel Fabre, « « C'est de l'art ! » : Le peuple, le primitif, l'enfant », *Gradhiva* [En ligne], 9 | 2009, mis en ligne le 02 septembre 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/1343> ; DOI : 10.4000/gradhiva.1343

---

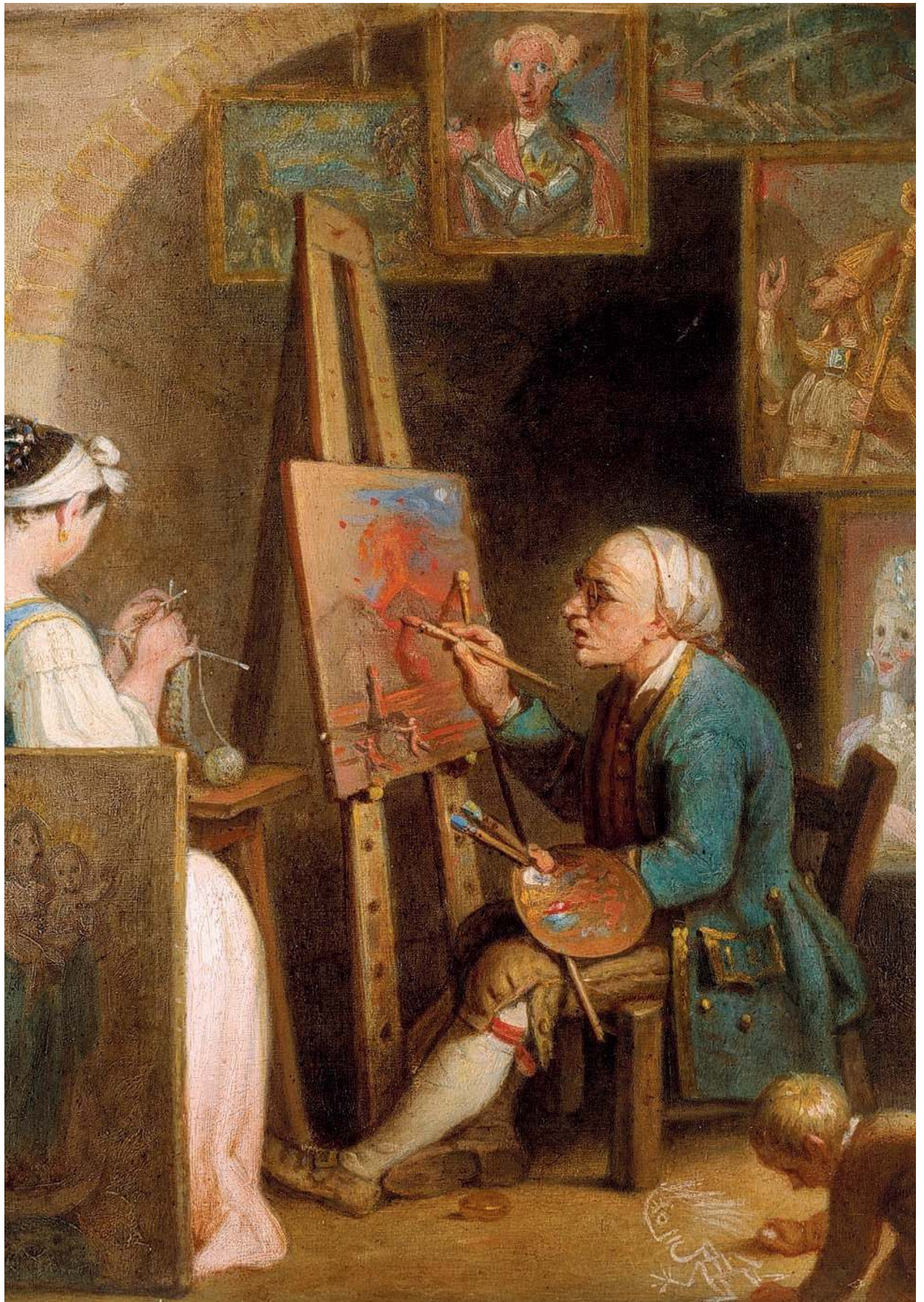


Fig. 1 David Allan, *Le Génie inculte*, 1775, huile sur cuivre, Édimbourg, National Gallery of Scotland.

# DOSSIER

« C'est de l'art ! »

Le peuple, le primitif, l'enfant



À la mémoire de Daniel Arasse

*Depuis, mon amour de la littérature des Nègres dans toutes ses manifestations ne s'est jamais apaisé, pas plus que ne s'apaisa jamais jusqu'à ce jour cette titillation intime que je ressens à la vue d'une statuette ou d'un masque nègres, rappel lancinant de l'idole [... cubique et millénaire dans la solitude...] qui me terrorisait dans mon enfance et me possédait la nuit.*

Blaise Cendrars 1949 (III<sup>e</sup> partie, chap. 9)<sup>1</sup>

## Daniel Fabre

Une fois éteint l'ultime éclat de la « curiosité », mère des « cabinets » du même nom et des éclectiques « chambres des merveilles », jusqu'à la découverte effarée de l'art nègre, entre le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle et 1905, l'histoire du *primitivisme* ne retrouve plus ses traces. Tout se passe comme si le goût occidental pour les formes différentes et l'érudition qui s'y attachait s'étaient esquivés, laissant place, nous disent les historiens les plus récents, à une recherche savante, génératrice de disciplines et d'institutions nouvelles ; la rigueur classificatrice du musée, d'inspiration clairement naturaliste, venant recouvrir et refouler la fantaisie des collections du passé. Et c'est donc là, dans l'air raréfié et savant des muséums ethnographiques, à Paris, Hambourg, Berlin et Vienne, puis Washington et New York, que l'avant-garde viendra dérober les objets exotiques pour les faire revivre dans ses ateliers, ses œuvres et ses galeries, les rendant à l'air libre de l'art nouveau et au marché des biens de valeur<sup>2</sup>. Le seul correctif que l'histoire de l'art la plus solide apporte à cette fable consiste à nier la spécificité moderne du

primitivisme pour y reconnaître l'avatar d'un « goût du primitif » de très longue durée, régime fort ancien de l'historicité esthétique qui ferait corps, en quelque sorte, avec l'idée d'art elle-même (Gombrich 2006). La réflexion est ample, séduisante en ce qu'elle pose que toute définition de l'art occidental est forcément dialogique et qu'elle génère ses propres formes du temps, mais, en l'occurrence, elle gomme les discontinuités signifiantes et expédie élégamment le bébé avec l'eau du bain.



1. Citation extraite et « remontée » par Jean Jamin dans *La Création du monde*, montage audiovisuel inédit.

2. Maria Luisa Ciminelli (2008 : 13-135) donne une synthèse de cette conception dans laquelle Gauguin, « sauvage » breton et polynésien, est un anticipateur isolé. Elle s'appuie sur l'exposition de William Rubin (1984), sur Robert Goldwater (1988) et Jean Laude (1968). L'anthologie de Jack Flam (Flam et Deutch 2003) scande le dialogue primitiviste depuis 1905. Pour une chronologie courte de même type, voir Valérie Dupont (2000). L'exposition parisienne de 1967, « Arts primitifs dans les ateliers d'artistes », est aussi fondatrice. Sur les formes antérieures de l'exotisme savant, voir Patricia Falguières (2003). Sur les saisons ethnologiques de la « curiosité », thème central en histoire des savoirs depuis le Moyen Âge, lire Fabian 1998.

Cette histoire tronquée repose, à mon sens, sur un malentendu et une méconnaissance. La fixation exclusive de l'attention sur les objets rapportés par les voyageurs, les missionnaires et les premiers ethnographes fausse la perspective, elle conduit tout simplement à confondre exotisme et altérité alors même que le premier n'est qu'un cas particulier et limité de la seconde, incompréhensible sans son appui, à moins de le généraliser comme Victor Segalen le fit, plus tard, avec son « esthétique du divers<sup>3</sup> ». En fait, le crépuscule des « merveilles » d'Ancien Régime n'a pas enfanté d'un trait l'exposition savante. Il ouvre, bien au contraire, une époque dont l'exploration est à peine commencée, une époque de reconnaissance d'altérités multiples mais connectées, à l'extérieur et à l'intérieur de nos mondes sociaux *et aussi de nos personnes*. Loin de se perdre dans les sables, le savoir et l'imaginaire de la curiosité ancienne connaissent alors des remaniements essentiels; ils engagent, à Paris d'abord, le meilleur de la génération qui mûrit autour de 1848. Alors *l'autre de l'art<sup>4</sup>*, c'est-à-dire toutes les formes (de tous les arts) étrangères à l'école, à l'académisme, aux normes du bon goût et aux habitudes du sens commun, devient non seulement une marge à secréter et à explorer, mais une ressource stratégique : pour les uns, qui visent à remanier les fondements mêmes de l'idée et des façons de faire de l'art, pour les autres, qui construisent des sciences de l'homme dont une part souvent implicite est vouée à comprendre les pratiques et l'essence que le terme « art » désigne désormais, énigmatiquement. Il se trouve qu'une découverte, ou plutôt une *réinvention*, de l'enfance, ô combien ambivalente et plurielle, est l'âme souvent oubliée de cette rupture; ce numéro de *Gradhiva* voudrait en faire entendre les « longs échos ». Je l'introduirai par une suite de scènes et d'images qui cristalliseront un cheminement collectif, au cours duquel des artistes d'abord, des savants ensuite, ont ouvert un territoire inconnu en formulant des questions que l'anthropologie ne cesse de retrouver après des périodes de latence et d'oubli.

### « Je sors du Louvre »

En écrivant, à vingt-six ans, la relation épistolaire de son voyage en Italie d'un « bachelier ès musique » comme il se désignait alors lui-même, Franz Liszt invente un récit de découverte, une fiction heuristique essentielle pour notre propos et qui aura un bel avenir. Après avoir raconté, pour des correspondants choisis,

dont George Sand et Henri Heine, les circonstances de son départ et ses premières impressions transalpines, il fixe son attention sur la sensibilité des Italiens, ce peuple étrange, rétif à la musique instrumentale et adulateur de l'opéra et du bel canto<sup>5</sup>. Sa cinquième lettre, quasi ethnographique, est toute consacrée à la Scala, « centre de gravité de la société milanaise », à ses mœurs et aux quelques belles voix qu'il y a entendues. Et puis, de Bellagio, sur le lac de Côme, il écrit au futur directeur du Louvre, Louis de Ronchaud, le 20 septembre 1838. Il évoque les fêtes de village, leur accompagnement de clochettes au son clair, les fruits, les gâteaux et les volailles fleuries offerts à l'autel par les garçons et les filles endimanchés, la procession d'une madone « grimaçante et bariolée portée sous un dais rapiécé »... Loin de « l'immense vaisseau » de la Scala, il écoute les voix populaires dans l'attente d'une rencontre qui le saisit un beau jour (Liszt 1991 : 98-99) :

Malgré la réputation faite aux gosiers italiens, je n'ai point encore entendu chanter juste dans ce pays, si ce n'est pourtant trois jeunes filles que nous surprîmes ces jours passés chantant en partie, dans leur dialecte un peu rude, de ravissantes mélodies. Je voulus en noter quelques-unes pour vous les envoyer, et nous les priâmes de recommencer. Elles hésitèrent longtemps, se regardèrent l'une l'autre d'un air moitié confus, moitié espiègle, jusqu'à ce qu'enfin la plus jeune, moins timide ou plus friande de gloire, entonnât de tous ses poumons la chanson nationale *Barbarin speranza d'oro*; les autres la suivirent. Nous ne nous lassions pas de les regarder, ces trois belles jeunes filles au teint pâle, aux grands yeux noirs assez écartés, aux dents d'ivoire, de vrais types de Luini.

Chaque détail de cette évocation compte, j'y reviendrai. Retenons pour l'instant le contraste entre les prestiges, pour Liszt un peu surfaits, de la grande



3. Les notes qui donneront naissance à l'œuvre posthume (*Essai sur l'exotisme. Pour une esthétique du divers*) couvrent une période qui va de 1904 à 1918.

4. Tel était le titre général du séminaire que j'ai conduit avec Claude Macherel à l'EHESS, à l'École des chartes et au musée du quai Branly d'octobre 2003 à juin 2007. Son objet était, dans la perspective d'une anthropologie de l'Europe, la genèse des catégories qu'un oxymoron désigne, tels *l'art populaire, l'art préhistorique, l'art primitif, l'art des fous, l'art des enfants*, etc., leurs relations mutuelles et leurs effets sur l'idée et les manières de l'art. Je dis toute ma gratitude à Annick Arnaud, qui a transcrit tous les exposés et débats, et à Franck Beuvier, qui en a établi la synthèse, source du présent numéro de *Gradhiva*.

5. Publiées par la *Gazette musicale* puis par *L'Artiste*, entre 1835 et 1841, jamais réunies en volume par l'auteur, ces *Lettres*, selon Rémy Stricker qui les édite, « constituent probablement l'écrit le plus important du romantisme musical, à côté des articles de Berlioz et de Schumann » (« Préface », in Liszt 1991 : 5).

musique citadine et la surprenante fraîcheur de voix et de mélodies campagnardes. Ce n'est point en sortant directement de la Scala que Liszt tombe sous ce charme, mais le contraste sous-tend, à distance, sa description enchantée tout comme, à la même époque, les chansons du Valois faisaient déjà pour Nerval le pendant des airs d'opéra, opposant leur fantaisie rêveuse à la fantasmagorie toxique des scènes de Paris<sup>6</sup>. Avec d'autres artistes, attentifs non plus à la musique mais aux objets et aux images, le récit va se resserrer, trouver bientôt sa cohérence définitive et préciser ses intentions.

Dans un texte superbe, et qui restera inédit jusqu'à sa mort, Gustave Flaubert, vingt-six ans, fixe le motif. Remettant à plus tard « les grands voyages à travers le monde à dos de chameaux sur des selles turques ou sous le tendelet des éléphants », il a suivi son ami Maxime Du Camp, vingt-cinq ans, dans un voyage à pied jusqu'en Bretagne, décidant d'en rédiger le journal en alternance, une journée chacun. Partis de Paris le 1<sup>er</sup> mai 1847, « sac au dos, souliers ferrés aux pieds, gourdin en main, fumée aux lèvres et fantaisie en tête », le duo atteint Nantes au bout d'une semaine. Gustave rédige les pages du jour. Ils ont visité la ville, escaladé le clocher de la cathédrale pour découvrir des « perspectives démesurées », parcouru le vieux château devenu caserne avant de pousser la porte du musée, le petit Louvre local. La description s'attarde un peu sur une *Adoration des Mages* allemande au dessin « d'une naïveté presque ironique », sur une scène de carnaval de Lancret, un portrait de Tibaldi, non sans louer au passage, sans le décrire, un Delacroix. Elle note que les moulages d'antiques sont affublés de caleçons de fer blanc, indice d'une « bêtise échevelée ». Le tour est vite fait et comme les deux voyageurs évitent « généralement ce qu'on a soin de [leur] indiquer comme curieux », ils décident d'une visite au muséum d'histoire naturelle voisin. Et là survient le choc, la surprise. La collection est petite, banale peut-être pour un savant, mais elle contient quelques bocaux de formol dont la vision déclenche chez Flaubert une méditation singulière (Flaubert 1987 : 179-180) :

[...] deux petits cochons unis ensemble par le ventre [...] placés à côté de deux fœtus humains de monstruosité analogue, ils en disent peut-être plus long que beaucoup de nos œuvres. Mais quel est celui qui saura voir, dans ces manifestations irrégulières de la vie, les expressions multiples et graduées de cet art inconnu, qui gît dans son immobilité mystérieuse au fond des océans, dans les profondeurs du globe, dans le foyer de la lumière, y variant les créations successives et perpétuant l'Être ?

Loin des beaux-arts trop connus que les musées renferment, il existe un « art inconnu » né des germinations secrètes et déviantes de la nature. L'humanité est-elle à ce point coupée de l'Être qu'elle n'a plus de rapport avec cette genèse continuée ? L'Occident, sans aucun doute, qui a tout oublié et travaille à répandre cet oubli sur le monde qu'il est en train d'assujettir, mais, dans le muséum même, d'autres objets témoignent, ailleurs, de la perpétuation humaine de cet art « naturel » (*ibid.* : 182-183) :

La belle chose qu'une tête de sauvage ! Je me souviens de deux qui étaient là, noires et luisantes à force d'être boucanées, superbes en couleurs brunes, avec des teintes d'acier et de vieil argent. La première (celle d'un habitant du fleuve des Amazones) porte des dents qu'on lui a enfoncées dans les yeux ; parée d'ornements d'un goût inouï, couronnée de toutes sortes de plumages, et les gencives à nu, elle grimace d'une façon horrible et charmante ; à côté sont suspendus les colliers bigarrés de plumes d'oiseaux qu'autrefois dans la savane, quand elle criait et remuait, elle a pris sur les ennemis vaincus [...]. On a mis près d'elle une tête d'homme de la Nouvelle-Zélande, sans autre ornement que les tatouages, qui l'ont engravée comme des hiéroglyphes, et que les soleils que l'on distingue encore sur le cuir brun de ces joues. [...] Avec ses plumes vertes sur les tempes, ses longs cils abaissés, ses paupières demicloses, elle a un air exquis de férocité, de volupté et de langueur. On comprend en la regardant toute la vie du sauvage, ses sensualités de viande crue, ses tendresses enfantines pour sa femme, ses hurlements à la guerre, son amour pour ses armes, ses soubresauts soudains, sa paresse subite et les mélancolies qui le surprennent sur les grèves en regardant les flots. Tout ceci existe encore, ce n'est pas un conte, il y a encore des hommes qui marchent nus, qui vivent sous les arbres, des pays où les nuits de noces ont pour alcôve toute une forêt, pour plafond le ciel entier. Mais il faut partir vite si vous voulez les voir [...]. On leur prépare des lois pour les villes qu'on leur bâtit. On leur envoie des maîtres d'école, des missionnaires et des journaux.

En passant du musée au muséum, le regard s'ouvre et l'autre de l'art fait irruption. Venu de loin, sans doute, mais également proche pour qui sait voir. Dès lors, l'exploration de la Bretagne sera, pour Flaubert, portée par l'attente, parfois satisfaite, souvent déçue, de la rencontre avec l'évidence « naïve » et la brutalité « barbare ». Cette altérité est encore sensible, non à Carnac, gâté déjà par les antiquaires et les premiers touristes, mais dans d'autres monuments de pierre – calvaires,

• • •  
6. Nerval, *Sylvie et Chansons et légendes du Valois* (in *Œuvres complètes*, III) et Paul Bénichou (1972).

ossuaires, chapelles rustiques, étrange statue couchée d'une géante... – à l'écart des routes et toujours discrètement vénérés par « les gens du peuple »<sup>7</sup>.

Cette antithèse racontée – l'art homologué d'un coup défait par un « art inconnu » – prendra sa forme définitive sous la plume de Champfleury, trente ans. À l'automne 1851, il a la charge d'un « feuilleton » critique, en première page du *National*, important quotidien républicain parisien. Il choisit d'y parler, avec un beau sens du défi, d'imagerie et de faïence communes<sup>8</sup>. Intitulée « Les arts populaires », sa série de cinq articles met l'expression au singulier dans sa deuxième livraison et cette généralisation est peut-être volontaire. Après avoir, le 19 septembre, savamment disserté sur un thème iconographique carnavalesque (« La tragédie des Gras et des Maigres »), il aborde, le 16 octobre, « l'imagerie de cabaret », en dénonçant d'entrée l'étroitesse occidentale qui, par exemple, ne comprend rien à l'art chinois, trop éloigné de nos habitudes visuelles. Seules des expériences très singulières peuvent ébranler cette domestication du regard, à condition de les saisir au vol et de les méditer quand elles adviennent :

Je sors du Louvre, où j'ai revu tous les grands maîtres de tous les pays et de toutes les écoles ; je crois m'être nourri de peinture pour longtemps. Et à la porte du Louvre, je m'arrête devant le premier étalage de gravures en plein vent. Et quelles gravures ! *L'image*, dans toute sa simplicité, la gravure sur bois d'Épinal, colorisée à la presse, sortie de chez l'imprimeur Pellerin, avec des complaints explicatives autour de cette furie de couleurs primitives. Sortir de visiter les vieux maîtres, les coloristes et les dessinateurs, les réalistes et les idéalistes, avoir étudié les chefs-d'œuvre des Espagnols et des Flamands, des Italiens et des Allemands, et s'arrêter devant l'image à deux sous ! Cela ressemble furieusement à l'homme qui buvait à son dîner de l'excellent Bourgogne et qui demandait ensuite un *canon* chez le marchand de vin. Il est vrai que le *canon* coûte deux sous comme l'image d'Épinal, mais il n'en a pas la simplicité.

Face au Louvre, dont Champfleury a par ailleurs publié plusieurs « visites<sup>9</sup> », le « plein vent » des quais de la Seine met en mouvement la « furie de couleurs primitives » qui sont *l'image*, l'image essentielle qui d'un coup ravit l'œil et le dépayse. Nul ne s'est avisé que cette situation, à peine transposée, est le noyau du texte critique aujourd'hui le plus célèbre de celui qui fut pendant dix ans l'ami intime de Champfleury, je veux parler du *Peintre de la vie moderne* de Baudelaire<sup>10</sup>. Le regard du poète ne s'arrête pas à l'estampe sur bois colorisée, mais aux croquis rapides, jaillis de la mémoire d'un artiste qui veut rester aussi anonyme que les gra-

veurs d'Épinal : M. G. dans le texte de son admirateur, Constantin Guys dans la réalité. Baudelaire reprend l'antithèse forgée par Liszt et la déporte insensiblement du spectateur qui voit vers l'artiste qui fait. Il oppose cet « homme du monde, [...] citoyen spirituel de l'univers », dessinateur de la guerre, des estaminets louches, des « filles », des troufions en goguette et des coulisses du théâtre, aux manières académiques qu'on salue dans les musées : « Il y a dans le monde, et même le monde des artistes, des gens qui vont au musée du Louvre, passent [...] devant une foule de tableaux [...] et se plantent rêveurs devant un Titien ou un Raphaël, un de ceux que la gravure a le plus popularisés ; puis sortent satisfaits, plus d'un se disant : "Je connais mon musée" » (Baudelaire 1990, II : 683). Le *peintre de la vie moderne* n'a pas besoin de cette fréquentation compassée ; « observateur passionné », son terrain est la rue, la foule : « Il est sans doute excellent d'étudier les anciens maîtres pour apprendre à peindre, mais cela ne peut être qu'un exercice superflu si votre but est de comprendre le caractère de la beauté présente », qui ne peut être captée qu'en s'accordant à la vitesse de la vie contemporaine par « un feu, une ivresse de crayon, de pinceau, ressemblant presque à une fureur ». Et ces dessins parfaits de Constantin Guys, reporter qui ne signe jamais, finiront amoindris et asséchés par les graveurs des magazines illustrés auxquels il les vend, tandis que leurs merveilleux originaux, parfois visibles « derrière les vitres des plus vulgaires boutiques » ou dans le vent des quais de Seine, circuleront chez quelques amateurs ; Baudelaire en collecta quelque deux mille, Champfleury en achetait pour le compte de son ami<sup>11</sup>.



7. *Par les champs et par les grèves* est à relire sous le jour de ce primitivisme (« naïveté » et « barbarie » liées), opposé par Flaubert à l'invasion des mièvrès lithographies de la culture de masse parisienne. Je publierai ailleurs l'analyse de ce conflit des visibilitées. Sur le rapport de Flaubert et des images (dans le reste de son œuvre), voir Seznec 1945.

8. La conception que l'on a de l'œuvre critique de Champfleury à partir de ses seuls livres est fallacieuse. Son *Histoire de l'imagerie populaire* de 1869 est déjà présente, dans un autre contexte et avec d'autres effets, dans ses articles de 1850 et 1851. Il prenait pourtant soin de constituer lui-même une bibliographie chronologique, publiée furtivement après sa mort (Champfleury 1891).

9. Voir dans l'anthologie de Geneviève et Jean Lacambre, Champfleury 1990 : 45-60.

10. Publié dans *Le Figaro* en novembre et décembre 1863, ce texte avait fait, depuis 1859, le tour des rédactions parisiennes, en vain. Voir la chronologie et la présentation de Claude Pichois, dans Baudelaire 1990, II : 1413-1420.

11. Voir l'excellent catalogue de l'exposition de Rome (sept.-oct. 1980) par Gilda Piersanti.

Au sortir des temples démocratiques des beaux-arts que sont devenus l'opéra et le musée, tournant le dos aux conservatoires et aux académies, Liszt, Nerval, Flaubert, Champfleury, Baudelaire... ont reconnu soudain, sous le coup d'une fulgurante évidence, une vérité inouïe : ces ballades chantées par de jeunes paysannes, ces têtes boucanées d'Amazonie et de Nouvelle-Zélande, cette imagerie d'Épinal bariolée, ces croquis jetés sur la feuille et abandonnés au graveur – choses sans nom et sans valeur au regard des œuvres reconnues –, *c'est de l'art!* Qu'est-ce qui autorise ces très jeunes créateurs à émettre un jugement si péremptoire et si conscient, à cette époque, de sa force transgressive ?

Les historiens de l'art ont étayé et amplifié la réponse que pressentaient, plus ou moins clairement, les auteurs de cette assertion : la capacité à débusquer l'art où nul ne l'aurait recherché et reconnu est devenue, après 1830, l'une des prérogatives affirmées de l'avant-garde des artistes parisiens. D'abord, ils se doivent de réécrire le passé de leur art, de réveiller la mémoire des oubliés, des « excentriques » et des « maudits », se forgeant des ancêtres en remontant l'histoire : Champfleury fut, très tôt, un de ces chercheurs de l'or du passé, on lui doit, par exemple, d'avoir redécouvert, dans sa Picardie natale, les frères Le Nain (Haskell 1987; 1988). Parallèlement, ces artistes font éclater les frontières en désignant comme « art » des productions tout à fait éloignées de la norme du jour et des lieux du partage public, cette inclusion à la marge provoquant des remaniements plus ou moins profonds au cœur de la définition alors reçue du mot « art ». Les sociologues de l'art ont, pour leur part, montré que cette nouvelle souveraineté du jugement esthétique doit être mise en relation avec un changement de la position sociale de l'artiste, qui incarne, à des degrés divers selon les arts, la nouvelle « aristocratie de l'intelligence » (Liszt 1835), l'élite en qui se réalise l'*autonomie* de l'art (Bourdieu 1989; 1992) à l'âge de la démocratie (Heinich 2005). Dès lors, certaine portion des mondes de l'art, et non plus la seule académie en tant que détentrice des canons de l'expression artistique, décide de ce qui est art et de ce qui ne l'est pas (ou ne l'est plus) *en ne s'autorisant que d'elle-même*. Un basculement décisif a lieu, pour le dire avec les mots de Jacques Rancière (2000 : 33), entre le « régime représentatif des beaux-arts » et le « régime esthétique de l'art », qui « identifie l'art au singulier et délie cet art de toute règle spécifique, de toute hiérarchie des sujets, des genres et des arts [...], qui affirme l'absolue singularité de l'art et

détruit en même temps tout critère pragmatique de cette singularité, qui fonde en même temps l'autonomie de l'art et l'identité de ses formes avec celles par lesquelles la vie se forme elle-même ». La démonstration est solide – la parabole ici intitulée « Je sors du Louvre » en est jusque dans le détail la troublante figuration –, mais elle laisse dans l'ombre ce que les artistes disent de l'assertion qui jaillit : *C'est de l'art!* Comment comprennent-ils ce qui demeure, pour eux d'abord, une exaltante étrangeté ?

« J'ai vu Chopin... »

Quand Liszt, flânant près de Côme, entend les chansons des jeunes villageoises, sa réaction est immédiate : « Je voulais en noter quelques-unes pour vous les envoyer, et nous les priâmes de recommencer », écrit-il à Ronchaud, son correspondant. Réaction de musicien dont les phrases peuvent certes garder trace de la surprise, mais ne sauraient décrire en langage naturel l'objet qui la fait naître. Liszt agit de cette



Fig. 2 Luigi Calamatta, *Portrait de George Sand*, s.d., collection particulière © Gallimard.

façon partout, spontanément ; ainsi, en 1844, lors de son voyage dans le midi de la France, ne manque-t-il pas de noter les airs qui le frappent et qu'il réutilise presque aussitôt (Bellas 1960 ; Gauzit 1999). Devant *l'autre* de son art, le musicien doit se plier à l'exercice de l'écriture musicale et il ne cache pas l'extrême difficulté de cette tâche. On doit à George Sand les évocations les plus précises de ce corps à corps incertain dans une lettre à Champfleury, à la fin de l'année 1853. La scène se déplace dans son salon de Nohant (Champfleury et Sand 1991 : 25) :

J'ai vu Chopin, un des plus grands musiciens de notre époque, et M<sup>me</sup> Pauline Viardot, la plus grande musicienne qui existe, passer des heures à transcrire quelques phrases mélodiques de nos chanteuses et de nos sonneurs de cornemuse. Ce n'est pas si aisé qu'on croit, et c'est aussi difficile que vous le dites. [...] À bien prendre l'œuvre est quasi impossible [...].

George Sand sait parfaitement de quoi elle parle puisque elle-même, plus musicienne qu'elle n'ose le dire, s'est associée à ses invités pour tenter de traduire dans la notation conventionnelle les sons musicaux du Berry et du Bourbonnais. Or, certaines parties échappent tout à fait à la transcription, tout simplement parce qu'elles sont étrangères à l'art musical tel qu'on l'enseigne et le perpétue. En décembre 1850, elle explique cet écart au chef d'orchestre du théâtre de la Porte Saint-Martin qui monte une de ses pièces, ponctuée d'authentiques chants berrichons, et auquel elle adresse ses essais de partition (Sand, *Corr.*, IX, 1972 : 838-839) :

J'ai mis des titres aux derniers motifs que je vous envoie [...] afin de pouvoir répondre à vos questions sur tel ou tel air qui vous embarrasserait. Par exemple, dans la *bourrée de Marsillat*, il y a un trille affreusement faux. Osez-vous le risquer ? Ce fa naturel est produit par l'insuffisance de l'instrument du ménétrier, la cornemuse ne va pas jusqu'au dièse, les oreilles s'y habituent si bien que la bourrée demeure ainsi dans la tradition. Au premier moment on rit, et puis cela devient si sauvage à entendre répéter avec aplomb, qu'on ne peut plus s'en passer. Chopin aimait particulièrement cette bourrée comme un spécimen de la danse des bûcherons dans les bois. Il n'a pas voulu l'écrire mais il l'a souvent jouée à Paris avec son trille faux, devant les maîtres. Ils riaient, mais ils la lui faisaient répéter dix fois. Il la jouait extrêmement vite et elle y gagnait. Voyez si vous aurez *l'audace* de ce fa naturel devant un grand auditoire.

Les frissons désagréables, la gêne, le rire enfin, suscités par l'impression de grincement désaccordé, laissent place, la répétition et l'accélération aidant, à une

sorte d'ivresse. Elle naît, si nous entendons bien George Sand et Chopin, de l'évidence que cette expression « sauvage » est parfaitement accordée à un lieu et à un milieu. La beauté devient exactement *relative*, ainsi Chopin et Pauline Viardot « regardaient-ils comme un chef d'œuvre » la ballade des *Trois petits fendeurs* qu'ils notèrent à Nohant (*ibid.* : 840). Bien sûr, en donnant ces musiques dans les salons et les concerts, les plus grands romantiques jouent du dépaysement, et l'effet peut être facile. Il offusque cependant le travail entêtant de description qui précède la performance et qui, bien souvent, se suffit à lui-même comme nécessaire apprentissage du divers<sup>12</sup>. Une connaissance pratique se forme là, dans ce défi d'écrire. Elle permet à George Sand de nuancer certains jugements de Champfleury qu'elle estime trop rapides (Champfleury et Sand 1991 : 26) :

Vous avez encore raison pour l'impossibilité de certaines traductions. Ce n'est pas seulement l'harmonie qui échappe aux lois de la musique moderne, c'est le plus souvent la tonalité. Je doute que la gamme chinoise, pas plus que la gamme indoue, et la gamme iowae procède par tons et demi-tons comme la nôtre<sup>13</sup>. [...] Mais sans aller si loin, nous avons au cœur de la France, ici, en Bourbonnais, la tonalité des cornemuses qui est intraduisible. L'instrument est incomplet et pourtant le sonneur sonne en majeur et en mineur sans s'embarrasser des impossibilités que lui présenterait *la loi*. Il en résulte des combinaisons mélodiques d'une étrangeté qui paraît atroce et qui est peut-être magnifique. Elle me paraît magnifique à moi !

La transcription, à laquelle Chopin et Liszt renoncent parfois, préférant faire entendre l'adaptation plutôt que de donner à lire une copie trop imparfaite de ce que le musicien populaire émet, est une ascèse éclairante puisqu'elle permet à ces virtuoses de se pénétrer de la certitude qu'il existe une musique qui résiste d'autant plus fortement à l'écriture qu'elle ne s'est jamais appuyée sur elle ; sa composition, sa mémoire et sa transmission ne devant rien à la contrainte linéaire de la notation apprise<sup>14</sup>. Alors, et logiquement, ils pla-



12. Voir toujours Tiersot 1931 ; l'ouvrage de Gelbart 2007, par ailleurs très érudit, ignore à peu près ce qui se passe en France à l'époque qu'il envisage.

13. George Sand renvoie à F.-J. Fétis (1835) pour les musiques d'Asie ; la venue à Paris, en 1838, d'une troupe de bayadères avait apporté l'expérience de la musique indienne, Théophile Gautier et Nerval s'en font l'écho (Nerval 2008 : 17-30) ; quant à la musique iowae (*sic*), elle l'a découverte en visitant, salle Valentino à Paris, en mai et juin 1845, le Musée indien de George Catlin (Fabre 2006).

14. La linéarité de l'écriture musicale est une forme de « domestication » bien caractérisée par Ingold 2007.



cent au cœur de l'oralité musicale ainsi éprouvée ce qui fait vraiment la différence, c'est-à-dire *l'improvisation*. George Sand, la première, dès 1842, la met en scène dans *Consuelo*, son premier « roman musical » et historique, dont l'action se déroule un siècle auparavant, en 1740. L'héroïne, une cantatrice en laquelle on reconnaît Pauline Viardot, rencontre, au cours de ses pérégrinations européennes, l'étrange Zdenko, chanteur tzigane, « improvisateur inépuisable ou rapsode bien savant » (Sand 1983b, I : 282). Pour George Sand, l'improvisation renvoie à la liberté devant la matière musicale que le chanteur a reçue d'oreille. La tradition n'est que variation, « certains l'ont altérée par ignorance ; les autres l'ont développée, ornée, embellie par l'effet de leur supériorité. Ils ne savent pas eux-mêmes qu'ils ont transformé l'œuvre primitive et leurs naïfs auditeurs ne s'en aperçoivent pas davantage » (*ibid.*, I : 416). Plus tard, en 1859, Liszt décrira sous le terme « improvisation » non seulement la variation des airs dans le temps, mais le déploiement de l'œuvre instrumentale telle que le violoniste tzigane la réalise et la recrée à partir d'un savoir incorporé et sédimenté, dans un dialogue instantané. Nous sommes ici au plus loin de l'exécution d'une œuvre fixée dans l'écriture, confrontés donc à l'urgence de découvrir les principes de la performance afin d'en décrire le tissu changeant, aléatoire, éphémère et, surtout, unique (Liszt 1999 : 149-150) :

L'artiste bohémien est celui qui ne prend un motif de chanson ou de danse que comme un texte de discours, comme une épigraphe de poème, et qui sur cette idée qu'il ne perd jamais tout à fait de vue, vague et divague durant une improvisation sempiternelle. Celui qu'on admire, c'est celui qui enrichit son sujet d'une telle profusion de traits, d'appoggiatures, de gammes, de trémolos, d'arpèges, de passages diatoniques et chromatiques, de groupes et gruppetti de sons [...]. Presque toujours ces inventions du moment ont quelque chose en elles qui surprend. Elles se déroulent durant les points d'orgue les plus imprévus, les temps d'arrêt les plus inopinés qui déroutent toutes nos habitudes, mais n'en sont pas moins de l'effet le plus puissant.

Ces caractères – dont Liszt donne aussi une toute première description technique, en termes de rythmes, d'intervalles et d'enchaînements (*ibid.* : 144-165) –, le musicien s'astreint à les enregistrer, mettant ainsi en évidence les limites de son écriture, alors que le dessinateur, le peintre et le critique artiste semblent échapper à cette épreuve car il leur suffit de collecter les productions visuelles différentes pour s'en imprégner à l'écart, sans passer par la traduction immé-

diante. Ainsi Champfleury s'affirma-t-il bientôt comme un collectionneur de l'objet populaire le plus dépaysant (images d'Épinal, faïences révolutionnaires, faits divers illustrés, jouets d'enfants...); on connaît la passion de Baudelaire pour les estampes du Japon, dont les ballots débarqués dans les ports de l'Atlantique étaient détaillés à Paris près du Palais-Royal, et celle de Rimbaud pour les « peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires<sup>15</sup> » qui captaient son regard au hasard des rues. De son côté, le peintre se nourrit lui aussi de cette altérité, mais il le fait sans références explicites ni discours justificatif, en intégrant les ruptures visuelles à ses propres compositions, dont le choc et le scandale tiennent pour une part à leurs affinités, vaguement décelables, avec une imagerie méprisée. Les œuvres de Courbet ressenties comme les plus violemment provocatrices sont bâties sur cette trame, comme son ami Champfleury le pressentit aussitôt : « De loin, en entrant, *l'Enterrement [à Ornans]* apparaît comme encadré par une porte ; chacun est surpris par cette peinture simple, comme à la vue de ces images sur bois, taillées par un couteau maladroit, en tête des assassinats imprimés rue Gît le Cœur. L'effet est le même, parce que l'exécution est aussi simple. L'art savant trouve le même *accent* que l'art naïf » (Champfleury 1990 : 167). Assertion que la critique d'art n'explicitera que beaucoup plus tard en démontrant pièces en main comment Courbet, s'appuyant sur sa mémoire d'images précises – *Les Degrés des Âges, Souvenir mortuaire, Le Retour des cendres de l'Empereur, Le Juif errant...* –, en calquait la disposition et, surtout, en adoptait les partis pris figuratifs (frontalité des personnages, alignement sans profondeur, visages uniformément éclairés, etc.), mais en leur conférant la dimension d'un défi monumental (Schapiro 1941; Nochlin 1967; Haddad 1996).

Ainsi, du côté des musiciens comme des peintres et des poètes, l'exclamation intuitive – « C'est de l'art ! » – débouche-t-elle peu ou prou sur des opérations qui transcrivent, traduisent, transposent et s'approprient l'étrangeté pour enrichir la palette des formes et des styles dans l'intention, affirmée par Nerval, de régénérer l'art occidental quitte à courir le risque, envisagé avec fièvre par George Sand, d'une « révolution

• • •  
15. *Une saison en enfer*, 1875, « Alchimie du verbe », in Rimbaud 1954 : 232.

absolue<sup>16</sup> ». Tel est, saisi à la racine et en sa fraîcheur initiale, le principe même du primitivisme. Ses répercussions en matière de théorie esthétique sont immenses : contre la hiérarchie des objets et des goûts, il met en œuvre la conviction que l'activité créatrice est *une* dans le temps et l'espace, géographique et social, qu'elle fait donc corps avec l'homme en tant qu'espèce. Il ajoute en corollaire que *seuls des artistes* pressentent cette unité, car ils sont capables de remonter de l'objet fini jusqu'à l'opération créatrice, métamorphosant en chefs-d'œuvre les produits anonymes d'un savoir-faire local et spécialisé. *L'artiste* – et il faut souligner ce terme générique qui fait véritablement époque – agit comme un révélateur, il reconnaît le processus créateur tout comme il présuppose son équivalence *dans tous les arts*, en deçà de la séparation de leurs matières et de leurs techniques. Image, musique, danse, poésie qu'unissent de « longs échos », parlent la même « langue natale », celle de la synesthésie qui postule à l'origine, logique et historique, de l'activité artistique une correspondance ou, au moins, une simultanéité et une complémentarité des arts (Baudelaire). L'art pour l'art, ou l'art pur, slogan qui distingue, à cette époque, la fine pointe des mondes de l'art à Paris (Cassagne 1906), est d'abord, on l'oublie souvent, une perpétuelle traversée du divers par laquelle l'artiste éprouve, contre tout ethnocentrisme spontané, son cosmopolitisme essentiel. Les rondes des jeunes filles du Valois accompagnées de leurs poèmes chantés incarnent pour Nerval cette rencontre originelle. Les rites dansés des « sauvages » iowa puis ojibwa, vus à Paris en 1845 sur les planches du musée Catlin, par George Sand, Nerval, Champfleury, Delacroix et Baudelaire, combinent la musique instrumentale, le chant, la danse, la poésie, l'art oratoire et l'effet visuel – celui des costumes, des peintures corporelles et des objets quotidiens ou rituels –, anticipant sur « l'œuvre d'art totale » d'un Wagner que la plupart de ces créateurs ont les premiers, et longtemps les seuls, découvert et défendu<sup>17</sup>. Par ailleurs, d'un même mouvement, l'artiste livre une bataille sémantique capitale : l'académisme et le sens commun stigmatisent ces découvertes en les rejetant du côté de l'artisanat le plus déprécié – Courbet, par exemple, est qualifié d'*imagier d'Épinal* ou de *peintre d'enseignes* –, auquel on accole les qualificatifs de « populaire », « sauvage », « barbare », « primitif », « naïf », « rustique », « puéril » ou « enfantin »..., autant de termes que la génération de 1848 retourne dans un sens positif tout en débattant de leurs acceptions et de leurs nuances : « si vous parlez de *musique populaire* le

terme est encore vague, [...] je crois qu'il faudrait dire musique rustique ou musique primitive », écrit, par exemple, George Sand à Champfleury en 1854 (Champfleury et Sand 1991 : 28). Cependant, et c'est là le point décisif, ces mots, pour eux, non seulement désignent des valeurs, qui s'opposent au beau conventionnel, mais des expériences personnelles, intimes, humus profond de l'esthétique nouvelle.

« ... c'est l'enfance retrouvée... »

L'épreuve de l'écriture, qui, de proche en proche, situe le jugement d'art au sein d'un programme moderniste affirmé, laisse encore ouverte la question du jaillissement chez l'artiste de l'exclamation *C'est de l'art!* D'où monte cette fulgurante certitude ? Pourquoi s'applique-t-elle à certains objets dits « mineurs » et non à d'autres ? La scène inaugurale campée par Champfleury contient toute la réponse. On se souvient du saisissement qui le prend à la sortie du Louvre devant l'*image* et sa « furie de couleurs primitives » ; écoutons la suite (Champfleury, 16 octobre 1851) :

Si je me suis arrêté devant ces dessins grossiers, c'est qu'ils m'ont rappelé bien des souvenirs. Ils rappellent l'enfance : nous avons regardé dans la campagne ces images qui entrent plus profondément dans la tête que la lumière dans une chambre noire. J'ai un grand respect pour les impressions d'enfance ; elles sont sincères. À sept ans je ne connais pas encore le convenu, je ne suis pas civilisé, je sens vivement ; et ces impressions sont ineffaçables. D'où les dangers des premières années pour l'enfant qui ne vit pas au milieu de la nature ; le danger des lectures, le danger de la vue de certains objets.



16. Nerval, en 1838, souhaite « l'importation » de l'art des danseuses hindoues, pour sortir de « l'attirail fané [...] des chorégraphes de l'Empire » (Nerval 2008 : 16-30, « Les bayadères à Paris », cit. p. 26), et Sand écrit à Champfleury à propos de l'adoption des « combinaisons mélodiques » populaires par les jeunes compositeurs (Champfleury et Sand 1991 : 26) : « Il ne s'agirait pas moins, dans le cas [...] où on se rendrait à mon sentiment, que d'une révolution musicale absolue, d'un renversement de la règle, et d'une invasion de romantisme musical, bien autrement effrayante que celle du romantisme littéraire » (18 janvier 1854).

17. Dimension que je ne peux développer ici, voir Champfleury, *Richard Wagner*, 1860 ; Baudelaire, « Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris », 1861 (Baudelaire 1990, II : 779-815) et la superbe lettre à Richard Wagner du 17 février 1860 (Baudelaire 1973, II : 672-674). Liszt et Nerval ont écrit sur Wagner dès 1850. Sur l'œuvre d'art totale, *Gesamtkunstwerk*, terme que Wagner forge en 1849, voir l'ouvrage dirigé par J. Galard et J. Zugazagoitia et celui de M. Lista. Les commentateurs ont négligé le rapport, essentiel à mes yeux, aux arts autres.



Fig. 3 Gustave Courbet, *L'Atelier du peintre. Allégorie réelle*, 1854-1855, Paris, musée d'Orsay © RMN / Gérard Blot / Hervé Lewandowski. Au premier plan à droite, Champfleury, George Sand, Baudelaire.

Ces réflexions d'un lecteur de *l'Émile*, encore très générales, laissent déjà pointer la première personne, qui va bientôt se déployer dans le récit, discontinu mais, comme nous verrons, profondément cohérent, de trois souvenirs :

Élevé dans une petite ville qui ne se doute pas de ce que c'est qu'un tableau, je me rappelle cependant une vieille toile crevée qui servait de paravent et qui a eu une certaine influence sur moi, tout comme Molière qui m'amusait à sept ans. Ce tableau représentait une vingtaine de chats en cercle autour d'un pupitre de musique ; il y en avait de gros et d'allongés, de noirs, de gris et de blancs ; des chats de gouttière et des chats angoras. Sur le pupitre était ouvert un grand volume oblong de musique, ayant l'apparence vénérable du *solfège d'Italie*. Mais les notes étaient remplacées par des petits rats qui imitaient à s'y méprendre, les *noires* et les *blanches* ; leurs queues indiquaient aussi les *croches* et les  *doubles croches*. Un beau chat, plein de dignité [...] était en avant de ses confrères et battait la mesure ; mais sa patte semblait plutôt prendre plaisir à s'arrêter sur le cahier de musique et à gratter les pauvres rats habillés en *notes* et emprisonnés dans des portées qui semblaient cinq

grillages en fer. Il y avait une clef de *sol* mais je crois que les rats auraient préféré la clef des champs.

Pour l'enfant, un paravent lacéré vaut Molière car l'orgue burlesque des chats et des rats qu'il représente a été patiemment arpenté et épilé des yeux, dans une concentration intense et silencieuse, avant d'être revu et entendu en rêve. Les deux autres souvenirs chers à Champfleury nous entraînent hors de la maison natale :

À cette même époque je courais souvent la campagne pour aller dîner chez un oncle curé, un de ces braves curés grands et robustes, rempli de bontés et de colères, qui sont le fond du caractère picard. On mangeait la soupe dans de la faïence peinte, au fond de laquelle chantent de joyeux coqs. Chaque plat était servi dans des assiettes différentes, comme pour amuser les yeux quand la bouche se reposait. [...] Dans ce petit village de Mons-en-Laonnois était un cabaret où j'allais quelquefois chercher le sonneur en retard ; des gravures d'Épinal étaient accrochées aux murs du cabaret. On pense combien ressortaient leurs vives couleurs bleues, rouges, jaunes et vertes sur les murs blanchis à la chaux.

Du repas chez l'oncle curé, on peut dire qu'il a pris pour l'enfant la force d'un rituel au cours duquel la nourriture qu'il mange est échangée contre l'image bariolée du coq que sa cuillère révèle peu à peu et qui, enfin, éclate au fond du plat<sup>18</sup>. Du cabaret, repaire tumultueux des hommes où le gamin passe vite et rarement, il a juste retenu les xylographies et leurs «couleurs primitives». Ces trois souvenirs suffisent à baliser l'espace de cette enfance et à étayer les singuliers penchants de l'artiste : «Je me suis fait musicien et j'adore les chats»; «J'attribue à toutes ces impressions de jeunesse l'amour qui m'a repris, vingt ans après, de la faïence-à-coq»; quant à l'admiration retrouvée pour les «naïfs tailleurs de bois» d'Épinal, célébrés pour leur «âpreté et rudesse», elle est la raison même de ces réminiscences.

Le récit de Champfleury recèle une clé décisive : la reconnaissance de l'autre de l'art opère chez l'artiste une *anamnèse* dont l'exclamation – *C'est de l'art!* – traduit la soudaineté, la valeur d'affect. L'accueil enthousiaste de l'altérité sensible ressuscite les émois esthétiques de l'enfance – entendus comme actes de contemplation associés à la fascination, au plaisir, à l'inquiétude aussi. Il prouve que l'école ne les a pas complètement réprimés, qu'ils sont la ressource où puise l'artiste pour créer et énoncer l'essence de l'art en déplaçant ses frontières. Nerval et Liszt ne disent pas autre chose lorsqu'ils associent la découverte de la chanson populaire et de l'art instrumental tzigane à leur condition enfantine : son séjour d'orphelin chez l'oncle Boucher, à Mortefontaine, pour le premier, la discipline de fer imposée à l'enfance du futur virtuose pour le second (Liszt 1999 : 110-111) :

Peu de choses ont autant frappé notre première jeunesse que l'énigme hardiment posée par les Bohémiens devant chaque palais et chaque chaumière où ils viennent demander une chétive obole en échange de quelques mots murmurés tout bas à l'oreille, de quelques airs de danse qu'aucun ménestrier ne saurait imiter, de quelques chansons qui électrisent les amoureux, et que les amoureux n'inventent pourtant pas! Qui n'avons-nous pas vainement questionné alors pour surprendre l'explication de ce charme subi

par tous, défini par aucun? Frère apprenti d'un maître austère, nous ne connaissions encore d'autre échappée vers le monde de la fantaisie que celle qu'on aperçoit à travers l'architectural échafaudage de sons savamment ajustés, et nous étions d'autant plus curieux de comprendre d'où venait l'attrait exercé par ces mains calleuses lorsqu'elles faisaient glisser le crin sur leurs mauvais instruments ou résonner l'airain avec une si impérieuse brusquerie? En même temps nous étions poursuivis dans nos rêves éveillé par ces visages cuivrés [...]. Nous entrevîmes vaguement qu'au lieu de la longue succession de jours brumeux et ternes [...] ils tissent une trame forte et serrée de plaisirs et de souffrances, causées et consolées tour à tour par l'amour, le chant, la danse, la boisson, quatre éléments de volupté et de vertige [...].



Fig. 4 Auguste Renoir, *Coco écrivant*, XIX<sup>e</sup> siècle, huile sur toile, Lyon, musée des Beaux-Arts © RMN / René-Gabriel Ojéda.

Dès qu'il s'agit d'expliquer l'attrait du «beau [...] toujours bizarre» (Baudelaire 1990, II : 578), l'enfance ressurgit. Mais de quelle enfance s'agit-il? Pas seulement celle des pédagogues rousseauistes et des metteurs en scène du «culte de l'enfant» (Boas 1966), mais celle qui détient les principes de la force créatrice que l'artiste cherche à capter et à entretenir sans celer son caractère capricieux et divagant. Je retiendrai trois de

ces principes, récurrents dans la redéfinition de l'idée d'art elle-même, soit la souveraineté ambivalente du jeu, la sensibilité en état d'éveil aigu devant le monde, la correspondance des sensations. Ces trois capacités enfantines se font écho, s'articulent et se renforcent, nous les définirons dans cet ordre, en suivant les artistes, leurs récits et leurs méditations se mêlant.

Un autre souvenir de Champfleury nous ouvrira la voie. Il se plaisait à rapporter la visite émerveillée, avec son père, d'une usine de jouets, épisode que son dernier disciple, éditeur et biographe posthume, ne manque pas de développer (Eudel 1903 : 6) :



18. «Les assiettes et les plats de faïence émaillés de larges fleurs et de coqs au vif plumage» sont au centre du repas chez la tante de Sylvie, moment clé de la remontée du temps dans la nouvelle de Nerval (*Sylvie*, in Nerval 1993, III : 549).

Le jeune Champfleury n'avait aucun musée à sa disposition. Faute de mieux il raffolait de ces petits jouets adorables de naïveté qui sortaient de la fabrique installée à Notre-Dame de Liesse [...], ces jouets aussi primitifs que grossièrement sculptés et qui semblent inspirés de ces dessins que les enfants tracent sur les murailles, avec des ronds pour la tête et pour le corps, et des traits pour les jambes et pour les bras. Néanmoins, avec leurs peinturlurages jaunes, rouges et verts, ils éveillaient chez lui le sentiment de la couleur. « C'est peut-être pour cela, disait-il très souvent, que j'ai conservé le goût des colorations vives. » Il garda toute sa vie quelques-uns de ces jouets comme spécimens. Il montrait à ses amis un carrosse traîné par des cavaliers et dans le goût oriental, des forgerons frappant sur une enclume, des personnages grossièrement taillés, comme des idoles de la Nouvelle Calédonie, et une poupée qui lui avait donné, bien avant l'heure, l'idée du ballet de Coppélia.

Il est, à mes yeux, certain que Baudelaire partagea ce souvenir et qu'il vit ces jouets de bois colorés, premier noyau des collections de son ami, car lui-même était attaché à un épisode similaire de son enfance auquel il donna en 1853 une ampleur philosophique surprenante dans son article *La Morale du joujou*. L'amorce narrative de cette « fantaisie sérieuse » est comme un conte de fées réalisé : alors qu'il a une dizaine d'années, le petit Charles est conduit par sa mère dans un hôtel aristocratique, écrin de bals masqués fameux, dont la maîtresse de maison, dame « habillée de velours et de fourrure », lui propose de visiter « le trésor des enfants », une chambre regorgeant de jouets, l'invitant à choisir celui qu'il préfère, en souvenir d'elle. « Avec cette admirable et lumineuse promptitude qui caractérise les enfants, chez qui le désir, la délibération et l'action ne font, pour ainsi dire, qu'une seule faculté », il s'empare « du plus beau, du plus cher, du plus voyant, du plus frais, du plus bizarre des joujous », mais, sa mère le poussant à choisir, par politesse, un « objet infiniment médiocre », il se rabat sur un jouet moyen, ni trop riche ni trop simple. De cette unique aventure découlent son goût pour les magasins où les jouets offrent « l'inextricable fouillis de leurs formes bizarres et de leurs couleurs disparates » et son « admiration raisonnée pour cette statuaire singulière, qui, par la propreté lustrée, l'éclat aveuglant des couleurs, la violence dans le geste et la décision dans le galbe, représente si bien les idées de l'enfance sur la beauté ». Mais quelles sont ces idées, aussitôt déployées dans des façons d'être et de faire ? Ou encore : qu'est-ce qui suscite la joie pure, la sidération, chez l'enfant ?

D'abord l'existence « en miniature<sup>19</sup> », mais « beaucoup plus colorée, nettoyée et luisante que la vie réelle » et aussitôt mise en mouvement dans « le grand drame de la vie, réduit par la chambre noire de leur petit cerveau ». Du jouet, en effet, les enfants passent toujours au jeu, où ils démontrent « leur grande faculté d'abstraction et leur haute puissance imaginative ». L'enfant solitaire crée une scène dont il récite tous les rôles, dont il éprouve les sentiments, les disputes et les coups de théâtre. Nul besoin pour cela que le jouet donne l'illusion mimétique du réel ; « le joujou barbare, le joujou primitif », composé d'éléments simples et schématiques – « le polichinelle plat, mû par un seul fil ; les forgerons qui battent l'enclume ; le cheval et son cavalier en trois morceaux, quatre chevilles pour les jambes, la queue du cheval formant un sifflet » –, est doué de la plus intense vérité. À la limite, l'enfant décide souverainement de la valeur et du sens des objets qu'il projette sur son théâtre. Les sièges de l'appartement suffisent à le transporter : « la diligence-chaise, les chevaux-chaises, les voyageurs-chaises ; il n'y a que le postillon qui est vivant ! » De même, il sait métamorphoser des objets quelconques en acteurs d'une bataille : « Les soldats peuvent être des bouchons, des dominos, des pions, des osselets ; les fortifications seront des planches, des livres etc., et les projectiles des billes ou tout autre chose ; il y aura des morts, des traités de paix, des otages, des prisonniers, des impôts. » Même réduit à la pire indigence, l'enfant prélève ses occasions de jeu dans le réel, par exemple « un rat vivant » qu'il tient dans une cage vaut pour le gamin « sale, chétif, fuligineux » les joujous les plus coûteux<sup>20</sup>. D'où la proposition de Baudelaire : « Cette facilité à contenter son imagination témoigne de la spiritualité de l'enfance dans ses conceptions artistiques. Le joujou est la première initiation de l'enfant à l'art, ou plutôt c'en est la première réalisation, et, l'âge mûr venu, les réalisations perfectionnées ne donneront pas à son esprit les mêmes chaleurs, ni les mêmes enthousiasmes, ni la même croyance » (Baudelaire 1990 I : 583). Cependant, par un étrange paradoxe, la vertu imaginative des enfants les pousse inversement à détruire leurs jouets, non par stupidité et méchanceté gratuite, mais parce qu'ils « veulent surtout voir l'âme, les uns



19. Bachelard (1948 : 13) et Lévi-Strauss (1962 : 33-44) ont chacun de leur côté souligné ce caractère de l'art qu'une confidence du second permet d'associer à un souvenir d'enfance : la maison miniature, tapissée d'une estampe japonaise, accrochée au-dessus de son lit (Fabre 2009, à paraître).

20. Baudelaire, « Le joujou du pauvre », in *Le Spleen de Paris* (Baudelaire 1990, I : 304-305).

au bout de quelque temps d'exercice, les autres *tout de suite*» (*ibid.* I : 587) :

C'est la plus ou moins rapide invasion de ce désir qui fait la plus ou moins grande longévité du joujou. Je ne me sens pas le courage de blâmer cette manie enfantine : c'est une première tendance métaphysique. [...] L'enfant tourne, retourne son joujou, il le gratte, il le secoue, le cogne contre les murs, le jette par terre. [...] La vie merveilleuse s'arrête. L'enfant, comme le peuple qui assiège les Tuileries, fait un suprême effort ; enfin il l'entrouvre, il est le plus fort. Mais *où est l'âme* ? C'est ici que commencent l'hébètement et la tristesse. Il en est d'autres qui cassent tout de suite le joujou à peine mis entre leurs mains, à peine examiné ; et quant à ceux-là, j'avoue que j'ignore le sentiment mystérieux qui les fait agir. Sont-ils pris d'une colère superstitieuse contre ces menus objets qui imitent l'humanité, ou bien leur font-ils subir une espèce d'épreuve maçonnique avant de les introduire dans la vie enfantine ? *Puzzling question*.

Le jouet, don de la dame ravissante qui est aussi « la fée des légendes éternellement jeune » de Nerval<sup>21</sup>, découvert dans une grotte enchantée ou au bout d'un sentier dans la forêt, ouvre à l'enfant un champ d'expériences affectives – joyeuses et tristes, tendres et violentes, euphoriques et mélancoliques –, conditions de la perception poétique et métaphysique du monde<sup>22</sup>. Celle-ci se réalise sur une scène de théâtre dont la référence parcourt *La Morale du joujou* (comme elle habite, par l'entremise des marionnettes, tant d'enfances romantiques, de Goethe à Sand, en passant par Hoffmann et Kleist<sup>23</sup>). L'enfant la découvre chez la fée marraine et la recrée à sa façon, à la fois dans le monde matériel qu'il recompose et dans la « chambre noire » de son esprit – métaphore que partagent Champfleury et Baudelaire – qu'il peuple des personnages et des actions imaginés.

Pour Baudelaire, la réouverture de l'« immense *mundus* enfantin », terme par lequel il désigne l'altérité absolue – sacrée, « tout autre<sup>24</sup> » –, passe d'abord par le regard. Idée que *Le Peintre de la vie moderne* va puissamment affirmer. En effet, tous les souvenirs de la prescience de l'art en enfance, qu'ils viennent de Champfleury, Nerval, Baudelaire ou Liszt..., sont d'abord des *visions*, moments intenses que le critique retrouve chez Constantin Guys, lequel a conservé le regard enfantin – dont certains convalescents font encore l'expérience fugace (*ibid.*, II : 690) :

Remontons, s'il se peut, par un effort rétrospectif de l'imagination, vers nos plus jeunes, nos plus matinales impressions, et nous reconnaitrons qu'elles avaient une singulière parenté avec les impressions, si vive-

ment colorées, que nous reçûmes plus tard à la suite d'une maladie physique, pourvu que cette maladie ait laissé pures et intactes nos facultés spirituelles. L'enfant voit tout en *nouveauté* ; il est toujours ivre. Rien ne ressemble plus à ce que l'on appelle l'inspiration, que la joie avec laquelle l'enfant absorbe la forme et la couleur. [...] C'est à cette curiosité profonde et joyeuse qu'il faut attribuer l'œil fixe et animallement extatique des enfants devant le *nouveau*, quel qu'il soit, visage ou paysage, lumière, dorure, couleurs, étoffes chatoyantes, enchantement de la beauté embellie par la toilette. [...] Je vous priais de considérer M. G. comme un éternel convalescent ; pour compléter votre conception, prenez-le aussi pour un homme-enfant, pour un homme possédant à chaque minute le génie de l'enfance, c'est-à-dire un génie pour lequel aucun aspect de la vie n'est *émoussé*.

Les pouvoirs que Baudelaire associe à l'œil de l'enfant – extrême vivacité des impressions, curiosité sans trêve, fixité extatique, enivrement de la nouveauté – explicitent les réflexions de Delacroix dans son *Journal* : « Où est le point précis où notre pensée jouit de toute sa force ? », se demande-t-il. Dans l'enfance, bien sûr, dont il célèbre la « facilité à imaginer, à combiner<sup>25</sup> ». La réponse de Baudelaire va cependant plus loin, non seulement il rapporte cette disposition à l'éveil du regard, mais, par ailleurs, il fait de la perception visuelle l'amorce des « correspondances » sensorielles, expérience que partagent également l'artiste et l'enfant. À mon sens, loin de refléter platement, comme le voulait certaine exégèse par les « sources », les théories ésotériques absorbées dès sa prime jeunesse, l'esthétique que développe et illustre le sonnet des *Correspondances*, sans doute achevé assez tard, en 1855, est le foyer de l'œuvre et le centre du cercle en mouvement que constitue cette génération pour qui, véritablement, « les parfums, les couleurs et les sons se répondent<sup>26</sup> ». Chez



21. Sylvie, in Nerval 1993, III : 550.

22. Dimension du texte mise en évidence par Arnaldo Pizzorusso dans son excellent commentaire (1970).

23. Goethe fait d'un spectacle de marionnettes un souvenir majeur dans son autobiographie (Goethe 1992, II : 10), Kleist en donna un traité, George Sand en fit, à Nohant, un théâtre domestique (voir Sand 1983a, II : 1245-1276, et Barbe et Jallon 2004).

24. Le *mundus* était, dans la Rome antique, une cavité souterraine ouverte rituellement trois fois l'an pour libérer les dieux inférieurs.

25. Delacroix 1950, III : 444. Ce passage, non daté, pourrait être du 26 mai 1846.

26. On prendra une idée de la bibliothèque des commentaires suscités par ce texte capital dans la présentation de Claude Pichois (Baudelaire 1990, I : 839-847), dont la proposition de datation – premiers essais vers 1845, forme finale 1855 – me semble convaincante, et dans l'article du *Dictionnaire Baudelaire* (Pichois et Avice 2002 : 128-130).

Baudelaire, par exemple, l'adjectif « frais », appliqué au beau joujou qu'enfant il a choisi d'instinct, toujours décliné au masculin – mais dont le sens visuel peut être suggéré par l'avertissement « Peinture fraîche » –, suffit à reformer toute la chaîne sensorielle et à refluer jusqu'à son origine : « Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants »... En effet, l'expérience synesthésique apparaît, en filigrane, comme l'état « naturel » de l'enfance dans tous les souvenirs fondateurs convoqués par les artistes. Liszt ne peut séparer les « visages cuivrés » des Bohémiens aperçus dans sa Hongrie natale et le singulier « architectural échafaudage de sons » que ces musiciens lui révèlent. Champfleury a gravé dans sa mémoire la faïence à coq, l'orgue à chats et l'image colorisée vue dans le cabaret où les hommes chantent, autant d'objets et de situations qui marient, par l'action ou la métaphore, sons et images. *Sylvie*, le récit de Nerval, concentre les retours hallucinatoires du passé dans des scènes complexes qui harmonisent les voix, les mélodies, les rythmes incarnés dans la danse et le « pittoresque » des rites et des personnages vêtus à la mode d'Ancien Régime. N'oublions pas enfin que le sonnet des *Voyelles* de Rimbaud illustre le mystère de l'audition colorée qui hanta cette génération – Hoffmann, Chopin et Delacroix en rapportent l'expérience, George Sand aussi, qui entendait parfois « la note bleue » quand Chopin jouait –, en référence à l'apprentissage de l'écriture dont les petits écoliers psalmodiaient et chantaient un abécédaire où chaque lettre se métamorphosait en figure. La conviction commune est donc celle exprimée avec force, bien plus tard, par un mémorialiste de l'enfance, fin lecteur de Baudelaire (Gascar 1975 : 96-97)<sup>27</sup> :

L'association des sens est un des privilèges de l'enfance ; on se cloisonne en vieillissant. La couleur rose de la fleur de l'oxalis continue d'être comme activée pour moi (aussi n'existe-t-il pas, à mes yeux, un rose semblable) par la saveur acidulée de la tige de la plante que je

mâchais plus par jeu d'ailleurs que par goût. Certaines plantes, certains arbres dont les feuilles touchaient les parties nues de mon corps, au cours de mes déplacements à quatre pattes ou de mes escalades, dégageaient, à mon contact, et pas seulement quand je les froissais, une odeur plus forte qui se logeait si parfaitement dans la sensation du toucher qu'elle devenait une odeur urticante (celle des feuilles du figuier) ou crissante (celle de la verveine citronnelle), voire une odeur lancéolée ou palmée.



Fig. 5 Eugène Delacroix, *Maurice Sand dessinant*, coll. part. Photo J. L. Losi.

Voilà l'enfance partout et jusqu'au cœur d'une rénovation radicale de l'art. L'enfance comme âge de l'intensification et de la corrélation des perceptions jusqu'à la « profonde unité » qui rétablit la seule communication possible à l'Être. Il faut comprendre dans ce sens la relation souvent posée, à cette époque et par ces acteurs, entre le populaire, le primitif et l'enfantin. Par exemple dans ce texte de Champfleury (1869 : xxii-xxiii) :

Je ferai remarquer [...] l'analogie des œuvres des graveurs d'images du dix-huitième siècle et même du commencement de la

Restauration avec celle des graveurs en bois du quinzième siècle. [...] La naïve exécution des bois de la *Bible des pauvres* n'a d'équivalent que dans certaines gravures de la *Bibliothèque bleue* de Troyes. C'est que le bégayement des enfants est le même en tous pays [...] et que ce qui fait le charme des imagiers modernes vient de ce qu'ils sont restés enfants, c'est-à-dire qu'ils ont échappé aux progrès de l'art des villes.

L'évolution de l'image de masse, pour Champfleury comme pour Flaubert, émousse la force perceptive que la gravure sur bois colorisée sollicitait, exactement comme la sortie de l'enfance aboutit à un affadissement des sensations et à un assèchement de l'imagination. L'accord sur ce point est solide ; il se lézarde dès que l'on

• • •

27. Cité dans Fabre 1986 : 26. Ce travail sur la relation des garçons et des oiseaux illustre la prégnance du modèle des correspondances dans l'élucidation littéraire de l'enfance.

tente le passage des dispositions de l'enfant à ses productions, de ses sensations à ses travaux. Baudelaire, pas plus que Delacroix, Nerval, Liszt ou Chopin, n'a jamais recueilli ni collectionné des créations enfantines et sans doute aurait-il jugé l'association de ces deux termes plutôt incongrue. Le *populaire*, le *barbare*, le *sauvage*, le *primitif*... sont, de fait, considérés comme des catégories d'œuvres, issues de milieux sociaux et de moments historiques précis, et même comme des caractères stylistiques identifiables, le fait est beaucoup moins assuré pour l'*enfantin*. Théophile Gautier, le dédicataire admiré des *Fleurs du Mal*, s'oppose, en 1844, dans une nouvelle à forte consonance autobiographique, à l'envie de donner aux produits de cet âge la dignité d'un style ou, du moins, d'une manière, reconnue et admirée : ses dessins d'enfant – poule ou chaumière... – étaient maladroits et sans qualités esthétiques comme le sont tous les dessins d'enfants (Gautier 2001 : 932). Baudelaire énonce avec une parfaite clarté les termes du débat et la position qui lui paraît juste. Pour lui, l'enfance est un détour nécessaire pour tout analyste de l'art – « La peinture est une évocation, une opération magique (si nous pouvions consulter là-dessus l'âme des enfants!) » (Baudelaire 1990, II : 580) – et une ressource profonde pour le créateur – « Le génie c'est l'enfance retrouvée à volonté ». Mais nul mot ne doit être oublié de cette fameuse phrase qui condense la célébration de Constantin Guys. Elle vise à définir l'artiste adulte et Baudelaire la prolonge ainsi : « l'enfance douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et de l'esprit analytique qui lui permet d'ordonner la masse des matériaux involontairement amassés ». Ailleurs, il la condense autrement (*ibid.*, I : 498) : « Le génie n'est que l'enfance nettement formulée », précisant, dans le *Salon de 1859* : « Plus on possède d'imagination, mieux il faut posséder le métier pour accompagner celle-ci dans ses aventures et surmonter les difficultés qu'elle recherche avidement » (*ibid.*, II : 612). Il existe donc un *état d'enfance*, il n'est jamais question d'une *œuvre d'enfant* car l'œuvre exige un métier; même si celui-ci doit rompre avec les habiletés transmises et faire oublier sa présence, il n'en impose pas moins l'évidence d'une maîtrise. L'enfant à l'œuvre est seulement une allégorie, celle du jeune artiste que le romantisme redécouvre en lisant la collection des *Vies des peintres* de Vasari (1550). Il en retient Giotto – et tous ceux auxquels sa *vita* sert de modèle –, aide berger et artiste prodige, c'est-à-dire un être singulier, infiniment rare, qui conjoint, dès l'origine et miraculeusement, l'imagination et le savoir-faire<sup>28</sup>.

Or, cette figure idéale du génie précoce recouvre souvent et masque la réalité des expressions enfantines, par exemple chez Liszt. Son traité sur la musique des Bohémiens contient le récit étonnant d'une tentative de domestication de Josy, un violoniste tzigane de douze ans, conduit à Paris dans l'intention d'élucider les ressorts du génie sauvage en suivant « le développement de ses humeurs et de ses instincts ». L'enfant, d'abord désorienté par la vie facile qu'on lui offre, finit par regagner sa tribu sans qu'un dialogue ait été établi entre ses dispositions et sa nouvelle éducation musicale (Liszt 1999 : 134-137). George Sand, à la même époque, connaît un échec similaire. Beaucoup plus que ces contemporains, elle est, en effet, disposée à regarder et admirer ce que les enfants, et d'abord son fils, Maurice, font de leurs mains; elle reste cependant attachée à un modèle de la création mimétique – l'œuvre visuelle comme une version sensible du réel – qui fausse parfois son regard. Quand elle visite la troupe indienne de George Catlin, en juin 1845, elle démontre une attention remarquable aux détails de la création plastique des Amérindiens, elle est même la seule à reconstituer avec précision le contexte de leurs images, la part des hommes et des femmes dans leur production... Par ailleurs, mue par l'ambition confuse d'approcher dans l'*enfant primitif* l'aube de l'art, son double commencement chez l'individu et dans l'espèce, elle soumet le fils d'un des chefs iowa à une sorte d'expérience. Le garçon, d'une dizaine d'années, aime dessiner, « couché à plat ventre, la tête sous une couverture », il trace par terre, avec un bout de charbon, la silhouette des visiteurs; George Sand lui propose du papier, des crayons et des gravures modernes devant lesquelles réagir, espérant confusément que se révèle un Giotto iowa, un génie sauvage. Sans résultat. Elle laisse donc le garçon aux « lignes élémentaires » de son art primitif dont elle célèbre la valeur sans en expliciter la nature<sup>29</sup>. Gautier était beaucoup plus précis en décrivant, en 1844, avec l'œil de l'apprenti peintre qu'il fut, ses essais enfantins : « j'illustrais à la plume les marges de mes cahiers et de mes livres [...] : je mettais les yeux de face dans les têtes de profil; je méprisais la perspective et je faisais les poules aussi grosses que des chevaux. Je ne me rappelle pas sans plaisir une



28. Sur cette vie d'artiste, voir Kris et Kurz 1987. Cf. Macherel prépare un essai sur cette question. Une approche historique des génies enfants est présentée dans Sacquin 1993. La construction de Giotto comme démiurge de la Renaissance est explicitée dans Pommier 2007.

29. Sur les conditions de cette expérience, voir Fabre 2006 : 63-64.





Fig. 6 Albrecht Dürer, *Albrecht Dürer fils : autoportrait à 13 ans*, 1484  
© Albertina, Vienne.

certaine chaumière avec une cheminée dont la fumée sortait en tire-bouchon, et trois peupliers pareils à des arêtes de sole frite ». Cependant, pour lui, ces balbutiements sont à l'opposé de l'art et il serait ridicule de vouer un culte à cette naïveté<sup>30</sup>. Et Baudelaire fait chorus quand il traite de « barbouillages primitifs » les premières productions de son « peintre de la vie moderne », Constantin Guys, au temps où « il dessinait comme un barbare, comme un enfant » (Baudelaire 1990, II : 688).

L'enjeu de cette séparation entre l'enfance comme âge d'or de la sensation et de l'imagination et l'enfant comme étranger à toute intention et réalisation créatrices nous est maintenant évident. Il s'agit de fonder une idée de l'art en général, en deçà de tout savoir-faire particulier, sur la définition d'un état psychologique où se combinent l'hypersensibilité, la synesthésie et la mémoire. On se plaît en ce temps-là à reconnaître dans les productions, populaires d'abord, puis exotiques de plus en plus, des audaces dignes des plus grands génies – « une idole taillée dans un tronc d'arbre par les sauvages est plus près du Moïse de Michel

Ange que la plupart des statues des Salons annuels », affirme Champfleury (1869 : xi) –, leurs différences de surface démontrant la « ténébreuse et profonde unité » de l'acte créateur. Mais l'enfance, tellement célébrée, est renvoyée soit, métaphoriquement, à l'éveil primitif de l'homme dans l'art, soit à l'expérience intime dont chaque artiste nourrit souterrainement son travail. À la fois très proche et très lointaine, elle semble échapper à l'objectivation, et maintenir une altérité irréductible, dans la mesure où elle se confond avec l'ineffable de la création se faisant ; y aller voir, observer des enfants réels ne ramènerait que des traces illisibles et dérisoires, comme si leurs facultés s'exerçaient surtout à vide, dans l'enceinte de leur esprit. À la limite, l'enfance, comme la folie, serait alors, par définition, « absence d'œuvre » (Foucault 1964).

Il reste à découvrir comment fut comblée cette distance, par quelles voies se fit le passage de l'enfance à l'enfant, de l'état créatif initial à ses traces sensibles devant lesquelles on serait libre de s'exclamer ou non, comme devant les œuvres du peuple et des sauvages, *C'est de l'art !*, tout en gardant à l'esprit, comme y insiste Baudelaire, que, paradoxalement, le faire enfantin consiste tout autant à souiller, démembrer, défaire, à nier tout aboutissement à l'œuvre.

## De l'enfance aux enfants : le regard et le cadre

Les productions des enfants existent sans doute depuis que l'humanité a accédé à la capacité de créer des formes visibles ou sonores. L'archéologie et l'ethnographie, non sans hésitations et résistances, confirment chaque jour leur présence et plusieurs articles de notre dossier témoignent de cette extension dans le temps et l'espace<sup>31</sup>. Mais la question qui nous retient pour l'instant est plus circonscrite : quand et comment ces résultats de l'activité enfantine ont-ils été reconnus dans leur spécificité d'abord, leur valeur ensuite ? Autrement dit, quand et comment l'attention adulte a-t-elle fait une place à cette différence et quel sens lui a-t-elle attribué ?



30. Son opinion se nuance cependant trois ans plus tard lorsqu'il rend compte des travaux de Rodolphe Töpffer : « On voit qu'il a étudié avec beaucoup d'attention les petits bonshommes dont les gamins charbonnent les murailles avec des lignes dignes de l'art étrusque pour la grandeur et la simplicité », *Revue des Deux Mondes*, 1<sup>er</sup> sept. 1847 : 888, cité et commenté dans Pernoud 2003 : 18.

31. Sur la résistance face à une ethnologie et une archéologie de l'enfance, voir Hirschfeld 2002 et Baxter 2008.



Fig. 7 Lithographie de John Lewis Krimmel de 1814, d'après David Wilkie, *Le Violoneux aveugle*, 1806, coll. part. Droits réservés.



Pour ce qui est des œuvres de langage – et par conséquent de la musique, du rythme et du mouvement qui, aux « temps primitifs », les soutiennent toujours –, la référence explicite à une créativité « naturelle » de l'enfance fait corps avec l'esthétique du premier romantisme allemand. Elle soutient, en particulier, ce que Schiller écrit en 1795 de la « poésie naïve et sentimentale », qu'il compare à des fleurs et des pépiements d'oiseaux. Ces créations parfaites de la nature « incarnent ce que nous fûmes et ce que nous redeviendrons [...] ; elles sont donc, d'une part, une représentation de notre enfance perdue qui demeure éternellement ce qui nous est le plus cher et, d'autre part, une représentation de la perfection suprême à laquelle nous aspirons, dans l'idéal ». La poésie « spontanée » puise sans le savoir à cette source<sup>32</sup>. Nombreux sont alors les indices d'une curiosité pour ce que l'enfant émet dans ses mots et ses rythmes, même si la catégorie des « enfantines » – œuvres de parole créées et transmises au sein d'une société des enfants dans leurs jeux et leurs rites – n'est pas encore formée. L'enquête historique reste donc tout à faire sur la saisie, la description ou la transposition de ces créations verbales, sonores et corporelles qui deviendront plus tard, avec Edward B. Tylor en 1871, une pièce centrale dans l'exploration de la « *primitive culture* », objet de la discipline qu'il nomme anthropologie.

Du côté des créations plastiques, la connaissance s'est enrichie très récemment d'enquêtes méthodiques des historiens de l'art. Pierre Georgel, Jonathan Fineberg et Emmanuel Pernoud ont, dans un style assez différent, déchiré le voile d'ignorance, du moins pour l'Occident. Leurs travaux sont accessibles, ce numéro de *Gradhiva* s'y réfère à plusieurs reprises et par la voix de ces auteurs eux-mêmes, je n'en reprendrai donc que les aspects qui éclairent d'un jour neuf la découverte de l'enfant qui fait et laisse des traces mystérieuses de ce faire. La nouveauté tient dans la révélation, essentiellement due à Pierre Georgel, d'un intérêt de longue durée pour les tracés enfantins de la part des artistes européens, intérêt qui fait moins l'objet d'un discours que d'une mise en scène visible. Dans les marges des dessins et des peintures, l'enfant est là, non l'enfance créative générique, mais le griffonneur en action. Et cette présence coïncide avec l'émergence historique de ce que Philippe Ariès (1960)

• • •

32. L'importance de l'esthétique de Schiller est bien soulignée par Pizzo Russo 1988, à qui j'emprunte ces quelques citations. Elle est centrale dans la réflexion de Rancière [2000].

a nommé le « sentiment de l'enfance », vers le <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle en Europe.

Singulier, encore isolé, est le tableau, aujourd'hui conservé au musée de Vérone et traditionnellement intitulé *Fanciullo con pupazzetto* (Garçon avec pantin<sup>33</sup>). Sa force énigmatique suggère quelques questions d'importance quant à la genèse du regard sur « l'art des enfants », encore à venir. Peint sans doute vers 1520 par Giovan Francesco Caroto (1480-1555), il s'inscrit dans les marges d'une œuvre conforme aux valeurs picturales du temps. Entre Vérone, Casale Monferrato et Mantoue, où il découvre Mantegna, Caroto a surtout peint des scènes évangéliques à la fois dramatiques et dépouillées, des Vierges à l'Enfant qui doivent quelque chose à Léonard, et quelques beaux portraits en buste dont deux sont au Louvre, lequel les a longtemps attribués à Carpaccio. Il n'est en rien un peintre de genre avant la lettre. Son petit dessinateur tranche donc sur le reste de l'œuvre, j'y reviendrai. Le sujet du tableau est sans équivoque : un enfant aux cheveux roux, dont le visage ne permet pas de déterminer à coup sûr le sexe mais qui doit être un petit garçon, entre sept et dix ans, montre au spectateur un dessin que sans doute il vient de faire. Le titre conventionnel dit quelque chose du thème et de l'exécution, il s'agit d'un *pupazzetto*, d'un pantin ou, plus exactement, d'un bonhomme qui a la raideur géométrique d'un jouet, d'un pantin articulé. Dessiné de face, le personnage est assez élaboré. Même s'il n'a qu'un seul pied, le corps est complet, la tête, hypertrophiée et distincte du buste, repose sur un cou bien marqué, de même les articulations des membres sont signalées, le visage est plein de détails et la chevelure soigneusement hérissée semble contenir l'essentiel d'une mystérieuse volonté expressive. L'enfant adresse au spectateur un sourire équivoque dans lequel on peut lire une sorte de fierté mêlée d'ironie face au travail accompli. En même temps, Caroto a donné au petit dessinateur des traits bien particuliers – la tête est légèrement disproportionnée, la face est large, le modelé épais, le menton saillant, la main qui montre est lourdement schématique –, alors même qu'il maîtrise parfaitement la représentation des visages et des mains, comme le démontre le reste de son œuvre. On a donc l'impression déroutante de se trouver devant un tableau qui introduit volontairement dans le mimétisme du portrait un soupçon de caricature, peut-être en référence à une manière enfantine de dessiner les figures humaines. Si, pour la première fois, un peintre présente l'« œuvre » d'un enfant, sa manière de le faire est sous-tendue par un faisceau

d'intentions que la suite de l'histoire permet d'éclaircir. Elles se manifestent d'abord par la mise entre guillemets de la création enfantine à l'intérieur d'une œuvre graphique ou picturale achevée, ensuite par la relation établie entre l'une et l'autre production, celle de l'artiste et celle de l'enfant, enfin par la posture de l'enfant peint, qu'il soit, comme chez Caroto, confronté à son dessin ou, plus souvent, saisi dans l'action de dessiner. Examinons l'apport et l'évolution de ces trois dimensions de l'image<sup>34</sup>.

Jusqu'au début du <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle, si quelques artistes se sont montrés attentifs à la production spontanée des enfants, aucun ne recueille, et donc ne donne à voir, un dessin d'enfant tel quel, dans sa pure et directe présence. Celui-ci est toujours  *cité* , il fait partie de la portion du réel que le peintre a choisi de représenter. Il s'agit donc d'une des multiples situations où l'image contient une autre image (Georgel et Lecoq 1987) et maintient cette dernière à distance, dans un jeu très subtil entre proximité et différence qui est tout à déchiffrer. Le décor est très variable – un intérieur d'église avec un enfant qui dessine sur le mur, un atelier de peintre à la paroi marquée d'un dessin ou avec un enfant dessinant à terre, une rue ou une place très fréquentée avec quelque gribouilleur puéril en action, un appartement avec un écolier au travail dont l'activité parallèle de dessinateur est visible –, mais l'enfant et ce qu'il fait n'en sont qu'une part. Souvent presque cachée, généralement moins exposée que chez Caroto, elle exige du spectateur une attention spéciale. Cette présence seconde, cette citation discrète à l'intérieur de tableaux dont le propos patent semble parfois tout autre, invite à mesurer la distance entre le centre et la marge du sujet représenté et, par métonymie, entre l'image cadre et l'image incluse. Or cette seconde dimension se prête à une lecture diachronique très stimulante sur fond d'une constante que révèlent les mots que j'ai dû utiliser. *Griffonneur, gribouilleur, barbouilleur*, on dirait aujourd'hui *tagueur* ou *graffeur*, situent pendant des siècles le dessin d'enfant dans l'illégalité, parmi les marques interdites dans l'espace public et sur la page scolaire, hors de toute règle, aux antipodes de toute œuvre, dans l'instant sans durée, l'improvisation furtive et la conservation aléatoire. C'est donc ce trait permanent qui change de valence



33. Voir la couverture de ce numéro et sur Caroto : Wittmann 1997 et 2004 et Pfisterer 2003.

34. En ce domaine, les découvertes de Pierre Georgel sont décisives, je me contente de les reparcourir ici d'un point de vue particulier.



Fig. 8 Rembrandt Harmensz van Rijn, *Jésus-Christ prêchant, ou La Petite Tombe*, vers 1652, eau-forte, Paris, musée du Louvre, collection Rothschild © RMN / Gérard Blot.

au fil de l'histoire du regard européen. Dans une première période, entre *xvi<sup>e</sup>* et *xviii<sup>e</sup>* siècles, disons jusqu'à Hogarth, la distance est posée entre l'œuvre accomplie de l'artiste et le gribouillage de l'enfant. L'image incluse montre le point de départ chaotique et informe de ce qui est devenu un métier que l'image cadre illustre et démontre. Bien sûr, il y a des nuances dans ce parcours – et Caroto, avec sa manière de renoncer à une part de son savoir-faire pour peindre l'enfant dessinateur, affirme une originalité sans modèle –, mais le rapport reste tout de contraste. Il semble bien que cette tension entre une pulsion à faire, que Vasari notait déjà chez les enfants, et une œuvre aboutie à force d'un long apprentissage, ait fait partie des lieux communs graphiques des *botteghe* où se côtoyaient des artisans peintres de tout niveau. On possède des représentations où les murs de l'atelier sont constellés de graffiti et de figures « à la manière » des enfants, on a même récemment découvert au dos de quelques peintures, sur le bois ou le châssis, des tracés enfan-

tins de même type et l'on débat encore des graffiti qui côtoient, à Florence, des fresques issues de l'atelier de Michel-Ange<sup>35</sup>. Ne cherchent-ils pas à placer au plus près de l'œuvre parfaite son *envers* balbutiant ? Par un revirement complet, fondé sur le passage « du peintre à l'artiste » et de l'artisan au génie<sup>36</sup>, cet envers enfantin sera de plus en plus nettement conçu et célébré comme une *origine*, riche de toutes les possibilités de l'œuvre à venir. Alors, le dessin d'enfant dans le tableau révèle un désir de faire œuvre déjà perceptible dans l'expression naturelle, non domestiquée, sauvage encore, de l'enfant. Nous sommes dans le dernier tiers du *xviii<sup>e</sup>* siècle, au début de la révolution esthétique qu'exprimera bientôt le jugement souverain de l'artiste : *C'est de l'art !* Un tableau, celui d'un peintre anglais tout à fait reconnu, David Wilkie, met

• • •

35. Pour les coutumes d'atelier, Georget 1989 et 1996 ; pour les graffiti dans la proximité des maîtres, voir Wittman 2004.

36. Voir Sacquin 1993, Heinich 1993 et Georget 1993.

en scène d'une façon indirecte et très élaborée cette pensée nouvelle, c'est *The Blind Fiddler* (Le Violoneux aveugle), peint en 1806 (fig. 7). Il s'agit d'une scène de genre. Dans une salle de ferme, devant une cheminée, à l'occasion de ce qui pourrait être une sorte de veillée entre voisins, se produit un violoneux de passage – la boîte de son instrument et son fournement de cheminéau sont posés à ses pieds, sur la gauche du tableau. Il est l'un des six adultes présents auxquels répondent six enfants correspondant à divers âges. L'un d'eux, à l'extrémité droite du tableau, parodie les gestes du violoneux aveugle en se servant d'un soufflet et d'une paire de pincettes, et son visage, avec ses yeux ronds et sa langue tirée, est le seul qui laisse affleurer la caricature. À la verticale exacte de l'imitateur, sur le bois de l'armoire, est fixé un dessin représentant un homme en pied, de profil, « spécimen de son penchant pictural », commente Wilkie. John Lewis Krimmel, qui a reproduit

gâtera » (Géricault, vers 1820), ou qui représentent la tension entre l'enfant en pleine lumière, socialisé par l'école, et le gribouilleur clandestin et obscur qui exerce ses talents et donne forme à ses rêves en improvisant des dessins dans les marges de son manuel de latin (Girodet, en 1800, voir ici p. 69)<sup>37</sup>. L'enfant n'est plus le contraire du peintre, il est revendiqué comme son commencement. La troisième dimension de ces images confirme, de façon plus détournée, cette évolution. Elle est le point de jonction entre l'image cadre et l'image incluse puisque à côté de la citation visuelle le peintre met en scène l'enfant au travail. Dans le nombre, réduit mais constamment accru, des œuvres qui traitent de ce thème, la première scène représente, comme on pouvait s'y attendre, l'enfant en griffonneur clandestin, ombre de dos qui barbouille un mur dans l'église même (Saenredam, vers 1640), ou gamin des rues dessinant un bonhomme pendu alors que ses congénères mar-



Fig. 9 Quillenbois, caricature de l'Atelier de Courbet, *L'Illustration*, 21 juillet 1855. Droits réservés.

le tableau en 1814, a, semble-t-il, ajouté ou fait ressortir, sur l'armoire même, le profil à la craie d'un animal, histoire de bien signaler la présence de ces tracés, essentiels à la bonne lecture de l'allégorie. Bien sûr, le rapport du dessin d'enfant à la musique du peuple est ici posé, le tableau de Wilkie les relie dans le même espace sans mots, les conjoint en référence à un monde originel ; un pas discret mais décisif est fait en direction de la reconnaissance artiste dont nous avons vu qu'elle explicite toujours le pouvoir de synesthésie. À compter de là, ce sont de très grands peintres qui louent, face à des dessins d'enfants, leur spontanéité créative que « l'étude

gâtera » (Géricault, vers 1820). La seconde scène est attestée tout aussi tôt, dans une gravure de Rembrandt représentant un prêche du Christ (*La Petite Tombe*, vers 1652, fig. 8). Au premier plan, tournant le dos à l'assemblée qui fait cercle autour du prophète, un enfant est allongé de biais, une toupie à son côté ; il dessine sur le sol, mais on ne voit rien de ce qu'il trace (Fineberg 1997 : 6). Il faut attendre 1775 pour que cette posture se charge d'un sens ambigu. Un peintre écossais, David Allan, compose alors une scène de la vie napolitaine dont le titre abstrait (*The Uncultivated Genius*) est délicat à interpréter ; on y voit un peintre médiocre exé-

cuter une de ces *vedute* avec le Vésuve en fond, spécimen d'« art pour touristes » de l'époque, alors qu'un enfant, accroupi derrière lui, s'applique à tracer à la craie un bonhomme bien visible. Des deux, qui est le « génie », inculte ou non encore cultivé ? La question reste suspendue. En revanche, l'attitude de l'enfant retient l'attention : « Accroupi sans souci des convenances et dessinant avec tout son corps, à même le sol, comme s'il faisait pousser une plante de la terre » (Georgel 1993 : 257).

• • •

37. Georgel 1996.

Incontestablement, quelque chose bascule à la fin du siècle des Lumières, et l'*Émile* de Rousseau n'y est pas pour rien, même s'il fait du dessin d'enfant un exercice un peu mineur d'habileté manuelle. En quelques décennies, la promotion va s'opérer. Amorcée à partir de 1775, elle parcourt trois générations d'artistes, rencontre, entre 1830 et 1850, l'affirmation de la souveraineté de leur jugement d'art, qui inclut désormais le populaire et le primitif en se fondant sur les capacités perceptives de l'enfance, avant d'aboutir à la pleine reconnaissance de la force expressive du faire enfantin et de la valeur esthétique des œuvres d'enfants. Ce renversement, acquis au début du xx<sup>e</sup> siècle, accomplit les transformations émergentes que nous venons de repérer. Sans prétendre décomposer tous les moments de ce saut historique, reprenons et prolongeons, en ordre inverse, les trois dimensions que nous venons de voir se manifester dans et par l'image.

La scène du petit dessinateur, d'abord. Chez Rembrandt, il est étalé à terre, les deux bras en avant, Allan le montre à quatre pattes, appuyé sur une main, l'autre dessinant sur le sol; on se souvient que George Sand décrit, en 1845, le jeune garçon iowa, dessinant allongé, une couverture sur la tête; on retrouve une posture identique en 1855 dans le grand tableau manifeste de Courbet, *l'Atelier*, qui présente le griffonneur couché sortant des jupes d'une belle dame dans laquelle j'ai proposé de voir l'allégorie de George Sand, identification que conforte la caricature de l'époque (Fabre 2006 : 65). Toute la psychologie créative que cette génération prête à l'enfant – son œil fasciné, sa concentration méditative, le mystère de « la chambre noire de son petit cerveau » où la sensation est travaillée par l'imagination, « reine des facultés », la vivacité de sa mémoire, son goût de l'improvisation – est dans cette scène où figurent aussi les portraits de Baudelaire et de Champfleury. En outre s'y ajoutent deux éléments décisifs. D'abord, l'assimilation claire de l'enfant à l'artiste par sa capacité instantanée à « être seul au milieu des autres », heureuse expression par laquelle Winnicott définit le comportement spécifique de cet âge<sup>38</sup> et qu'il suffit de renverser pour retrouver la définition du poète selon Baudelaire : « [Il] jouit de cet incomparable privilège qu'il peut être à sa guise lui-même et autrui » (Baudelaire 1990, I : 291). Mais cette empathie ne produit l'œuvre qu'en second lieu, dans le retrait créateur que l'enfant dessiné ou peint réalise spontanément en plongeant en lui-même, sans un regard sur le monde extérieur qu'il ne cherche pas à copier mais qu'il recompose « de mémoire ». Ce qui introduit le second élément

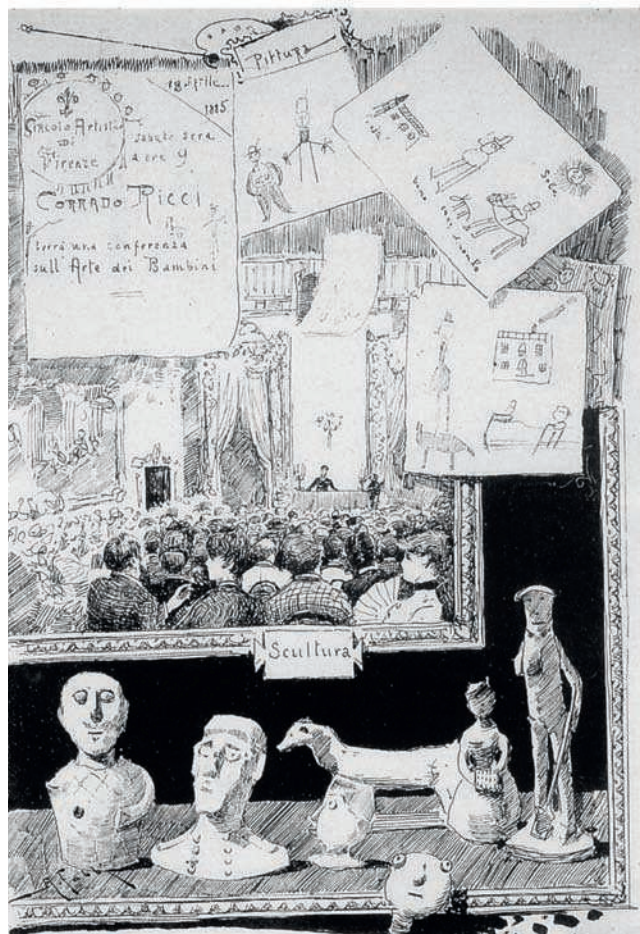


Fig. 10 Affiche de la conférence de Corrado Ricci sur l'art des enfants à Florence en avril 1885. Droits réservés.

qui enrichit la scène : l'enfant accroupi est en train de dessiner une figure humaine, un bonhomme, et si l'on admet qu'une concentration très exceptionnelle préside à cette production en apparence tout à fait triviale, elle peut prendre la valeur d'une trace « primitive » et être reconnue comme une œuvre (Georgel 1981). La voie est ici ouverte à une attention passionnée à l'égard de ce que les enfants dessinent et colorient. Les gestes de valorisation provocante, en plein essor pour l'art populaire et les arts exotiques et primitifs, peuvent alors se déployer. On voit Hugo, aîné un peu distant mais toujours admiré de cette génération, observer et collectionner, dans la discrétion du foyer, les dessins de ses enfants et affirmer dans ses vers leur puissance créative (Georgel 1988 ; 1989). On voit Champfleury caractériser avec sagacité les premières étapes du dessin enfantin, dont il possède des spécimens



38. Claude Macherel a souligné et commenté cette formule au cours de notre séminaire.

qu'il a médités, lui qui, marié tard, élève alors ses deux enfants : Édouard, quatre ans, et Marie, trois ans<sup>39</sup>. On voit le dessinateur genevois Töpffer, salué sur ce point par Théophile Gautier, reprendre les techniques mêmes de la figuration enfantine, qu'il décrit avec pertinence pour créer des formes graphiques narratives tout à fait nouvelles (Pernoud 2003 : 17-22). Dans ce cas, la distance entre l'image cadre et l'image incluse tend à se réduire et même à s'abolir puisqu'elles partagent une identique dignité. C'est ce que démontre l'évolution même de leur rapport. Jusqu'à présent, avons-nous vu, l'œuvre de l'artiste se contentait de citer ce que l'enfant avait fait ou était en train de faire, le cadre pictural correspondant aux guillemets du discours écrit. Ce dispositif était le plus sûr garant d'une distance, quelle qu'elle soit, ironique ou laudative, méprisante ou pensive. Il semble que le premier à avoir pressenti la contrainte qui découle inexorablement de cette forme soit Corrado Ricci, auteur du premier livre au monde sur « l'art des enfants ». Dès 1885, il donne à Bologne, ville où il étudie, et à Florence des conférences devant la collection d'œuvres enfantines qu'il a réunie. Il dessine ou fait dessiner à cette occasion des affiches d'une conception tout à fait étonnante (fig. 10). Il s'y représente lui-même, minuscule bonhomme installé sur l'estrade du conférencier, devant une salle comble, et il enserme cette cérémonie mondaine dans un encadrement conventionnel chantourné et que l'on imagine doré. Mais, hors de ce cadre, des dessins d'enfants s'envolent, quelques-uns se plaquent en haut de l'affiche, comme sur un verre qui séparerait cette scène et son spectateur, tandis qu'au premier plan, sur un plateau, sont disposés les modèles enfantins, eux aussi hors cadre, bien sûr<sup>40</sup>. L'intuition de Ricci et sa réalisation graphique sont d'une grande portée. Il met en scène l'envol et la libération de ce qu'il nomme désormais *l'art des enfants*, et, faisant cela, il semble anticiper sur une situation qu'il ne pouvait imaginer, à savoir le retour de ces œuvres dans la peinture non plus comme des citations encadrées mais comme une manière, un style, auquel le peintre adulte rend hommage en le faisant intégralement sien. Avec Picasso, Klee, Gabriele Münter, Miró, Matisse, Dubuffet et tant d'autres, le faire enfantin passe à *l'intérieur du dessin et de la peinture* qui en manifestent la déroutante altérité<sup>41</sup>. L'artiste revendique plus que jamais un regard d'enfance, mais celui-ci est désormais inséparable d'une main d'enfant, auteur d'œuvres plastiques originales, dignes de figurer aux côtés de tous les objets à propos desquels la modernité esthétique occidentale a décidé : *C'est de l'art!*



Fig. 11 Dessin d'enfant de Rudi Schindler sans titre, Munich, fondation Gabriele Münter et Johannes Eichner.

## Le terrain de l'enfance

Les débuts de cette conversion de quelques artistes majeurs à l'art enfantin, qu'ils qualifient ainsi en l'adoptant pour eux-mêmes, coïncident exactement avec l'ouverture de la saison du primitivisme dans la chronologie étroite généralement admise, soit la première décennie du xx<sup>e</sup> siècle. Elle va avec un véritable effort de connaissance de ce que les enfants produi-

• • •

39. « Les petits tracent des lignes confuses, des enchevêtrements de *tremblés* dans lesquels ils entrevoient des merveilles ; les grands cherchent à reproduire les objets qu'ils voient le plus fréquemment. Dans les pays de culture les enfants dessinent des animaux ; dans les pays maritimes des bateaux et des ponts ; dans les pays de montagne, des cerfs volants : partout l'enfant s'essaie à fixer l'homme avec son crayon » (Champfleury 1872 : 297).

40. On doit le repérage de cette affiche à Benedetta Cestelli Guidi [2001].

41. Voir, par exemple, Pernoud 2003, Fineberg 1997 et la première section du présent numéro [articles d'Emmanuel Pernoud, Pierre Georget et Michèle Coquet].



sent – par exemple, Wassily Kandinsky et Gabriele Münter constituent en 1908 une collection de deux cent cinquante œuvres enfantines qui seront en partie exposées, expérience que Jean Dubuffet renouvellera quarante ans plus tard, Paul Klee possède et médite ses propres dessins d'enfant avant de recueillir les travaux de son fils Félix, né en 1907 (Fineberg 1997), Picasso ne cessera d'observer sa progéniture et de se mêler à ses moments de fièvre créative... De fait, collectionner et exposer sont des pratiques antérieures à cette époque, mais elles manifestaient le plus souvent des intentions d'un autre ordre, liées au souci d'exploration savante de l'esprit enfantin. Au fond, la plupart des artistes du xx<sup>e</sup> siècle, qui se mettent à créer « comme des enfants » et qui voient dans l'enfance un modèle, agissent comme avec les sculptures « nègres », ils fréquentent les lieux où cet art se donne à voir, ils l'invitent dans leurs ateliers. Sauf qu'il n'existe pour les enfants aucun espace intermédiaire organisé, donc ni galeries ni musées ni, *a fortiori*, marché de l'art. L'artiste passe donc de la chambre d'enfants – les siens ou ceux de proches – à la fréquentation des publications savantes et des expositions qui rendent compte à la fois des résultats de la recherche et des travaux des écoliers suscités par les nouvelles pédagogies. Ce va-et-vient est favorisé par le fait que tous les acteurs utilisent désormais la même expression : *art des enfants*. Que faut-il entendre par cette unanimité ? Sur quelles prémisses repose-t-elle ?

L'ampleur de cette révolution discrète se mesurera mieux si nous jetons d'abord un regard en arrière. Un saut d'un demi-siècle a suffi pour transformer radicalement la situation du primitivisme au point que la génération de 1848 n'y reconnaîtrait pas ses petits. Certes, le caractère provocateur de ce passage à l'art demeure, mais, outre qu'il aboutit à des œuvres dont l'enfant créateur est la référence centrale et explicite – ce qui n'était pas le cas auparavant –, il noue une sorte d'alliance avec la connaissance de son temps ou, du moins, il sait en recueillir les fruits et en adopter la démarche. Or, l'une des plus importantes controverses, bien oubliée aujourd'hui, conduites par la génération de 1848 avait abouti à opposer radicalement art et science, précisément inconciliables quand il s'agit de décrire et comprendre *l'autre de l'art*. L'occasion en est le projet ministériel de *Recueil général des poésies populaires de la France*, lancé en 1852 sous l'égide d'Hippolyte Fortoul, ministre de l'Instruction publique et des Cultes. Un Comité de la langue, de



Fig. 12 Gabriele Münter, *Maison*, 1914, huile sur carton, 40,5 x 32,8 cm, Munich, fondation Gabriele Münter et Johannes Eichner.

l'histoire et des arts est créé à cet effet, plus de deux cents correspondants se mettent au travail dans les cinq années qui suivent pour produire le *Recueil*. Leur souci est globalement « philologique », au sens large de l'époque : il s'agit de donner à la France les monuments de la tradition orale qui, à la différence d'autres pays européens, lui font défaut. Ces « monuments » demeurèrent introuvables et les cinq gros volumes rassemblés sont restés à l'état d'un manuscrit qui contient de nombreux témoignages sur les « traditions enfantines » (Gaignebet 1974). Même s'ils privilégient le texte des chants, les promoteurs de l'enquête se soucient de la musique, ils n'ignorent pas le programme d'une « archéologie musicale » développé dans des sphères érudites voisines, mais comment être fidèle à ce que le peuple chante ? La question est résolue en faisant appel aux enseignants de musique, en particulier ceux des conservatoires provinciaux, dont on sollicite un travail de notation très précis. Et c'est là que le bât blesse et que la polémique enflé

aussitôt<sup>42</sup>. Champfleury se lance dans la bataille en dénonçant la nullité prévisible de ces transcriptions (Champfleury 1853 : 586) :

[...] les musiciens sont rares en province, les musiciens archéologues encore plus, et il faut encore qu'à sa science le musicien joigne la compréhension de ces mélodies naïves, chose très difficile. Les mélodies des chansons populaires sont toutes en dehors des lois musicales connues ; elles échappent à la notation car elles n'ont pas de mesure ; une tonalité extravagante en apparence et raisonnable cependant, puisqu'elle est d'accord avec une poésie en dehors de toutes les règles de prosodie, ferait gémir les didactiques professeurs d'harmonie.



Fig. 13 Edward Quinn, *Leçon de dessin de Picasso à ses enfants Claude et Paloma*, Vallauris, 1954 © edwardquinn.com

George Sand, on s'y attendait, fait chorus en demandant que des musiciens de la trempe de Meyerbeer ou Rossini soient chargés de cette tâche où il convient de « suppléer par la logique [du] génie (le seul juge sinon infallible du moins compétent en pareil cas) à des lacunes et à des incertitudes graves ». Elle conclut à l'adresse de Champfleury, dont elle entend bien les doutes : « J'ignore à quels génies on a confié ce soin difficile, et je partage vos craintes. Pourtant il faut voir avant de prononcer » (18 janvier 1854). Le divorce

est donc éclatant entre une approche « philologique » et une approche « artiste » et Champfleury aura beau, dans de remarquables publications sur la chanson et la musique populaires (1853, 1859, 1860), proposer un programme de connaissance largement inspiré par l'expérience et les réflexions des artistes de son temps, le relais ne sera pas pris et la génération suivante devra inventer ses propres chemins. Cette rupture peut se résumer en quelques mots : Champfleury, Sand, Baudelaire, Liszt, Nerval... étaient à la recherche de *l'autre de l'art* dans le but de révolutionner l'art lui-même ; tel était pour eux l'unique projet, la mission suprême. Dans les années 1880, avec la floraison des disciplines qui prennent l'homme et ses œuvres pour objet, on entre dans la phase d'inventaire et d'analyse des *arts autres*. Le substantif est au pluriel, car, loin de la thèse des correspondances perceptives, la distinction académique des différentes formes d'art n'est plus discutée. L'attention se reporte donc sur l'adjectif, que l'on précise toujours de façon plus étroite – art primitif, art populaire, art préhistorique... –, selon des catégories qui emportent leur propre questionnement (quelles ethnies ? quel peuple ? quelle période ?...). Dans de telles expressions, le terme « art » devient presque un nom commun sans propriétés, une sorte de joker terminologique qui recouvre des descriptions plus ou moins fines de l'iconographie, de la technique et du style. Or, avons-nous vu, l'enfance a joué un rôle décisif dans le processus de reconnaissance artiste de *l'autre de l'art*, qu'en est-il maintenant, dans la phase des *arts autres* ? Existe-t-il simplement une catégorie « art des enfants », enclose dans son particularisme, ou bien retrouve-t-elle une valeur problématique, transversale, explicative ? En fait, l'écheveau des avancées sur le terrain de l'enfance est extrêmement embrouillé et les bilans sont maintenant nombreux où chaque discipline voit midi à sa porte<sup>43</sup>. Je me contenterai donc d'identifier ici quelques carrefours où le terrain de l'enfance est convoqué pour poser des questions anthropologiques générales. Là encore, trois scènes clés révéleront les nœuds de ce nouveau parcours.

La première se situe en Dordogne, dans la vallée de la Vézère, au cours de l'été 1863. Un paléontologue



42. Les *Instructions* du comité sont impeccablement réunies et présentées par Jacques Cheyronnaud (1997), qui ne souffle mot du débat avec les artistes, pourtant déjà abordé par Bénichou (1972).

43. Naville 1950, Pizzo Russo 1988, Pernoud 2003, Kelly 2004, Van den Boosche 2006 et Fineberg 2006 me semblent, parmi des dizaines de bilans partiels, les plus utilement documentés.

gascon, Édouard Lartet, et un archéologue londonien, Henry Christy, explorent méthodiquement les grottes qui trouent la falaise et fouillent tout autour quelques gisements à ciel ouvert. Christy a rencontré Lartet à Londres, en 1858 ; deux ans auparavant, il avait parcouru Cuba et le Mexique en compagnie d'un autre jeune homme, fils d'un industriel quaker comme lui, promis à un grand avenir, Edward Burnett Tylor, qu'il avait initié à la quête aventureuse du passé et de l'art à travers des sociétés dont il aimait vivre intensément le présent. En fait, Christy est un collectionneur de très haut vol : il aime à se rendre sur place, il prend toujours une connaissance directe du contexte des objets qu'il découvre ou négocie. On peut dire que partout où il passe des découvertes majeures affluent. C'est le cas en Périgord, où les deux savants identifient clairement, pour la première fois au monde, l'existence d'une expression graphique remontant « aux temps primordiaux de la période humaine » (Lartet et Christy 1864). Des instruments d'os ou de corne ont fait l'objet d'incisions ou de modelages volontaires et, surtout, des plaquettes de schiste ont servi de support à des dessins très fins : là un bovidé, ici une sorte d'antilope, ailleurs un mammoth. La question centrale, pour Lartet, est la contemporanéité maintenant certaine entre l'homme et les espèces disparues dont il trace les figures. On peut supposer que Christy a joué un rôle décisif lorsqu'il a fallu identifier et désigner l'activité dont témoignent de telles images : ces hommes qui ne possédaient que des outils de pierre, ignoraient toute domestication et vivaient seulement des produits de la chasse et de la pêche, n'en possédaient pas moins des « instincts de luxe et un certain degré de culture des arts ». Leurs parures, leurs sculptures, leurs dessins en font foi. Comme l'association de l'art et de la primitive risquait de heurter les consciences savantes et religieuses, Lartet et Christy défendirent leur choix du mot et de la notion (1992 : 282) :

[...] ces œuvres d'art s'accordent mal avec l'état de barbarie inculte dans lequel nous nous représentons ces peuplades aborigènes, privées de l'usage des métaux et des autres ressources les plus élémentaires de nos civilisations modernes. Rappelons que la chasse et la pêche fournissaient amplement aux besoins de ces aborigènes, et leur laissaient ainsi les loisirs d'une existence peu tourmentée. Or [...] les loisirs d'une vie facile enfantent les arts. Pourquoi s'étonner que les chasseurs du renne, de l'aurochs et du bouquetin aient réussi à représenter ces formes animales dont la vue leur était si familière, quand, de nos jours, nous voyons les plus simples bergers de l'Oberland suisse, sans autre

ressource que la pointe de leur couteau, reproduire les animaux de leurs montagnes, le chamois entre autres, avec plus de vérité, plus de mouvement et d'animation dans les attitudes, que ne sauraient y en mettre les meilleurs ouvriers de nos cités, aidés de tout l'attirail de leur outillage technique ?

L'art préhistorique s'étaye donc d'un premier parallèle avec l'art populaire alors considéré comme le plus primitif, celui des bergers alpins, fruit de leur solitude oisive, de leur sens de l'observation et de leur plaisir de représenter. Mais c'est bien d'art qu'il s'agit, d'un art engendré par un goût gratuit du jeu. D'ailleurs, la valeur de ces premières découvertes fut reconnue et traduite en termes monétaires à l'occasion de l'Exposition universelle de 1867, où la présentation de « l'art à l'époque du renne, seconde époque des cavernes [...], cinquante et une pièces des plus curieuses [...], a été estimée à un million par un amateur qui l'offrait si on voulait lui céder toute la vitrine ». Gabriel de Mortillet, qui souligne l'événement, emploie constamment le terme « art » pour désigner ces productions archaïques qu'il qualifie d'« ensemble admirable » (Mortillet 1867). Quinze ans plus tard, dans son manuel qui fonde la science préhistorique, il choisit un autre terme de comparaison : non plus l'art des bergers, mais les graffiti des enfants. « Ce qui caractérise surtout les œuvres de cette époque, c'est une extrême naïveté. Nous sommes en présence de l'enfance de l'art, mais d'un art très vrai, très réel. Cette enfance de l'art est loin d'être de l'art d'enfant. Il y a loin, bien loin, des œuvres de cette époque aux ébauches informes qui parfois couvrent les murs autour de nos écoles. » Formule aussitôt nuancée par l'examen des faiblesses techniques de l'artiste préhistorique : il ne maîtrise le groupement des figures que sous la forme de la file indienne, il ignore la règle des proportions (une tête d'animal peut être aussi grosse qu'un animal tout entier dessiné à son côté), il sait rarement projeter par avance l'ensemble du dessin à exécuter sur une surface limitée (il commence grand et finit tout petit, il ne tient pas compte des modifications fonctionnelles de l'outil qu'il décore et qui mutileront son dessin). Bref, sa manière est souvent « la plus naïve, la plus enfantine, la plus imprévue » (Mortillet 1992 : 295-297). Alors que Lartet et Christy ouvraient la voie à une conception de l'art fruit du loisir et du jeu, ce qui évoquait un état d'enfance baudelairien, Mortillet fait de l'enfance de l'art qu'il reconnaît dans les œuvres préhistoriques un mélange de réussites fortuites et d'erreurs qu'il qualifie précisément de puérides. L'enfant fait son entrée

dans la description des arts autres comme paragon de maladresse, comme producteur d'informe<sup>44</sup>.

On a pu s'insurger, au nom du respect aujourd'hui dû à la création enfantine, contre cette description négative, sans se rendre compte qu'elle allait orienter l'attention savante, exciter durablement la curiosité et susciter une marée d'enquêtes. La question décisive est venue à l'esprit d'un très jeune chercheur, futur historien de l'art : l'informe enfantin peut-il être décrit ? Obéit-il à des régularités qui reviennent d'un enfant à l'autre, faisant de l'enfance, comme disait Michelet, une sorte de « peuple » à part au milieu des adultes ? Ce découvreur est le héros de notre deuxième scène. Elle se passe à Bologne, sous un des plus célèbres portiques de la ville, pendant l'hiver de 1882. Corrado Ricci, vingt-quatre ans, qui survit comme aide bibliothécaire dans son université mais que l'étude de l'art du passé occupe déjà, se réfugie là, à l'abri d'un orage. Il parcourt les obscénités qui sont lisibles à sa hauteur, inscrites par des adultes et des adolescents, puis il a l'idée de se baisser pour retrouver le niveau où les enfants apposent leurs dessins. « S'ils montrent moins de technique et moins de logique [...], ils manifestent à l'évidence des traces de poésie. » Sa décision est aussitôt prise d'étudier « *l'arte ingenua dei bambini* », l'art naïf des enfants, sujet tout à fait neuf à ses yeux. À l'archéologue du lointain passé, qui ne sait des productions enfantines que ce qu'il voit en passant près des écoles de sa ville, Ricci réplique par une archéologie du présent, il décide d'explorer méthodiquement la strate enfantine de l'expression graphique. Il organise pour cela une enquête sur les dessins et sur les modelages, dès 1885 il présente ses premiers résultats dans des conférences dont nous avons détaillé l'affiche. Il écrit chemin faisant un petit livre, prêt en 1886 et publié l'année suivante. Comme Mortillet, Ricci réagit devant les représentations enfantines à partir de sa culture visuelle d'adulte occidental qui sait ce qu'est une bonne imitation du réel<sup>45</sup>. Mais, de leurs « erreurs » qui reviennent, il fait une « loi », celle de l'*intégrité* physique des personnes : l'enfant représente toutes les parties du corps qui seraient cachées à la vue par des objets interposés. De cette loi générale découle le choix formel de la *transparence*. Tout cela dans une tranquille méconnaissance des proportions et, bien sûr, de la perspective... L'examen précis des mille trois cents travaux qu'il a recueillis lui suggère un principe général : l'enfant ne cherche pas à copier le réel, à représenter *ce qu'il voit*, il s'efforce, au contraire, de décrire graphiquement *ce qu'il sait* du personnage ou de l'objet, les contraintes de la

représentation à deux dimensions l'obligeant à des superpositions, des inclusions, des anamorphoses et des transparences qui disparaissent dans ses modelages de terre, à trois dimensions, largement inspirés des santons de la crèche. À cela, Ricci ajoute que, spontanément, l'enfant représente des figures humaines – dont il signale le sexe par des accessoires périphériques (la robe pour les femmes, la pipe et le chapeau haut de forme pour les hommes) –, des animaux présents dans son environnement, sa maison familière, un monument imposant et aussi des scènes plus inattendues qui décrivent *ce qu'il désire ou ce qu'il redoute* en fonction d'événements qui ont récemment frappé sa sensibilité. C'est à propos de la représentation des humains que Ricci, repérant la séquence des solutions graphiques que les enfants adoptent pour améliorer le rendu de leurs bonshommes, propose le schéma assez complexe d'une évolution en fonction de l'âge où l'on voit de mieux en mieux s'accorder chez l'enfant le raisonnement et la main, le savoir sur le monde et la technique figurative. Cet art des enfants a-t-il quelque rapport avec les arts primitifs connus, dont l'art préhistorique ? La réponse documentée et argumentée de Ricci est plutôt négative, bien qu'il connaisse des cas archaïques et médiévaux où les mêmes « lois » de la représentation se manifestent. Certes, les idées de Ricci étaient dans l'air et cela explique le succès, souterrain mais mondial, de son petit livre<sup>46</sup>, mais je retiendrai surtout que sa « grammaire des fautes » enfantines le conduit, de fait, à annuler tout jugement de valeur pour considérer le monde graphique de l'enfance dans sa présence réelle et dans sa différence objective, donnant à voir un remarquable ensemble de figures qu'il n'hésita pas à présenter dans les « cercles artistiques » les plus huppés de Bologne et de Florence sans jamais réussir à attirer, dans son pays, le soutien officiel qui aurait permis à sa collection de perdurer<sup>47</sup>. Retenons que les grandes lignes d'un questionnaire tout à fait nouveau sont ici présentes, qu'une nouvelle région de



44. L'impact des découvertes de l'art préhistorique a fait l'objet de travaux pionniers de Philippe Dagen (voir Dagen 1998).

45. Ricci, aspirant historien de l'art, en rajoute parfois dans l'appréciation péjorative pour ne pas avoir l'air de prendre trop au sérieux un sujet si peu académique.

46. Cestelli Guidi 2001 à propos de Ricci 1887.

47. Nous donnons dans ce numéro la traduction de l'abrégié américain du livre de Ricci suscité par le grand psychologue californien Earl Barnes en 1895. Ricci laisse entendre plus tard qu'il a fait don de sa collection à une institution londonienne ; malgré des recherches poussées, nous ne l'avons pas encore retrouvée.

l'expression graphique est clairement identifiée et qu'il appartiendra à la psychologie d'en explorer la tension principale – entre l'universalité du développement graphomoteur des enfants et les spécificités culturelles de leurs modèles d'images<sup>48</sup> – en questionnant parfois la dénomination d'*art* que Ricci avait spontanément accordée à cette expression « naïve<sup>49</sup> ». Quant à la distinction des deux réalismes – que Georges-Henri Luquet rebaptisera en 1913 « intellectuel » et « visuel » –, elle sera au fondement de la caractérisation des arts autres, c'est-à-dire dispensés de l'impératif mimétique, chez Luquet comme chez Boas.

Une troisième scène va clore notre parcours sur un élargissement assez vertigineux de l'ambition anthropologique. Elle se déroule en Arizona, dans l'école de Keam's Canyon, près des villages hopi d'Oraibi et de Walpi. Sont regroupés là, sous la conduite de Mr. Neel, instituteur, les garçons et les filles hopi que leurs parents veulent bien envoyer suivre une instruction à l'américaine. Le 28 avril 1896, un jeune savant allemand, Aby Warburg, propose aux petits Indiens une épreuve assez particulière. Il leur raconte d'abord une histoire, celle de « Jean nez-en-l'air », le garçon très étourdi qui finit son périple inattentif dans une mare après maintes aventures loufoques. Mais Warburg a un peu amplifié le conte en introduisant dans sa trame un terrifiant orage. Son récit achevé, il demande aux enfants d'en faire un compte-rendu dessiné. Quatorze élèves se mettent au travail et rendent leurs feuilles, Warburg les parcourt avidement et en met deux à part : il a trouvé ce qu'il cherchait. Deux élèves, en effet, ont donné une figuration particulière de l'éclair. Leur tracé évoque nettement la forme d'un serpent ou, plus exactement, la forme que les Hopi donnent au serpent quand ils le représentent, avec sa langue fléchée, sur leurs poteries anciennes, dans les tableaux de sables colorés qu'ils composent à l'occasion de certains rituels ou encore sous l'apparence d'une silhouette de bois qu'ils multiplient sur leurs autels dans la *kiwa*, la chambre souterraine où se déroulent leurs principaux rites. L'intention de Warburg a été beaucoup glosée : elle part de la conviction que *survivent* chez certains enfants des pratiques, des gestes, des mots et des formes qui relèvent d'une très longue durée culturelle. E. B. Tylor enseignait cela dans sa *Primitive Culture* (1871); Warburg voit dans cette résurgence la preuve de sa propre théorie sur la longue mémoire collective de certaines images dont il tentera, plus tard, de construire l'atlas<sup>50</sup>. Son enquête de quelques mois, dans les livres, les collections archéologiques et sur



Fig. 14 Claude Lévi-Strauss se baignant parmi les enfants nambikwara, Brésil, 1938. Collection C. Lévi-Strauss.

le terrain, lui a appris que le serpent est d'abord une figure centrale de la cosmogonie des Pueblos. Maître de la pluie, il apparaît sous la forme fugace de l'éclair. Son image est efficace, un grand rituel où l'on manipule des serpents vivants est le moment de son incarnation et de sa multiplication. Des Hopis, il remontera jusqu'à l'Antiquité méditerranéenne, reconnaissant dans le serpent déployé et brandi une « formule pathétique » transhistorique, vouée à ressurgir à travers le temps des cultures. Se lève ici une première question, très mystérieuse : comment Warburg a-t-il eu l'idée d'aller faire dessiner des enfants à titre expérimental ? On n'y a répondu que tout récemment. En fait, après plusieurs semaines dans des villages pueblos où il tente de comprendre la persistance d'« une enclave d'humanité païenne » dans un pays, les États-Unis, qui a « fait de la civilisation technologique une admirable arme de précision », il décide de tout lâcher en février 1896. On ne sait d'où lui vient cette soudaine

• • •

48. Ce rapport fait l'objet de l'article de René Baldy ci-après.

49. La bibliographie internationale commentée de Pierre Naville (1950), ancien surréaliste devenu sociologue et psychologue, reste ici le meilleur des guides.

50. Sur l'inflexion warburgienne de la théorie des survivances, voir Didi-Huberman 2002. Sur le voyage américain de Warburg : Warburg 1995 et 2003 ; Michaud 1998 ; Cestelli Guidi et Mann 1998 établissent le lien entre Warburg et Barnes. Le volume *Mnemosyne*, dont j'ai utilisé l'édition italienne, est l'expression de cette théorie du temps des images.

lassitude, en revanche on est certain qu'il met à profit son séjour dans les grandes villes côtières de la Californie pour rendre visite aux chercheurs susceptibles de nourrir et de relancer son projet. À Stanford, une université alors nouvelle, il rencontre un personnage très attachant, le psychologue Earl Barnes, qui a créé le Pedagogical Seminary, haut lieu des études directes sur l'enfance dont une revue de même nom rend compte depuis deux ans. Tout porte à penser que sur le bureau de Barnes il y avait *L'arte dei bambini*,



Fig. 15 Aby Warburg et un danseur hopi, Oraibi, Arizona, mai 1896. Warburg Institute Archive.

l'ouvrage de Corrado Ricci paru quelques années plus tôt. Warburg connaît bien l'italien, il a déjà travaillé en Toscane et publié sur la Renaissance, il parcourt le livre. Je ne sais si Barnes l'avait déjà déchiffré, mais il est sûr qu'il en a fait faire un fidèle résumé par une de ses collaboratrices pour le publier dans sa revue (voir ci-après p. 126-131). Même si Ricci n'explicite pas toutes ses procédures, la lecture de son livre, consacré au dessin *spontané* des enfants, laisse entrevoir, à mon avis, la mise en place d'un protocole expérimental. Il a sans doute vérifié sa « loi de l'intégrité » des personnes, et les solutions qui la traduisent graphiquement, en demandant aux écoliers de Bologne et Modène de

dessiner deux scènes : un homme à cheval et des promeneurs dans une barque. La voie est ouverte pour Warburg, il décide de vérifier expérimentalement la persistance iconographique du serpent hopi et revient sur le terrain dans cette intention. Cette idée le ramenait au tout début de son séjour dans le Sud-Ouest américain, vers la mi-décembre 1895. Alors qu'il était encore dans son hôtel à Santa Fe, s'est présenté à lui Cleo Jurino, un Indien, « prêtre » d'une kiwa, c'est-à-dire ordonnateur des rituels dans la société secrète des hommes, qui voulait bien lui expliquer les arcanes de la cosmogonie hopi. Il le fit en dessinant (ou en faisant dessiner par son fils Anacleto, qui l'accompagnait) un grand serpent-éclair au-dessus de la maison qui figure le monde. Mais, à Keam's Canyon, sans doute pour la première fois, le dessin des enfants était sollicité pour répondre à une question d'ethnologue et d'historien. Il demeure pourtant un détail qui ne laisse pas de surprendre dans le protocole de Warburg : d'où sort cette idée de faire traduire en images un récit proposé aux enfants ? La réponse se trouve en Allemagne, à l'université de Leipzig où enseigne alors Karl Lamprecht, le maître dont Warburg a suivi les leçons lorsqu'il était étudiant à Bonn, dix ans plus tôt. Lamprecht est une figure majeure, très originale et un peu oubliée de la science de l'homme fin-de-siècle<sup>51</sup>. Tout en devenant un historien de la nation allemande, il fonde un champ d'étude nouveau qu'il nomme « histoire de la culture » et qu'il installe au cœur des « sciences naturelles de l'esprit ». Warburg utilisera toujours ce titre pour situer ses propres travaux<sup>52</sup>. Lamprecht, tout comme Freud, croit en la théorie biologique de Haeckel (1866) ; pour lui, l'ontogenèse reproduit en miniature et en accéléré la phylogenèse. Aussi l'observation des enfants nous fait-elle remonter aux premiers pas de l'humanité. L'idée n'est pas neuve, elle figure en toutes lettres dans le préambule des *Vies d'artistes* de Vasari, en plein xvi<sup>e</sup> siècle, où elle renvoie déjà à la question de l'art, mais, avec Lamprecht et son assistant Levinstein (1905), elle va prendre une ampleur inattendue. Le double recueil des dessins spontanés des « primitifs » et des enfants sera la matière première d'une démonstration qui s'appuie aussi, pour une comparaison plus raisonnée, sur la traduction graphique d'un conte : *Jean nez-en-l'air*, bien sûr. Diffuser un guide d'enquête



51. Voir la solide biographie de R. Chickering [1993].

52. On adjointra ce lien à la généalogie intellectuelle complexe d'Aby Warburg telle qu'elle est explicitée dans Didi-Huberman 2002 et Severi 2007.

dans plusieurs langues et collecter aux quatre coins de la planète des centaines de milliers de dessins devient une entreprise qui rassemble des dizaines d'enquêteurs, parmi lesquels quelques grands ethnologues de terrain, dont Karl von der Steinen, le premier ethnographe moderne de l'Amazonie. Rien, pour l'instant, ne permet de dire si Warburg a emprunté sa technique à Lamprecht ou s'il la lui a suggérée à son retour d'Amérique, mais il est sûr qu'ils se retrouvent autour d'un projet qui revient à faire de l'art des enfants un chapitre de la recherche ethnographique. Il occupera longtemps cette place, avec des justifications diverses et souvent peu explicites, alors même que le fondement théorique du projet universaliste de Lamprecht sera depuis longtemps oublié<sup>53</sup>.

Les trois scènes, dont les savants héros – préhistorien, historien de l'art, psychologue, historien de la culture... – ont rencontré l'enfance, nous font sentir à quel point la question des commencements de l'art, c'est-à-dire, dans les termes de l'époque, de son universalité anthropologique, hante les disciplines naissantes, qui toutes, et de maintes manières, finissent par regarder les productions troublantes des enfants. Même si cette convergence est frappante, la prédiction de la génération des artistes de 1848 semble vérifiée : la coupure est nette entre l'accueil vibrant de « l'autre de l'art » et l'investigation positive, « philologique » et muséographique, sur « les arts autres ». Avec un correctif d'importance cependant : la multiplication des travaux savants de tous ordres au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle, leur discussion et leur exposition, dans un contexte d'intense bataille pédagogique, confèrent aux productions enfantines à la fois l'évidence centrale et le mystère foncier qui préparent leur irruption et leur adoption pleine et entière par les créateurs du XX<sup>e</sup> siècle en quête d'un primitivisme intérieur, innocent ou destructeur<sup>54</sup>. Il n'est d'ailleurs pas si sûr que le projet savant tourne radicalement le dos à la passion artiste dont nous avons vu combien elle-même demeure suspendue et riche de questions fertiles. S'il ne s'agit pas de célébrer tout de go « l'enfant créateur » ou de confondre son appréhension curieuse du monde avec « l'invention d'un monde », la référence aux vertus de l'enfance maintient une profonde et discrète présence<sup>55</sup>. Encadrant la période d'effervescence que nous venons de parcourir, de 1850 à 1930, deux réflexions savantes suffiront à marquer l'unité maintenue au-delà de la frontière. La première vient d'Owen Jones, l'un des collaborateurs de la première Exposition uni-



Fig. 16 Dessin d'Howato, élève de l'école technique hopi de Keam's Canyon. Warburg Institute Archive.

verselle, en 1851 à Londres. Auteur des superbes *Grammaire de l'ornement* (1856) et *Grammaire de l'ornement chinois* (1867), il termine l'introduction du premier livre sur ces mots riches de résonances : « pour retrouver une présence plus authentique [de l'ornement] nous devons nous transformer en enfants ou en sauvages ; nous devons nous libérer de l'acquis artificiel, retourner aux instincts naturels et les développer ». Fritz Saxl, le fidèle d'Aby Warburg, a énoncé l'autre pensée sur la tombe de son maître, en octobre 1929, comme un dernier clin d'œil à Baudelaire : « Rares sont les penseurs chez qui la mémoire de l'enfance a pu jouer un tel rôle, semblable à celui qu'elle a joué dans son existence. Rares sont ceux pour qui la sensibilité de l'enfant face aux hommes et aux créatures a pu rester aussi intacte, préservée<sup>56</sup>. »

EHESS-IIAC (LAHIC)  
daniel.fabre@libero.it



53. Deux exemples dans l'anthropologie française, celui de Marcel Griaule et celui de Thérèse Rivière, sont développés dans ce numéro (par M. Coquet et E. Jolly). Des recherches de ce type restent à faire sur les matériaux de Claude Lévi-Strauss, d'Edward E. Evans-Pritchard et de Margaret Mead, entre autres. Un programme explicite d'anthropologie comparative de l'enfance a été très tôt formulé par Alexander Francis Chamberlain, proche de Boas, dans ses deux gros livres (1895 ; 1900) et ses quelques articles consacrés aux Indiens du Canada, mais Chamberlain est mort trop jeune (voir l'hommage que lui rend la revue *Integrative Physiological and Behavioral Science*, nov. 2005, sous les plumes de Julia M. Berkman et Jaan Valsiner).

54. Sur le rôle central des expositions de travaux d'enfants, voir ci-après l'article de Franck Beuvier.

55. Je fais allusion aux réflexions critiques de Cl. Lévi-Strauss (1975) sur la créativité infantine et à celle de J.-B. Pontalis (1979) sur la notion d'enfant artiste.

56. Voir Jones 1856 : 11, et Biswanger et Warburg 2006 : 298, note 1.

## Bibliographie

## À la croisée des chemins

1999 *Musiques savantes – musiques populaires. Hommage à George Sand* [Actes du colloque de La Châtre]. Parthenay, FAMDT.

## ARIÈS, Philippe

1960 *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*. Paris, Plon.

## BACHELARD, Gaston

1948 *La Terre et les rêveries du repos*. Paris, José Corti.

## BARBE, Noël, et JALLON, Emmanuelle

2004 « Marionnettes – Pièce ethnographique en trois actes », *Marionnette : objet de vie 2*, musée d'Art et Traditions populaires de Champlitte : 31-47.

## BAUDELAIRE, Charles

1973 *Correspondance*, éd. Claude Pichois. Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 2 vol.  
1990 *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois. Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 2 vol.

## BAXTER, Jane Eva

2008 "The Archaeology of Childhood", *Annual Review of Anthropology* 37 : 159-249.

## BELLAS, Jacqueline

1960 « Un virtuose en tournée : Franz Liszt dans le Sud-Ouest en 1844 », *Littératures. Annales de la faculté des lettres de Toulouse* VIII : 5-50.

## BÉNICHOU, Paul

1972 *Nerval et la chanson folklorique*. Paris, José Corti.

## BERKMAN, Julia

2005 "Alexander F. Chamberlain: a life's work", *Integrative Physiological and Behavioral Science* 40, 4, novembre : 205-217.

## BINSWANGER, Ludwig, et WARBURG, Aby

2006 *La Guérison infinie, histoire clinique d'Aby Warburg*. Paris, Payot-Rivages.

## BOAS, Franz

2003 [1927] *L'Art primitif*. Paris, Adam Biro.

## BOAS, George

1966 *The Cult of Childhood*. Londres, The Warburg Institute.

## BOISSEL, Jessica

1990 « Quand les enfants se mirent à dessiner. 1800-1914, un fragment de l'histoire des

idées », *Cahiers du Musée national d'Art moderne*, printemps : 14-43.

## BOURDIEU, Pierre

1989 « Genèse historique d'une esthétique pure », *Cahiers du Musée national d'Art moderne* 27 : 95-106.  
1992 *Les Règles de l'art*. Paris, Le Seuil.

## CASSAGNE, Albert

1997 [1906] *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*. Seyssel, Champ Vallon.

## CENDRARS, Blaise

1961 [1949] *Le Lotissement du ciel*, in *Œuvres complètes* 6. Paris, Denoël.

## CESTELLI GUIDI, Benedetta

2001 "Genesi e ricezione internazionale de *L'arte dei bambini* di Corrado Ricci [1887]", *Corrado Ricci, storico dell'arte tra esperienza e progetto*, éd. A. Emiliani et D. Domini. Ravenna, Longo : 29 : 49.

## CESTELLI GUIDI, Benedetta, et MANN, Nicholas

1998 *Photographs at the Frontier. Aby Warburg in America 1895-1896*. Londres, The Warburg Institute, Merrell Holberton Publishers.

## CHAMBERLAIN, Alexander Francis

1895 *The Child and Childhood in Folk-Thought [The Child in Primitive Culture]*. New York et Londres, Macmillan & Co.

1900 *The Child. A Study in the Evolution of Man*. Londres, Walter Scott Limited (« The Contemporary Science Series »).

## CHAMPFLEURY, Jules Husson, dit

1853 « Lettre à M. Ampère touchant la poésie populaire », *Revue de Paris*, 15 novembre : 585-592.

1859 « De la poésie populaire en France », *Revue internationale* I : 137-182.

1860 « Préface », in J.-B. Weckerlin, *Chants et chansons populaires des provinces françaises*. Paris, Bourdilliat & Co : I-XXVII.

1869 *Histoire de l'imagerie populaire*. Paris, Dentu.

1872 *Les Enfants, éducation, instruction*. Paris, J. Rothschild.

1891 *L'Œuvre de Champfleury*, dressée d'après ses propres notes et complétée par Maurice Clouard. Paris, Sapin.

1990 *Son regard et celui de Baudelaire*, textes choisis et présentés par Geneviève

et Jean Lacambre, accompagnés de *L'Amitié de Baudelaire et de Champfleury* par Claude Pichois. Paris, Hermann.

## CHAMPFLEURY, Jules Husson, dit, et SAND, George

1991 *Du réalisme. Correspondance*. Paris, Éditions des Cendres.

## CHEYRONNAUD, Jacques (éd.)

1997 *Instructions pour un Recueil général des poésies populaires de la France (1852-1857)*. Paris, éditions du CTHS.

## CHICKERING, Roger

1993 *Karl Lamprecht. A German Academic Life (1856-1915)*. Atlantic Highlands, Humanities Press.

## CIMINELLI, Maria Luisa

2008 *D'incanto in incanto. Storia del consumo di arte primitiva in Occidente*. Bologne, Clueb.

## DAGEN, Philippe

1998 *Le Peintre, le poète, le sauvage. Les voies du primitivisme dans l'art français*. Paris, Flammarion.

## DELACROIX, Eugène

1950 *Journal*. Paris, Plon, 3 vol.

## DIDI-HUBERMAN, Georges

2002 *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris, Les Éditions de Minuit.

## DUPONT, Valérie

2000 *Tribus contemporaines : explorations exotiques des artistes d'Occident*. Dijon, Éditions universitaires de Dijon.

## Les Enfants terribles

2004 *Le Langage de l'enfance dans l'art 1909-2004* [Cat. exp., Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 10 octobre 2004 – 16 janvier 2005].

## EUDEL, Paul

1903 *Champfleury inédit*. Niort, Clouzot.

## FABIAN, Johannes

1998 "Curio et Curiosity: Notes on Reading Torday and Frobenius", in Enid Schildkrout et Curtis A. Keim (éd.), *The Scramble for Art in Central Africa*. Cambridge, Cambridge University Press : 79-108.

## FABRE, Daniel

1986 « La voie des oiseaux, sur quelques récits d'apprentissage », *L'Homme* 96 : 7-40.



1992 « Proverbes, contes et chansons », in Pierre Nora (éd.), *Les Lieux de mémoire*. Paris, Gallimard III, 2 : 613-639.

2006 « L'effet Catlin. Paris 1845-1846 », *Gradhiva*, n<sup>o</sup> série 3 : 54-75.

2008 « Le poète dans la caverne. Georges Bataille à Lascaux », in Claudie Voisenat (dir.), *Imaginaires archéologiques*. Paris, Éditions de la MSH : 127-182.

2009 (à paraître) « D'Isaac Strauss à Claude Lévi-Strauss. Le judaïsme comme culture », in Ph. Descola (dir.), *Claude Lévi-Strauss, un parcours dans le siècle*. Paris, Odile Jacob.

FALGUIÈRES, Patricia

2003 *Les Chambres des merveilles*. Paris, Bayard.

FÉTIS, François Joseph

1835 « Résumé philosophique de l'histoire de la musique », *Biographie universelle des musiciens* I. Paris, Fournier.

FINEBERG, Jonathan

1997 *The Innocent Eye: Children's Art and the Modern Artist*. Princeton, Princeton University Press.

2006 *When We Were Young, New Perspectives on the Art of the Child*. Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press.

FLAM, Jack, et DEUTCH, Miriam

2003 *Primitivism and Twentieth-Century Art, a Documentary History*. Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press.

FLAUBERT, Gustave

1987 *Par les champs et par les grèves*, éd. critique par Adrienne J. Tooke. Genève, Droz [« Les textes littéraires français »].

FOUCAULT, Michel

1964 « La folie, l'absence d'œuvre », *La Table ronde* 196, « Situation de la psychiatrie », mai : 11-21.

GAIGNEBET, Claude

1974 *Le Folklore obscène des enfants*. Paris, Maisonneuve et Larose.

GALARD, Jean, et ZUGAZAGOITIA, Julian (dir.)

2003 *L'Œuvre d'art totale*. Paris, Gallimard.

GAUTIER, Théophile

2001 *Romans, contes et nouvelles*. Paris, Gallimard [« Bibliothèque de la Pléiade »], 2 vol.

GAUZIT, Éliane

1999 « Airs populaires occitans et Franz Liszt », *À la croisée des chemins* (voir plus haut) : 148-163.

GELBART, Matthew

2007 *The Invention of "Folk Music" and "Art Music". Emerging Categories from Ossian to Wagner*. Cambridge, Cambridge University Press.

GEORGEL, Pierre

1981 « L'enfant au bonhomme », *Malerei und Theorie. Das Courbet-Colloquium 1979* [Actes du colloque Courbet de Francfort, 1979]. Francfort, Staädtische Galerie im Städtischen Kunstinstitut : 105-114.

1988 « "Le bonhomme est charmant" : Victor Hugo et les dessins de ses enfants », *Gazette des Beaux-Arts*, février [« Hommage à Jean Adhémar »] : 55-62.

1989 « Portrait de l'artiste en griffonneur », in Madeleine Blondel et Pierre Georgel (dir.), *Victor Hugo et les images*. Dijon, Aux amateurs de livres : 75-144.

1992 « "The Most Contemptible Meanness That Lines Can Be Form'd Into" : Hogarth et les arts "autres" », *Image et société dans l'œuvre graphique de William Hogarth* [Actes du colloque de l'université Paris X-Nanterre, 1992]. Nanterre, Presses de l'université Paris X : 91-111.

1993 « Enfance et génie en 1775 : sur un tableau du peintre écossais David Allan », in « Connaissance et création au Siècle des Lumières : mélanges Michel Baridon », numéro spécial d'*Interfaces : images, texte, langage* 4. Dijon, Presses universitaires de Dijon : 241-272.

1996 « "Quel dommage ! L'école gâtera tout cela" : de Girodet à Géricault », *Géricault* [Actes du colloque du musée du Louvre, 1991]. Paris, La Documentation française 1 : 229-254.

1993 « Enfance et génie en 1775 : sur un tableau du peintre écossais David Allan », in « Connaissance et création au Siècle des Lumières : mélanges Michel Baridon », numéro spécial d'*Interfaces : images, texte, langage* 4. Dijon, Presses universitaires de Dijon : 241-272.

GEORGEL, Pierre, et LECOQ, Anne-Marie

1987 *La Peinture dans la peinture*. Paris, Adam Biro.

GOETHE, Johann Wolfgang

1992 *Poésie et vérité*. Paris, Aubier, 2 vol.

GOLDWATER, Robert

1988 [1966] *Le Primitivisme dans l'art moderne*, trad. Denise Paulme. Paris, PUF.

GOMBRICH, Ernst R.

2006 *The Preference for the Primitive. Episodes in the History of Western Taste and Art*. Londres, Phaidon.

GROSSE, Ernst

1902 [1894] *Les Débuts de l'art*. Paris, Alcan [« Bibliothèque scientifique internationale »].

HADDAD, Michèle

1996 « Réalisme et imagerie napoléonienne chez Gustave Courbet », *Cahiers d'histoire* LXI, 2 : 179-198.

HASKELL, Francis

1987 [1976] *La Norme et le caprice. Redécouvertes en art*. Paris, Flammarion.  
1988 [1987] *De l'art et du goût, jadis et naguère*. Paris, Gallimard.

HEINICH, Nathalie

1993 *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'Age classique*. Paris, Éditions de Minuit.  
2005 *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. Paris, Gallimard.

HIRSCHFELD, Lawrence A.

2002 "Why Don't Anthropologists Like Children", *American Anthropologist* 104 : 611-627.

INGOLD, Tim

2007 *Lines. A Brief History*. Londres et New York, Routledge.

JAHODA, Gustav

1991 « Dessins primitifs, dessins d'enfants et la question de l'évolution », *Gradhiva* 10 : 60-70.

JONES, Owen

1856 *The Grammar of Ornament*. Londres, Day & Sons.  
1867 *Examples of Chinese Ornament*. Londres, S. & T. Gilbert (rééd. comme *Grammar of the Chinese Ornament*. Londres, Studio Editions, 1987).

KELLY, Donna Darling

2004 *Uncovering the History of Children Drawing and Art*. Westport, Praeger Publishers.

KRIS, Ernst, et KURZ, Otto

1987 [1934] *L'Image de l'artiste*. Paris, Rivages.

LARTET, Édouard, et CHRISTY, Henry

1864 « Sur des figures d'animaux gravées ou sculptées et autres produits d'art et d'industrie rapportables aux temps primordiaux de la période humaine », *Revue archéologique*, n<sup>o</sup> série V : 233-267 [partiellement repris dans Richard 1992].

LAUDE, Jean

2006 [1968] *La Peinture française et l'art*

nègre : 1905-1914. *Contributions à l'étude des sources du fauvisme et du cubisme*. Paris, Klincksieck, 2 vol.

LÉVI-STRAUSS, Claude

1962 *La Pensée sauvage*. Paris, Plon.

1975 « Propos retardataires sur l'enfant créateur », *La Nouvelle Revue des Deux Mondes*, janvier : 10-19 [repris dans *Le Regard éloigné* : 357-370].

1983 *Le Regard éloigné*. Paris, Plon.

LISTA, Marcella

2006 *L'Œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes*. Paris, CTHS-INHA.

LISZT, Franz

1835 « De la situation des artistes et de leur condition dans la société », *Gazette musicale de Paris*, 3 mai sq., repris dans *Artiste et société*, textes de F. Liszt présentés par Rémy Stricker. Paris, Flammarion.

1991 [1835-1841] *Lettres d'un bachelier ès musique*, éd. par Rémy Stricker. Paris, Le Castor Astral.

1999 [1859] *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, introduction de Mario Bois. Paris, Marval.

LAMPRECHT, Karl

1905 « De l'étude comparée des dessins d'enfants », *Revue de synthèse historique* 11 : 54.

LEVINSTEIN, Siegfried

1905 *Kinderzeichnungen bis zum 14. Lebensjahr, mit Parallelen aus der Urgeschichte, Kulturgeschichte und Völkerkunde*. Leipzig, Voigtländer.

LUQUET, Georges-Henri

1913 *Les Dessins d'un enfant*. Paris, Alcan.

1930 *L'Art primitif*. Paris, G. Doin & Cie.

MICHAUD, Philippe-Alain

1998 *Aby Warburg et l'image en mouvement*, suivi de *Aby Warburg, Souvenirs d'un voyage en pays pueblo (1923)*. Paris, Macula.

MORTILLET, Gabriel DE

1867 « L'art dans les cavernes », *Revue des cours scientifiques de la France et de l'étranger*, 4<sup>e</sup> année, n° 44, septembre : 701-703.

1883 *Le Préhistorique*. Paris, Reinwald [chapitre sur l'art partiellement reproduit dans Richard 1992].

NAVILLE, Pierre

1950 « Éléments d'une bibliographie critique

relative au graphisme enfantin jusqu'en 1949 », *Enfance*, mai-octobre 1950, numéro spécial, « *Le Dessin de l'enfant* ». Paris, PUF : 310-403.

NERVAL, Gérard DE

1989-1993 *Œuvres complètes*. Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 3 vol.

2008 *Histoire véridique du canard*, éd. présentée par Jean-Luc Steinmetz. Paris, Le Castor Astral.

NOCHLIN, Linda

1967 "Gustave Courbet's Meeting: A Portrait of the Artist as a Wandering Jew", *The Art Bulletin* 49 : 209-222.

PERNOUD, Emmanuel

2003 *L'Invention du dessin d'enfant en France à l'aube des avant-gardes*. Paris, Hazan.

2007 *L'Enfant obscur. Peinture, éducation, naturalisme*. Paris, Hazan.

PICHOIS, Claude, et AVICE, Jean-Paul

2002 *Dictionnaire Baudelaire*. Tusson, Du Lérot.

PIERSANTI, Gilda

1980 *Constantin Guys, il pittore della vita moderna* [cat. exp., Rome, Palazzo Braschi]. Rome, Savelli.

PFISTERER, Ulrich

2003 "Erste Werke und Autopoiesis. Der Topos künstlerischer Frühbegabung im 16. Jahrhundert", in *Visuelle Topoi: Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, éd. U. Pfisterer. Munich Deutscher Kunstverlag : 263-302.

PIZZORUSSO, Arnaldo

1970 "Baudelaire e *La Morale du joujou*", *Paragone* 21 : 6-20.

PIZZO RUSSO, Lucia

1988 *Il disegno infantile. Storia teoria pratiche*. Palerme, Aesthetica Edizioni.

POMMIER, Édouard

2007 *Comment l'art devint l'Art dans l'Italie de la Renaissance*. Paris, Gallimard.

PONTALIS, Jean-Bertrand

1979 « La chambre des enfants », *Nouvelle Revue de psychanalyse* 19, repris dans *Perdre de vue* : 221-232.

2002 *Perdre de vue*. Paris, Gallimard (« Folio essais »).

RANCIÈRE, Jacques

2000 *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris, La Fabrique Éditions.

RICHARD, Nathalie

1992 *L'Invention de la préhistoire. Une anthologie*. Paris, Presses Pocket.

RICHARDS, Arlene S.

1974 "The History of Developmental Stages of Child Art: 1857-1921", *Ball State University Lecture Series*, octobre : 35-78.

RICCI, Corrado

1887 *L'arte dei bambini*. Bologne, Zanardelli [dernière éd., Rome, Armando, 2008].

RIMBAUD, Arthur

1954 *Œuvres complètes*, éd. A. Adam. Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »).

RUBIN, William

1992 [1984] *Le Primitivisme dans l'art du xx<sup>e</sup> siècle*. Paris, Flammarion, 2 vol.

SACQUIN, Michèle (éd.)

1993 *Le Printemps des génies*. Paris, Bibliothèque nationale et Robert Laffont.

SAND, George

1964-1995 *Correspondance*, éd. Georges Lubin. Paris, Garnier, 28 vol.

1983a *Œuvres autobiographiques*, éd. Georges Lubin. Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 2 vol.

1983b *Consuelo*, éd. Simone Vierre et René Bourgeois. Meylan, Éditions de l'Aurore, 3 vol.

SCHAPIRO, Meyer

1941 « Courbet et l'imagerie populaire. Étude sur le réalisme et la naïveté », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* IV : 164-191.

SEGALEN, Victor

1978 *Essai sur l'exotisme : une esthétique du divers*. Montpellier, Fata Morgana.

SEVERI, Carlo

2007 *Le Principe de la chimère. Une anthropologie de la mémoire*. Paris, Éditions rue d'Ulm et Musée du quai Branly (« Aesthetica »).

SEZNEC, Jean

1945 « Flaubert and the Graphic Arts », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* VIII : 175-190.

TIERSOT, Julien

1931 *La Chanson populaire et les écrivains romantiques*. Paris, Plon.

TYLOR, Edward Burnett

1871 *Primitive Culture*. Londres, Murray, 2 vol.

VALSINER, Jaan

2005 "The Fate of the Forgotten: Chamberlain's Work Reconsidered", *Integrative Physiological and Behavioral Science* 40, 4, novembre : 218-242.

VAN DEN BOOSCHE, Jean

2006 *Dessine-moi ton monde. L'art enfantin dans plusieurs parties du monde*. Bruxelles, Mardaga.

VAN GENNEP, Arnold

1911 « Dessins d'enfants et dessins préhistoriques », *Archives de psychologie* 10 : 227-237.

VASARI, Giorgio

1981-1989 (1550) *Les Vies des plus excellents architectes, peintres et sculpteurs italiens de Cimabue à notre temps*, éd. A. Chastel. Paris, Berger-Levrault, 12 vol.

WARBURG, Aby

1995 *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America*, éd. Michael P. Steinberg. Ithaca et Londres, Cornell University Press.

2002 *Mnemosyne, l'Atlante delle immagini*, éd. M. Warnke et C. Brink. Turin, Arago.

2003 *Le Rituel du serpent. Art et anthropologie*, éd. Joseph L. Koerner. Paris, Macula.

WARBURG, Aby, et BINSWANGER, Ludwig

2006 *La Guérison infinie. Histoire clinique d'Aby Warburg*, éd. D. Stimilli. Paris, Payot-Rivages.

WITTMANN, Barbara

1997 "Der gemalte Witz: Giovan Francesco Carotos "Knabe mit Kinderzeichnung", *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 50 : 185-206.

2004 "Critica d'arte scarabocchiata verso il 1500", *Les Enfants terribles. Il linguaggio dell'infanzia nell'arte, 1909-2004*. Lugano, Silvana Editoriale : 28-41.

## Résumé / Abstract

Daniel Fabre, « C'est de l'art ! » : le peuple, le primitif, l'enfant – Inclure dans l'art ce qui lui était *a priori* tout à fait étranger est un des gestes par lesquels s'affirme la modernité européenne. Bien avant 1905 et la soudaine passion pour « l'art nègre », le romantisme a capté et intégré « l'autre de l'art » en accueillant les productions populaires et exotiques qui, à l'encontre des académismes dominants, introduisent en musique, en poésie et en peinture à la fois les dissonances, le sens de l'improvisation et la correspondance entre les arts où se vérifie l'unité primitive de l'Art. L'exploration de ces marges s'appuie, chez Liszt, Champfleury, Baudelaire..., sur la remémoration des expériences d'enfance. Elles seules autorisent l'artiste à préférer devant des objets réputés « sans valeur » : « C'est de l'art ! » L'article se demande comment on est passé de la célébration des pouvoirs de l'enfance à l'étude des productions des enfants. Deux chemins parallèles conduisent à cette reconnaissance. Celui des artistes, qui progressivement vont adopter les manières enfantines. Celui des savants, qui interrogent dans l'enfant le passé de l'art et de l'humanité, c'est-à-dire l'unité de l'homme dans la pluralité de ses cultures.

Daniel Fabre, "It's Art !: the People, the Primitive, the Child" – To include as art what was *a priori* entirely alien to it is one of the gestures by means of which European modernity asserts itself. Well before 1905 and the sudden vogue for "negro art", romanticism captured and integrated "art's other" by welcoming popular and exotic productions which, in their encounter with the dominant academicisms, introduce, in music, in poetry and in painting, at once the dissonances, the sense of improvisation and the correspondance between the arts where the primitive unity of Art is realised. The exploration of these margins relies, for Liszt, Champfleury, Baudelaire... upon the recollection of childhood experiences. These alone authorise the artist to declare before objects reputed to be worthless, "It's art". This article considers the transition from the celebration of the powers of childhood to the study of the artistic products of children. Two parallel paths lead to this observation: that of artists who progressively adopt childish mannerisms, and that of intellectuals who study in children art's and humanity's past, that is to say the unity of mankind in the plurality of its cultures.