



Gradhiva

Revue d'anthropologie et d'histoire des arts

9 | 2009

Arts de l'enfance, enfances de l'art

Regards sur l'« autre » dessin d'enfant. Autour de *Fallimento* de Balla

The Other Children's Drawing. Variations on Giacomo Balla's Fallimento

Pierre Georgel



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/1368>

DOI : 10.4000/gradhiva.1368

ISSN : 1760-849X

Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

Édition imprimée

Date de publication : 2 septembre 2009

Pagination : 56-81

ISBN : 978-2-35744-009-8

ISSN : 0764-8928

Référence électronique

Pierre Georgel, « Regards sur l'« autre » dessin d'enfant. Autour de *Fallimento* de Balla », *Gradhiva* [En ligne], 9 | 2009, mis en ligne le 02 septembre 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/1368> ; DOI : 10.4000/gradhiva.1368



Fig. 1 Giacomo Balla, *Fallimento* (*Faillite*), 1902, huile sur toile, 116 x 160 cm, naguère à Cologne, Museum Ludwig, aujourd'hui dans une collection particulière.

DOSSIER

Du XIX^e au XX^e siècle

Regards sur l'« autre » dessin d'enfant Autour de *Fallimento* de Balla



Pierre Georgel

Derain a vingt-deux ans et brûle d'« affranchir » la peinture « de tout contact imitatif et conventionnel » (Derain, dans Duthuit 1929, repris dans cat. exp. Paris 1994 : 400), de la transformer en « un creuset à faire des choses vivantes », en un mot de faire œuvre de « moderne », quand il écrit en 1902 à son *alter ego* Vlaminck : « Je voudrais étudier des dessins de gosses. La vérité y est, sans doute... » (Derain 1994 : 89). Bientôt, à l'instar des modèles libérateurs qu'il se donne, et où les « dessins de gosses » voisinent avec Gauguin et Van Gogh en attendant la statuaire « nègre », son dessin va se débrider, ses couleurs se muer en « cartouches de dynamite » (Derain, dans Duthuit 1929, repris dans cat. exp. Paris 1994 : 400).

La lettre de Derain est du mois d'août. Le 3 octobre, son aîné d'un an, Paul Klee, de retour d'Italie où il vient de parachever sa formation, écrit à son tour à sa fiancée, Lily Stumpf. Il lui raconte qu'il vient de retrouver dans le grenier de la maison familiale quelques cadres contenant des dessins anciens de lui, dont les « tout premiers », dessinés quand il avait trois ou quatre ans¹. Et il ajoute : « Ce sont les plus significatifs, ils ne doivent rien aux Italiens ni aux Néerlandais, ils sont au plus haut point pleins de style et d'aspect naïf. Bref, j'en suis très fier. »

Étant donné le caractère inaugural du fauvisme (et de sa contrepartie allemande, la *Brücke*, qui partage les mêmes références) dans le festival des avant-gardes du début du XX^e siècle, comme les conséquences à long terme de la « découverte » de Klee sur son propre parcours créateur³, la coïncidence de ces deux lettres invite à dater symboliquement des alentours de 1902 l'entrée en scène – précédée de quelques signes avant-coureurs – du dessin d'enfant lors de la grande percée de l'art moderne, entre le « tournant du siècle » et la veille de la Grande Guerre.

Des études récentes⁴ en ont décrit et analysé les suites chez Matisse et Picasso au temps du *Portrait de Marguerite* et des *Demoiselles d'Avignon*, chez les futuristes russes, chez Kandinsky et ses amis du *Blaue Reiter*... Tout en faisant ressortir de notables différences dans la façon dont chacun d'eux a utilisé cette « source » pratiquement inexplorée, elles ont mis en évidence leur accord global autour de l'idée qu'ils s'en faisaient, laquelle peut se résumer – avec bien des nuances, dans lesquelles nous ne pouvons entrer ici – par le credo bien connu de Klee : « Il se produit encore des commencements primitifs dans l'art tels qu'on en trouverait plutôt dans les collections ethnographiques ou simplement chez soi, dans la



1. Cette précision ne figure pas dans la lettre, mais découle des dates inscrites par Klee à même les dessins concernés.

2. « [...] fand ich auf dem Speicher ein paar verwendbare Rähmchen, in die ich ältere Zeichnungen, unter anderem auch die frühesten figuralen Darstellungen stecke. Die letzteren sind bis jetzt das Bedeutendste, unabhängig von Italienern und Niederländern, stilvoll in hohem Grade und naiv geschaut. Kurz, ich bin sehr stolz auf sie » (Klee 1979 : 273).

3. Sur cette question complexe, qui appellerait des précisions et des nuances d'analyse impossibles à apporter dans les limites du présent article, voir principalement : Smith Pierce 1976 ; Werckmeister 1977 ; Franciscono 1998.

4. Voir principalement : Fineberg 1997 ; Pernoud 2003.

chambre d'enfant. [...] Moins [les enfants] ont de savoir-faire et plus instructifs sont les exemples qu'ils nous offrent [...]» (Klee 1959 : 252-253). À travers le vaste trésor d'inédits dont l'art occidental expérimente alors la fertilité, tous ces pères fondateurs de l'art moderne ont cherché dans le dessin d'enfant – à des degrés variables, et pour un temps plus ou moins long – un modèle de « vérité » « primitive », vérité sensorielle et instinctive pour le Derain fauve, tout immatérielle pour Klee ou Kandinsky. On reconnaît ici deux constantes de l'auto-définition militante de l'art moderne dont il n'est pas besoin de souligner la dimension utopique (et dont la pratique des artistes n'hésite nullement à s'écarter...) : le dogme révolutionnaire de la *tabula rasa* (le « commencement » absolu) et la référence à une instance idéale, garante d'une « vérité » supérieure – en l'occurrence, la « primitivité », antithèse et antidote d'un « savoir-faire » gros de conventions...

La vertu quasi magique ainsi prêtée au dessin d'enfant découlait, pour l'essentiel, de la vision de l'enfant comme « bon sauvage » façonnée par le romantisme et diversement mise en pratique par les pédagogies avancées du XIX^e siècle. L'activité graphique de l'enfant répondant par sa spontanéité de fait – pas d'intervention extérieure dans son déclenchement initial, pas d'influence sur ses premières manifestations... – aux critères distinctifs de l'heureux « état de nature », les dessins d'enfants étaient crédités, à la pointe du primitivisme romantique et plus largement parmi les amis du « naturel », d'une fraîcheur d'observation – l'« innocence de l'œil » de Ruskin (Ruskin 1971 : 27) – ou d'imagination – le « dessin fantastique » des « bandits aux lèvres roses » de Hugo (Hugo 1985a), les « petites fantaisies » de Loti (Loti 1988 : 121), le « petit garçon bleu foncé monté sur un cheval bleu foncé » de Tolstoï (Tolstoï 1975 : 62)... –, vite pervertie par l'expérience et le dressage éducatif. Leur ignorance des conventions (fièrement soulignée par Klee dans sa lettre) séduisait les personnalités indépendantes, fussent-elles sceptiques quant aux chimères romantiques ; certaines feignaient même de s'en inspirer à l'occasion⁷... Malgré les résistances des milieux conservateurs, malgré les premières études « positives » tentant de porter un regard objectif sur le sujet, celui-ci allait longtemps garder sa touchante aura de « naïveté ». Les premiers « modernes » se gardant bien de la dissiper, la veine enfantine qui traverse l'âge héroïque de l'art moderne allait prendre les couleurs de la spontanéité et de l'innocence, sensibles tantôt dans l'éclat de la palette, tantôt dans les divagations de la ligne, tantôt dans l'ingénu, tantôt dans le fabuleux, tout cela à la fois dans l'« entre-monde » enchanté de Klee.

Pourtant, la même année 1902, c'est sous un visage bien différent de cette « bonne sauvagerie », un visage renvoyant à une « nature » inquiétante et tourné vers une modernité ténébreuse (qui ne donnera sa mesure qu'après la guerre), que le dessin d'enfant fait simultanément son entrée dans l'art moderne. Et non pas à l'état virtuel, comme dans la lettre de Derain, ni, comme dans celle de Klee, à titre de souvenir, mais concrètement et spécifiquement, par un échantillon authentique et à l'intérieur d'un important tableau, qui reproduit exactement et met magistralement en lumière ce spectaculaire corps étranger.



Œuvre du même Giacomo Balla (1871-1958) qui deviendra dix ans plus tard l'une des figures de proue du mouvement futuriste⁸, *Fallimento* (*Faillite*) (fig. 1) appartient à la première manière, réaliste, de cet artiste considérable. Très médité, longuement travaillé, le tableau figura dès 1903 au salon annuel de la Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti de Rome, où il parut de nouveau en 1914⁹.



5. Extrait d'un article paru dans le journal suisse *Die Alpen* (n° 6, 1912) à propos d'expositions de la Nouvelle association des artistes munichois et du Blaue Reiter, et que Klee reproduit également dans son *Journal*.

6. Voir Varnedoe 1990 : 11-14.

7. Sur la réception du dessin d'enfant avant les années 1880, voir nos articles déjà anciens : Georgel 1981 ; 1988 ; 1989 ; 1992 ; 1993 ; 1996. Nous préparons depuis longtemps un livre (différé pendant plusieurs années du fait de nos obligations professionnelles mais récemment remis sur le métier), *Le Musée d'art brut du romantisme*, qui traitera de la question dans un cadre plus large. Sur la réception du dessin d'enfant après les années 1880, voir les ouvrages mentionnés dans la note 4.

8. Sur Balla, voir principalement : Lista 1982 ; Lista, Baldacci et Velani 2008 ; et, en français, Popelard 2008.

9. *Fallimento* est le numéro 80 du catalogue de l'œuvre dans Lista 1982 : 498 [d'où proviennent nos informations sur les premières expositions].

Balla en a donné une brève description dans une interview en 1931. « Il représente la porte d'un magasin en faillite. En plus des scellés que l'autorité judiciaire a l'habitude de mettre en travers des battants de porte, on voit des signes et des bonshommes tracés à la craie par des galopins¹⁰... » (Popelard 2008 : 117). Les mémoires de Severini, alors proche ami de Balla et l'un de ses futurs camarades futuristes, en donnent une seconde description, plus détaillée, qu'on devine intensément sentie :

[...] on y voyait la partie basse de la porte d'une boutique fermée pour cause de faillite. Ces battants qui n'étaient plus ouverts, abandonnés, sales, couverts de bonshommes et de hiéroglyphes faits à la craie par des garçons, suggéraient à coup sûr l'abandon et la tristesse. À un angle de la marche de pierre, se trouvait un crachat magnifiquement rendu¹¹ (*Ibid.* : 47).

Vision saisissante de solitude et de déchéance, dont l'imagerie prosaïque et la mélancolie sans pathos évoquent moins le « réalisme social » de l'art italien de l'époque¹², souvent bien emphatique, que le Baudelaire du *Spleen de Paris*. *Fallimento* se signale en effet par un refus très original, à sa date, des formes déclaratives attachées à la grande masse de la peinture à sujet « social ». Celle-ci, vouée à la dénonciation, se partage entre le mordant de l'imagerie anarchisante et un registre compassionnel dont l'éloquence affecte jusqu'à un Van Gogh. Seuls y échappent quelques esprits dépassionnés comme naguère Manet et Seurat, du reste peu intéressés par les réalités populaires et plus attentifs aux phénomènes psychologiques d'aliénation (au sens de Marx) qu'aux misères matérielles des pauvres gens.

Balla se situe alors à mi-chemin des uns et des autres. Dans les premières années du siècle, parallèlement à une estimable production de portraits bourgeois, il dédie aux laissés pour compte de la société moderne – lieux désaffectés, êtres à la dérive, déchets et culs-de-sac du Progrès... – une dizaine de compositions, dont une suite monumentale de figures d'environ 175 × 115 cm (fig. 6), que leur rigueur plastique et leur mesure dans la gestuelle et les expressions préservent d'un misérabilisme indiscret. Seuls y subsistent le résidu de pathétique propre à toute image désacralisée du corps, et, dans quelques tableaux, un certain expressionnisme de la touche et du clair-obscur qui brouille un peu l'impression de détachement. Celle-ci est en revanche sans mélange dans *Fallimento*, vide de toute présence humaine, exécuté dans la facture impersonnelle du divisionnisme à la Seurat et substituant à la dramatisation du clair-obscur un éclairage cru et égal. On pense à l'« écriture blanche » de Barthes, cet « état neutre et inerte de la forme » qu'il discernait dans la prose de Camus (Barthes 1969 : 67).

Fallimento, écrit excellemment Johan Popelard, est « une pièce d'un puzzle, un des *membra disjecta* de l'Histoire comme multitude d'histoires qu'entrecroise la rue » (Popelard 2008 : 48). Dans le symbolisme général de l'œuvre « antéfuturiste » de Balla, les tracés hasardeux « faits à la craie par des galopins » – comme il en foisonnait alors, mêlés à des graffiti d'adultes, dans les rues populeuses des grandes villes (ici, la via Veneto de Rome) – pourraient n'être que des traces parmi d'autres du passage indifférent du temps et des hommes, enregistrées avec ni plus ni moins de réalisme (et de virtuosité, note en connaisseur Severini) que le grain de la pierre ou la viscosité du crachat. Cette interprétation est notamment celle de la propre fille du peintre, Elica : « les enfants du quartier [...], ignorants du drame né derrière la porte, s'amusaient à gribouiller les deux grands battants.

• • •
 10. « Ecco il quadro, egli mi dice, che mi fece diventare futurista. Rappresenta la porta del negozio di un fallito. Oltre ai sigilli che l'autorità giudiziaria usa mettere attraverso i due battenti della porta stessa, si vedono dei segni e dei pupazzi tracciati col gesso dai monelli. È un quadro di un verismo impressionante; sotto certi aspetti quasi fotografico. È difficile essere più veri di così'. Pensai allora che coi progressi della scienza che ha inventato il cinematografo muto e sonoro, la realtà è riprodotta quasi a perfezione » [Simboli 1931, cité dans Balla 1984-1986, II, p. 395; nous remercions vivement Johan Popelard de nous avoir communiqué le texte italien original de cet article, ainsi que celui des mémoires d'Elica Balla cité plus loin]. Dans la traduction de Popelard citée ici, nous remplaçons « gamins » par « galopins » [monelli]. En effet, nous signale Daniel Fabre, « le terme *gamin* est devenu neutre, *monello* garde en italien un sens gentiment réprobateur, plus proche de "coquin" ».

11. « Giacomo Balla era un uomo di un'assoluta serietà, profondo, riflessivo e pittore nel più ampio senso della parola. Sull'esempio dei pittori francesi, aveva un amor esclusivo della natura, a cui demandava tutta l'ispirazione, fino all'eccesso. Se in un paesaggio ci fosse stata una vecchia scarpa, avrei dipinto anche quella. Infatti fece una volta un quadro intitolato *Fallimento*; era la parte inferiore della porta di una bottega chiusa per fallimento. Quelle imposte non più aperte, abbandonate, sporche, coperte di pupazzi e di geroglifici fatti col gesso dai ragazzi, suggerivano certo l'abbandono e la tristezza. In un angolo dello scalino di pietra c'era uno sputo magnificamente reso. Independentemente dal soggetto e dallo spirito « verista » (come si diceva allora), con cui era espresso, il quadro era una bella e personale pittura » [Severini 1965 : 23-24]. Dans la traduction de Popelard citée ici, nous remplaçons « gamins » par « garçons » [ragazzi].

12. Voir, en français, Piantoni et Pinget 2001.



Fig. 2 Giacomo Balla, Études pour *Fallimento*, 1902, dessin à la mine de plomb au verso d'une carte de visite, 11 x 9 cm, Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.



13. « *L'artista passa, vede, osserva e sente tutto il dramma. La porta scura e polverosa è tutta scarabocchiata col gesso [c'è lì vicino una sartoria e pezzetti di quel gesso per sarti erano utilizzati dai bambini dei dintorni che, ignari del dramma nascosto dietro quella porta chiusa, si divertivano a scarabocchiare sui suoi larghi sportelli]. In quegli scarabocchi c'è tutta l'indifferenza, naturale nei fanciulli, per quel dramma. Questo il movente umano del soggetto che ha ispirato l'artista; ma ciò che rende straordinario quest'opera è la magia dell'arte con cui è resa la verità* » [Balla 1984-1986, I, p. 113].

14. Livia Velani, in Lista, Baldacci et Velani 2008 : 22, n^{os} 5 et 6.

15. Voir *supra*, note 13.

16. Voir *supra*, note 11.

17. Voir la bibliographie citée en note 7.

Dans ces gribouillages, il y a toute l'indifférence naturelle des enfants envers ce drame¹³. Et telle est sans doute bien la pensée que Balla a cherché à communiquer, mais dans sa manière retenue, hors de toute rhétorique sentimentale, comme s'il procédait à un inventaire ou à un relevé strictement objectif. Il existe d'ailleurs, parmi les travaux préparatoires au tableau qui ont été conservés¹⁴, une petite étude au crayon d'après les gribouillages et les profils de moulures qui se retrouvent en haut à gauche du tableau, manifestement dessinée sur place (au revers d'une carte de visite) et si minutieuse qu'elle pourrait passer pour un relevé d'archéologue (fig. 2).

L'« effet de réel » est, de fait, si saisissant qu'il va jusqu'à éclipser, à en croire Elica, la signification humaine du tableau : ayant mentionné comme en passant « le mobile humain du sujet », elle s'empresse de poursuivre : « mais ce qui rend cette œuvre extraordinaire, c'est la magie de l'art avec lequel a été rendue cette vérité¹⁵ ». De son côté, s'il se félicite d'avoir si bien capté la « vérité » – un « vérisme impressionnant, sous certains aspects presque photographique... », « Il est difficile d'être plus vrai que ça... » (cité dans *Simboli* 1931) –, Balla

lui-même ne dit pas un mot du « drame » subodoré par sa fille. Selon nous, pourtant, c'est précisément la tension entre la charge émotive du sujet et la neutralité de la représentation – effet programmé de son hyperréalisme – qui « rend cette œuvre extraordinaire ». Nous croyons aussi qu'une objectivité poussée à l'extrême (« jusqu'à l'excès », dit Severini¹⁶) se prête supérieurement à exprimer, au-delà – ou plutôt en deçà – du message principal, le choc produit par l'insolite « citation » étalée sur les deux tiers de la toile.

Choisir un motif quel qu'il soit, c'est le soustraire à l'insignifiance, même si l'on ne sait pas au juste pourquoi; le représenter, fût-ce en affichant une objectivité mécanique, c'est, délibérément ou non, ouvertement ou non, l'interpréter. À plus forte raison quand ce motif touche intimement l'artiste, ici dans sa conscience sociale et son sentiment poétique, sans doute aussi dans des couches plus profondes de sa psyché. Ajoutons que pour un peintre, attentif par nature à toute forme de création visuelle, la rencontre d'un type de peinture différent du sien – et c'est peu dire dans le cas présent! – n'est jamais indifférente, d'où la profusion de « tableaux dans le tableau » parsemant l'histoire de l'art, y compris des dizaines de représentations de dessins d'enfants¹⁷. Prendre pour sujet cet objet mal identifié, en appréhender les propriétés en vue de les reproduire, l'insérer dans un schéma narratif ou spéculatif, implique un examen soutenu, tout un muet travail d'analyse et d'évaluation, dont le langage des formes, manié par un grand artiste, peut exceller à communiquer la teneur.

Or c'est bien un choc, le heurt et la stupeur d'un regard confronté à une altérité radicale, que communique avant tout *Fallimento*. Par l'échelle quasi réelle, conjugée au format imposant (116 x 160 cm), qui confère à l'image une présence

hallucinatoire. Par l'écrasement de la profondeur, qui la projette tout contre le spectateur, littéralement face à face. Par le sectionnement à mi-hauteur et la perspective *di sotto in su*, qui font buter l'œil sur la partie basse de la porte et sa tapisserie de « hiéroglyphes », le décentrement du point de fuite et la mise en page faussement aléatoire – à la manière d'un instantané photographique –, qui les font surgir comme par surprise. Par la contraction du champ pictural autour du motif, qui mime celle de la conscience fascinée, l'inexpressivité même de l'« écriture blanche », qui traduit sa sidération. Mais aussi par la totale discordance des deux langues que le tableau fait cohabiter, chacune au paroxysme de sa particularité. Deux systèmes de signes, deux régimes plastiques, deux espaces mentaux rigoureusement antinomiques : le réalisme savant légué par la Renaissance, dont le divisionnisme de Balla est comme la suprême incarnation, et la forme d'expression la plus instinctive, la plus anarchique, la plus étrangère à toute visée imitative ou décorative.

Plus étrangère, à coup sûr, que le dessin déjà quelque peu « évolué » retenu par les peintres qui s'étaient précédemment aventurés sur ce terrain. De Caroto, au début du XVI^e siècle, à Corcos ou Carpentier à quelques années de *Fallimento* (fig. 3 et 4), tous sans exception avaient choisi de représenter – non sans écarts par rapport aux originaux... – des « bonshommes » (des bonshommes « complets », ayant une tête, un tronc et des membres), ou, au minimum, des « têtes » pourvues d'une bouche et de deux yeux, quelquefois des arbres, un chemin, une maisonnette empanachée de fumée, bref, des miniatures un peu balbutiantes des figures et des paysages des « vrais » peintres. Tour à tour attendrissantes et dérisoires, quelquefois impressionnantes, ces images cherchaient confusément à ramener l'inconnu au connu ou tout au moins à l'appriivoiser.

Balla, lui, le considère en face. Copiés tels quels, ses « signes » et ses « bonshommes » ont, dit-il, été « tracés par des galopins [*monelli*] », mais la toile n'offre rien du pittoresque attaché à ces sympathiques personnages (Elica parle plus justement d'« enfants » [*bambini*] et Severini de « garçons » [*ragazzi*]). Il s'agit en outre, si l'on peut dire, de galopins novices, d'apprentis galopins, le mot ayant plutôt tendance à désigner des enfants sortis de la petite enfance. Le graphisme, très spécifique, est en effet celui des tout premiers « stades » du dessin d'enfant, quand la pulsion graphique est

Fig. 3 Vittorio Matteo Corcos, *Portrait de Yorik*, 1882, huile sur toile, 200 x 141 cm, Livourne, Museo Civico Giovanni Fattori.





18. Voir l'esquisse peinte (Velani, n° 5), où le nom de « Mario » est bien lisible (il ne l'est pas dans le grand tableau).

encore à l'état brut ou qu'une vague représentation commence juste à prendre tournure : le gribouillage purement gestuel, avec ses traits brusques et ses tourbillons, puis, un peu plus tard, la figure tortue et rayonnante du « bonhomme-têtard », indice d'une volonté d'imitation naissante mais simple embryon du « bonhomme » proprement dit.

C'est au niveau de cette enfance archaïque, encore presque animale, que l'étonnant cadrage à hauteur d'enfant ploie le spectateur, le forçant à en épouser le *point de vue* au propre comme au figuré : presque au ras du sol, au-dessous même de cette « couche inférieure » des murs – à un mètre à peine du sol – où [dira plus tard Brassäi] la « haute époque » de l'enfance, entre trois et sept ans, exerce sa première action sur le monde » (Brassäi 1993 : 30). Des enfants plus âgés sont également intervenus, traçant d'une grosse écriture les prénoms « MARIA » (en capitales) et « Mario » (en cursive)¹⁸, ainsi qu'une espèce de quadrillage meublé d'ovales – des zéros ? – et de bâtons, qui doit correspondre à un calcul rudimentaire, mais ce sont les gribouillages des benjamins qui tiennent indiscutablement le plus de place et interpellent le plus abruptement le regard.

Nous ignorons tout des « auteurs ». Ils ont laissé leur trace, mais c'est celle d'un moment de la vie humaine, non d'individus particuliers – pas même les interchangeables « Maria » et « Mario », dont les personnalités sont aussi indéfinies que celles de leurs partenaires anonymes. Il n'y a pas non plus de scénario explicatif, donc inévitablement réducteur, comme dans les multiples scènes de genre existant sur le même thème : dans une espagnolade d'Eakins, un épisode de corrida dessiné d'une main d'enfant n'est qu'un accessoire pittoresque (fig. 5) ; dans *Un chef-d'œuvre incompris* de Carpentier, le « paysage » barbouillant le mur n'est

Fig. 4 D'après Évariste Carpentier, *Un chef-d'œuvre incompris*, vers 1885-1895 ?, gravure de Trichon collée dans un album intitulé *La Morale enseignée par l'image*, Rouen, musée national de l'Éducation.



qu'une « utilité » de comédie (fig. 4)... En regard, les gribouillages de *Fallimento* s'exposent sans déterminant d'aucune sorte, intransitifs, dans leur seul « être-là ».

« La pulsion graphique à l'état brut », avon-nous dit. N'imitant rien de reconnaissable, ne décelant aucune organisation interne, demeurant hors de toute emprise de l'intellect, échappant même à la régulation instinctive du mouvement (surtout dans le panneau portant le nom « Maria », où le freinage et la coordination des gestes sont le plus grossiers), le jaillissement incohérent des gribouillages est pure dépense et dépense *effrénée*. À peine, en marge et au-dessous de leurs devanciers, les « bonshommes-têtards » ébauchent-ils un fragile apprentissage de la forme. On est en présence d'une énergie antérieure à toute inhibition, sans commune mesure avec le charmant air de liberté qui fait d'ordinaire l'agrément du dessin d'enfant : un vouloir-vivre aveugle entre « élan vital » et « volonté de puissance », issu du tréfonds de la vie instinctuelle.

Si la transcription même ne manifeste aucune empathie avec le modèle, Balla use des pouvoirs de la composition pour en dégager le dynamisme torrentiel. Au fouillis des gribouillages, à leur tournoiement incontrôlé, il oppose la stabilité, la rigidité, la majesté « classique » et bourgeoise du décor livré à leur assaut. Confrontée à l'appareil de pierre à l'antique, comprimée dans les panneaux de la porte – dont les rectangles des pierres de taille, du seuil, des pavés martèlent le schéma orthogonal –, leur prolifération crache toute sa *furia* infantile. À quoi s'ajoute, répétons-le, leur contraste avec l'exécution sans bavure et la construction savamment concertée du tableau, contraste d'autant plus criant que les moulures-cadres et la structure tabulaire des panneaux font de ces derniers autant de « tableaux dans le tableau ».

La psychanalyse n'avait pas encore mis au jour la violence inhérente à toute *inscription*, ni la jouissance « sadique-anale » procurée à l'enfant par la destruction et par la souillure, mobiles déterminants du gribouillage enfantin. Mais déjà Balla semble en saisir quelque chose – et, quoi qu'il en soit, le donne à voir. Les lignes se chevauchant et se bousculant, les traces de craie essuyée d'un revers de main disent la rudesse de l'engagement ; la crasse des murs, les détritrus du seuil, le crachat – que le cadrage aurait aisément pu laisser hors champ – disent la saleté du lieu élu par les gribouilleurs. Elle est loin, la « chambre d'enfant » invoquée par Klee, avec ce que la formule implique d'intimité protectrice et – que l'ombre de Klee nous pardonne ! – insidieusement castratrice ; loin aussi le charme naïf des bonshommes et des maisonnettes aux couleurs pimpantes collectionnés par Larionov ou par Kandinsky...



Fig. 5 Thomas Eakins,
Une rue de Séville, 1870,
huile sur toile, 63 × 42,5 cm,
coll. part.

Autre donnée d'importance dont les partis de présentation se chargent d'expliquer la portée : les gribouillages sont aussi des graffiti. Leur brassage collectif dénonce une promiscuité interdite aux enfants « bien élevés ». Le tronçonnement et le basculement de l'espace désignent la rue – lieu attitré des graffiti – comme le théâtre de tous les désordres. La porte close, encastrée dans la muraille et barant la profondeur, la désigne comme le territoire de l'exclusion. Aux signes de l'altérité naturelle s'adjoignent ceux de l'altérité sociale.

Pratique réprouvée par le bourgeois, non seulement populaire mais illicite, les graffiti sont communément associés, dans la littérature et l'imagerie du tournant du siècle, aux faits et gestes du « milieu » criminel. Les thèmes jumeaux de l'enfant-peuple et du peuple-enfant, celui surtout de l'enfant malfaisant – passé de la mythologie romantique¹⁹ (où il contrebalance tant bien que mal le thème de l'enfant innocent) aux spéculations pseudo-positivistes d'un Lombroso²⁰ –, sont d'autres lieux communs du moment. Si bien que, par un processus d'association tout naturel dans la « lecture » d'une œuvre d'art (et moins aléatoire qu'il n'y paraît, s'agissant de représentations largement partagées à la même époque), la « chose vue » laisse filtrer son accompagnement de fantasmes, et que, sous la réalité de la violence enfantine, pointent les spectres accouplés de la violence populaire et de la criminalité.

La rêverie du peintre a-t-elle emprunté ces voies douteuses ? Ce n'est nullement invraisemblable : Balla baignait dans l'imaginaire comme dans le climat intellectuel de son temps, lourdement empreints d'idéologie ; il aurait même suivi à Turin les cours de Lombroso, dont il a sans doute connu les thèses sur les rapports entre graffiti et « personnalité criminelle²¹ »...

On voit comment, une fois dissipé l'effet de choc, l'information livrée par le tableau se leste de sens, et comment ce sens tourne autour de deux idées convergentes, celle d'altérité et celle d'excès. « Sans commune mesure », ce qui revient à dire : « autre », le fol écheveau se donne comme excessif – « l'excès, nom maladroit de ce qui dépasse les limites et sort de la "nature" » (Barthes 1970 : 100) ; excessif, il se donne comme autre – autre que (et même « de ») l'art dans lequel il s'enclave sans s'intégrer, autre que la vision distanciée dont cet art est l'impeccable expression, que la « nature » policée dont cette vision épouse et perpétue les canons. *Trans-gressif*, proprement *dé-bordant*, il dit le débordement dans la violence et l'anomie, ces résidus des passions primitives que le progrès se donne pour mission d'éradiquer.

C'est par ce rapport historique au progrès, qui le fait reculer dans un passé révolu ou le repousse dans des marges sinistres, que le motif se révèle approprié à la pensée du Balla de 1902. Car une étincelle luit encore dans son humanité misérable ; broyés, ses marginaux et ses vaincus restent vivants (le projet autour duquel se structure cette partie de sa production s'intitule *Le Cycle des vivants*). Ils continuent à se faire entendre, la plupart du temps faiblement, dans un regard, un geste machinal où perce une individualité étouffée, mais une fois au moins avec violence, dans le surgissement du corps convulsé de *La Pazza (La Folle)* [fig. 6], autre incarnation d'une énergie archaïque et anarchique, fondamentalement réfractaire. Comme la pantomime forcenée de la démente, la giration tout aussi véhémement des gribouillages déchire la brume de résignation où végètent les déshérités. Toutes deux disent la force pressante et grosse de subversion du vivant, la première contre la maladie, l'enfermement, l'adversaire imaginaire qu'elle interpelle, la seconde contre la pesanteur de l'édifice social, les limites et les interdits rencontrés par son élan.



19. Voir, notamment : Georget 1996 : 235-240 ; Pernoud 2007 : 92-98.

20. Rappelons notamment, dans la « somme » criminologique de Lombroso *L'Homme criminel* (Lombroso 1884 ; trad. française, 1887), le chapitre « L'enfant criminel ».

21. « Selon Elica et à sa suite certains historiens de l'art, mais sans que le fait soit pleinement avéré, Balla aurait suivi à Turin les cours de Lombroso » [Popelard 2008 : 57]. La thèse de Lombroso à laquelle nous faisons allusion est exposée dans Lombroso 1891.



Fig. 6 Giacomo Balla, *La Pazza (La Folle)*, 1905, huile sur toile, 167 × 105 cm, Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

C'est déjà beaucoup. Le reste – le sadisme latent, le possible contre-modèle esthétique... – cadre mal avec les penchants humanistes de ce premier Balla, comme avec le traditionalisme relatif de sa peinture, plus proche des avant-gardes des décennies précédentes que de celles qui se profilent à l'aube du siècle nouveau.

★★★

Fallimento parle donc d'un « autre » dessin d'enfant (et, à travers lui, d'un enfant « autre », opposant son opacité aux efforts de compréhension des adultes et son énergie brute à leurs entreprises d'annexion). Ce dessin *excessif*, la jeune psychologie de l'enfant et la pédagogie expérimentale ne le manient encore qu'avec des pinces. Quant aux « modernes » du début du siècle, ils semblent peu ou prou l'ignorer.

Mais n'est-ce pas plutôt qu'ils le refusent ? On connaît bien les obstacles extérieurs opposés à leur action novatrice ; on ne peut que soupçonner leurs réticences intimes, conscience de l'écart entre une radicalité abstraite et les contingences du travail créateur ou recul irraisonné devant leurs propres audaces. Le second est certainement pour beaucoup dans un phénomène repéré de longue date et pour nous très éclairant : la division interne du primitivisme d'avant 1914 en deux branches, l'une « endogène », l'autre « exogène », selon que les sources en sont réputées « naïves » – et proviennent de l'expérience directe des artistes ou de leur proche environnement – (arts populaires locaux, dessin d'enfant « innocent »...) ou « sauvages », chargées de forces « mauvaises » (l'irrationalité, la violence, la sexualité débridée...) – et proviennent de contrées trop éloignées pour menacer les artistes dans leur identité civilisée (essentiellement l'art « nègre »). L'« autre » dessin d'enfant, le « mauvais », ne pouvant, comme ses correspondants « exogènes », bénéficier d'une exterritorialité immunisante, son absence ne peut guère s'expliquer que par un classique mécanisme de refoulement.

Ce qui est sûr, c'est que tout le monde pouvait en voir des exemples en grand nombre et depuis longtemps – qu'on pense aux barbouillages exubérants du futur Louis XIII recueillis par Héroard²². Il s'avère de plus que la naïveté tant célébrée du dessin d'enfant n'en avait pas occulté les aspects hétérodoxes, voire porteurs de révélations malvenues.

L'enfant qui dessine est actif, entreprenant, facilement impatient. Très tôt, cette énergie du petit dessinateur a été perçue conjointement à sa naïveté, et cette conjonction reconnue à la source de la singulière expressivité de ses « œuvres ». Ainsi, dès le XVIII^e siècle puis à l'aube du XIX^e, dans ces fragments de poèmes dus à deux peintres, Lemierre et Girodet :

Eh ! regardez l'enfant, voyez comme il imite ;
Rarement à tracer la nature l'invite ;
Connut-il le crayon, ses effets sont trop lents,
Trop de fois il rompra sous ses doigts pétulans [...] (Lemierre 1810, III : 202-203)

Bientôt sa faible main, d'un vif instinct poussée,
Estropie en courant sa naïve pensée ;
Tout lui sert de pinceaux, de couleurs, de crayons ;
Ses toiles sont les murs ; ses pinceaux, des charbons. [...] Nulle règle, nul frein ne le saurait lier ;
Il débute en grand maître avant d'être écolier. [...] (Girodet-Trioson 1829 : 53)

C'est ce « feu » enfantin, bien proche de celui que l'époque prête au génie²³, que Töpffer admirait dans les « petits bonshommes [...] que [...] nos gamins de collègue façonnent avec une crâne gaucherie sur les murailles de nos rues » (Töpffer 1998 : 260). C'est encore lui qui brûle dans l'enfant gentiment prométhéen de Michelet : « s'il peut, il creuse une rigole, y met de l'eau, il l'y fait circuler [...] ; s'il est un peu plus grand, si sa main s'affermit, dans l'épaisse poussière, il se trace un bonhomme (pas reconnaissable, n'importe). S'il est sûr d'être seul, il mouillera du sable, pétrira de la terre, bâclera quelque chose d'informe, et se dira : "C'est un chien, un mouton." » (Michelet 1980 : 69²⁴).

Jusqu'ici, rien de bien différent chez nos « modernes ». Quand Derain, sur le point d'affronter « l'épreuve du feu » (Derain, dans Duthuit 1929, repris dans cat. exp. Paris 1994 : 400), dit vouloir « étudier des dessins de gosses », on peut suppo-



22. Voir, entre autres, les exemples reproduits dans Houston 2006, en particulier la figure 58.

23. Voir Georgel 1993.

24. Voir tout le chapitre intitulé « L'enfant naît créateur » (p. 65-71).

ser que c'est pour leur mélange d'énergie et de maladresse : leur « crâne gaucherie ». Quand, un peu plus tard – prélude à mille variations sur la ligne en liberté –, Klee se lance dans de fantasques ébats graphiques à la limite de l'arabesque et du gribouillis, sans doute revit-il sourdement l'ivresse de ses premières expérimentations crayon en main²⁵ : « Nos enfants, rappellera-t-il à ses étudiants du Bauhaus, [...] commencent la plupart du temps avec [la ligne], quand un jour ils découvrent le phénomène du point mobile, et on n'arrive presque plus à s'imaginer avec quel enthousiasme. Au début, le crayon n'en fait qu'à sa tête, il va où ça lui plaît... » (Klee 2004 : 36-37). Encore cinq ans, et c'est le Kandinsky de Murnau qui renoue avec la même ivresse enfantine dans l'ébullition de pâtés et de gribouillis de sa « première aquarelle abstraite » (1910)...

Mais il entre dans les quasi gribouillis de Klee trop d'ironique fantaisie pour ne pas désarmer l'agressivité larvée de leur « source », et Kandinsky se défend trop contre l'attrait du vertige pour activer durablement un modèle aussi lourd d'interdits. Ainsi va-t-il choisir, pour représenter le dessin d'enfant dans l'*Almanach du Blaue Reiter* (1912), des dessins particulièrement soignés d'une grande fille de treize ans, alors qu'il en possédait de bien plus précoces et bien plus délurés dans sa collection²⁶. Ainsi encore Klee comme lui vont-ils bientôt se tourner, à l'intérieur du dessin d'enfant, vers des aspects moins relâchés que le gribouillage, le premier en retenant plutôt la tonalité « naïve », le second le pouvoir d'abréviation. Rien ou presque ne passera donc dans leur art de la sauvagerie captée par *Fallimento*. Sans doute le tableau se prêterait-il à illustrer l'assertion célèbre de Kandinsky : « Une immense force inconsciente réside dans l'enfant, qui s'exprime dans ses dessins... », mais, outre que Balla ne souscrirait pas à la suite (« et en fait des œuvres qui égalent celles des adultes – quand elles ne les dépassent pas de très loin » [Kandinsky 1974 : 161]), il est clair que, dans l'esprit de Kandinsky, la « force inconsciente » de l'enfant dessinateur est celle d'un génie grand ouvert à la « nécessité intérieure » – principe agissant du « spirituel dans l'art » –, non certes à la pulsion mortifère de destruction. Encore faudrait-il s'interroger sur l'essence profonde de cette « nécessité » si impérieuse. Faute de pouvoir nous engager dans ce débat, citons au moins le rafraîchissant diagnostic de Thierry Chabanne : « La “nécessité intérieure”, expression qui date du *Spirituel dans l'Art* et que Kandinsky s'efforcera à “théoriser”, n'est qu'une récupération par le langage de ce qu'est le pulsionnel en général » (Chabanne 1981 : 242)...

Nous avons fait état un peu plus haut de l'image noire de l'enfance élaborée par le romantisme, de pair avec son image sublimée. Mêlant observation et fantasmes, elle dresse face au digne fils de la « bonne nature », l'enfant « naïf », le produit impur d'une nature *excessive* et potentiellement dévastatrice : un enfant violent, souvent cruel, mû par ses pulsions et ses passions. Ces deux faces du primitif, la face « naïve » et la face « sauvage », qui seront scindées dans le primitivisme ultérieur, le romantisme en admet, non sans trouble, la contradiction en son sein. Moins « consensuelle » et donc moins répandue que l'autre, néanmoins bien présente, l'image noire trouve en toute logique un de ses supports dans le dessin de l'enfant. Elle en extrait un alcool plus fort que la « crânerie » souriante qui réjouissait l'honnête Töpffer.

Le « bon sauvage » fait place au « barbare ». Il suffit que Baudelaire ajoute, même avec une touche d'ironie, le mot redouté au piquant tableau esquissé par Lemierre et Girodet pour que l'interprétation change de couleur : dans les « ténébreuses ébauches » des débuts de Constantin Guys, *Le Peintre de la vie moderne*



25. Voir Chabanne 1981.

26. Voir, notamment, Wörwag 1998.



retrouve l'impulsivité « barbare » de l'enfant dessinateur : « il dessinait comme un barbare, comme un enfant, se fâchant contre la maladresse de ses doigts et la désobéissance de son outil... » (Baudelaire 1976 : 688). On notera la place faite au corps dans cette description. Depuis le XVIII^e siècle, les images (littéraires ou picturales) d'enfants dessinant librement – loin de l'œil des adultes et de la machine scolaire – s'attachent à faire sentir combien les petits modèles s'investissent physiquement dans leur tâche. L'enfant dans l'ombre de l'*Atelier* de Courbet dessine à même le sol, à plat ventre, de tout son corps²⁷. Le corps « barbare » et son prolongement direct, l'outil aux prises avec la matière, « désobéissent » ; ils perturbent et obscurcissent les directives de l'esprit, aspirent à parler seuls comme



Fig. 7 Albert d'Arnoux, dit Bertall, *L'Atelier, études consciencieuses sur les peintres et les rapins [...]*, « Vocations – À quels signes on reconnaît qu'un enfant est appelé à faire de la grande peinture », *Le Journal pour rire*, n° 23, 5 mars 1852.

Fig. 8 Félix Élie Régamey, « On ne saurait trop encourager les vocations », *Le Boulevard*, 14 décembre 1862.

27. Voir le détail dans Georget 1981, fig. 2.

28. Voir Sully 1898, livre VI, chap. 1, « L'égoïsme primitif ».

29. Voir : Abélès 1985 ; Le Men 1992 ; Pernoud 2007 : 98-99.

au temps des premiers gribouillages, temps dépassé mais pas vraiment révolu et menaçant toujours de faire retour. Aussi n'y a-t-il pas de cloison étanche entre le dessin « évolué » et l'« autre » : les « griffonnages de l'écolier » (titre d'un délicieux poème de Hugo [Hugo 1985b]) sont des résurgences de ses gribouillages infantiles ; Verlaine adolescent dessinait « féroce », « en deux traits et trois coups de plume », « sur tous les bouts de papier [lui] tombant sous la main » : « Le doigt se chargeait le plus souvent d'effacer brutalement les « dessins » dont je n'étais pas content, quand ce n'était pas la langue qui se chargeait de l'exécution » (Verlaine 1977 : 109-110).

« Barbare », cette dominance du corps. « Barbare », le « plaisir supérieur du coloris », qui contredit la hiérarchie idéaliste du dessin et de la couleur mais dont Herbert Spencer doit bien constater qu'il donne « le plus de jouissance » à l'enfant (Spencer 1974 : 111). « Barbare » le goût concomitant de la matière triturée et gaspillée (fig. 7), du barbouillage, des éclaboussures (fig. 8 et 9), qui font durer longtemps après l'heure les manipulations scatologiques et autres du bas âge. Tout ce refoulé de la « bonne » éducation qui survit dans le dessin « libre » de l'enfant remonte en effet à l'âge obscur où les diverses formes d'érotisme infantile sont en symbiose avec la pulsion graphique en gestation.

« Barbare » encore et relevant, selon la psychanalyse, du même complexe originel, l'« égoïsme primitif » de l'enfant, son besoin d'imprimer sa marque, sa soif d'autonomie tournant vite à l'agressivité²⁸. Incarné par tant de personnages d'enfants rebelles ou pour le moins insoumis, il est la contre-épreuve ou le négatif de l'esprit d'indépendance où Michelet voit la sève même de l'enfance (« bonshommes » compris) et dont il applaudit la vertu de transgression : « Oh ! le petit vilain ! Un vrai crime. Il a voulu être homme. [...] De manière ou d'autre, il échappe. Il veut être et agir » (Michelet 1980). Aussi bien est-ce dans ce climat moral de liberté – il est vrai sensiblement pimenté... – que prospère l'« autre » dessin : non sur les cimes de la révolte fréquentées par Heathcliff ou Maldoror, mais dans l'entre-deux plus « abordable » assigné à l'indocilité du gamin, du potache, du cancre, de l'enfant terrible²⁹, tous types plus pittoresques qu'effrayants, tous grands faiseurs de gribouillages et griffonnages, pâtes d'encre et graffiti rivalisant de pétulance et d'effronterie. Littérature, peinture de genre et dessin d'humour (fig. 8 à 12) offrent maints échantillons de cette efflorescence éminemment incivile... et, comme il se doit, réprimée (fig. 4, 10, 11). Le ton est complice, le contexte anecdotique.

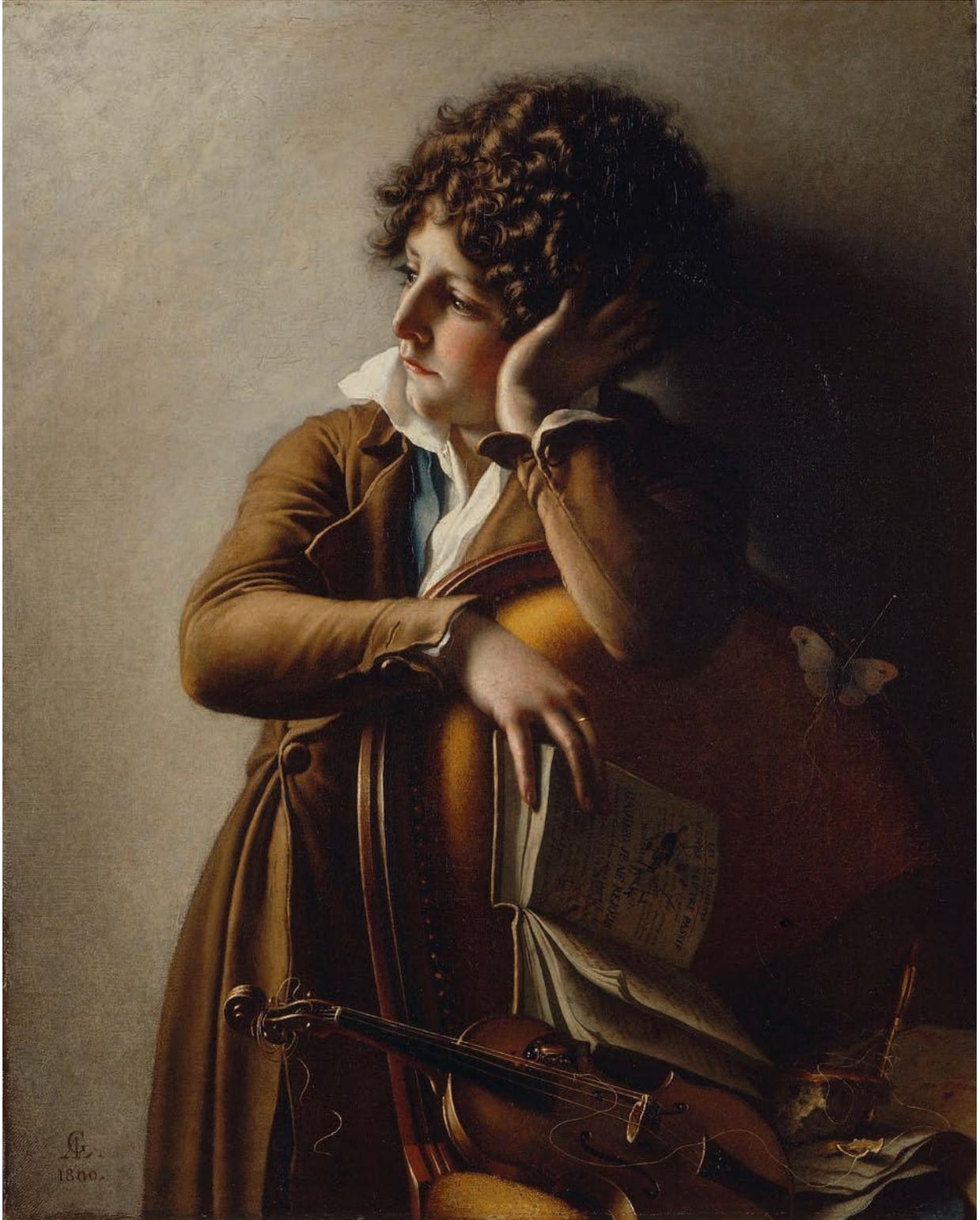


Fig. 9 Anne Louis Girodet-Trioson,
*Un jeune enfant étudiant son
rudiment*, 1800, huile sur toile,
75 × 69,5 cm, Paris, musée du
Louvre © RMN / D. Chenot.



Fig. 10 Albert d'Arnoux, dit Bertall, « Album du collégien », frontispice, *L'illustration*, journal universel, 16 août 1850.

En réalité, l'inquiétude est à peine sous-jacente ; violence, révolte, cruauté sont prêtes à faire surface. Les graffiti des collégiens sont des armes, leurs cibles parfois des martyrs (voir, entre autres, *les Souffrances du Professeur Delteil de Champfleury* [Champfleury 1870]). Gavroche, spécimen émérite de l'espèce du gamin griffonneur³⁰ bien connue de la littérature « physiologique³¹ », rallie la barricade révolutionnaire. Dans son *Jeune enfant étudiant son rudiment* (fig. 12), un des chefs-d'œuvre des années 1800 en France, Girodet incorpore le répertoire de « l'autre » dessin à l'image même de la révolte enfantine³². Le mur nu, le regard perdu, disent la détresse de la petite victime de l'école (ironiquement démentie par le texte du livre où se détachent les mots « GAUDEO, JE ME RÉJOUIS »), mais le fantastique bric-à-brac entassé sur le fauteuil dit sa frustration et sa fureur : pêle-mêle, les symboles de la nature brutalisée – un pain mordu, une noix cassée, un papillon sadiquement épinglé – et de la culture vandalisée – un violon aux cordes brisées, un cahier maculé de gribouillages et de taches, enfin le « rudiment » sur lequel éclate l'agressive silhouette d'un « bonhomme » accoutré en soldat. Ce qui n'était qu'impertinente fantaisie a basculé dans une démesure destructrice : nous retrouvons ici, fracassant les garde-fous de la raison, l'excès, le « hors-limites » enregistré par Balla dans *Fallimento*.

Rien n'illustre mieux le hiatus entre deux catégories implicites de dessin d'enfant, l'une contenue entre « les bornes de la nature », l'autre se déployant au-delà, que leur intervention symbolique dans l'enfance de deux personnages de Balzac, dont elles préfigurent, engagé même, la destinée. Par la persévérance, l'intelligence du réel mais aussi la force d'imagination et l'audace (« il méditait [...] de rompre en visière aux classiques, de briser les conventions grecques et les lisières dans lesquelles on renfermait [son] art [...] » [Balzac 1966 : 50]), le peintre Joseph Bridau est le type de l'artiste complet ; sa tragique antithèse, le sculpteur Ernest-Jean Sarrasine, est un de ces génies possédés et dévastés par leur passion que *La Comédie humaine* voue à un naufrage éclatant :

• • •

30. Dont il est dit dans *Les Misérables*, III, I, 8 : « Quelquefois il sait lire, quelquefois il sait écrire, toujours il sait barbouiller. [...] De 1830 à 1848, il griffonnait une poire sur les murailles. » (Hugo 1985c : 465)

31. Le gamin et son griffonnage emblématique figurent ainsi sur la couverture de Bourget 1842 et dans le chapitre « Le Gamin de Paris » de *Français peints par eux-mêmes* [1840].

32. Voir Georget 1989. La suite du paragraphe est en partie empruntée à cet article.

La prédisposition de Joseph pour l'Art fut développée par le fait le plus ordinaire : en 1812, aux vacances de Pâques, en revenant de se promener aux Tuileries [...], il vit un élève faisant sur le mur la caricature de quelque professeur, et l'admiration le cloua sur le pavé devant ce trait à la craie qui pétillait de malice [...] (*ibid.* : 31).

Le jeune Sarrasine, confié de bonne heure aux Jésuites, donna les preuves d'une turbulence peu commune. Il eut l'enfance d'un homme de talent. [...] s'il lui arrivait de se divertir, il mettait une ardeur extraordinaire dans ses jeux. Lorsqu'une lutte s'élevait entre un camarade et lui, rarement le combat finissait sans qu'il y eût du sang répandu. S'il était le plus faible, il mordait. [...] Au lieu d'apprendre les éléments de la langue grecque, il dessinait le révérend père qui leur expliquait un passage de Thucydide, croquait le maître de mathématiques, le préfet, les valets, le correcteur, et barbouillait tous les murs d'esquisses informes. Au lieu de chanter les louanges du Seigneur à l'église, il s'amusait, pendant les offices, à déchiqueter un banc [...] Soit qu'il copiât les personnages des tableaux qui garnissaient le chœur, soit qu'il improvisât, il laissait toujours à sa place de grossières ébauches dont le caractère licencieux désespérait les plus jeunes pères; et les médisants prétendaient que les vieux Jésuites en souriaient. Enfin, s'il faut en croire la chronique du collègue, il fut chassé pour avoir, en attendant son tour au confessionnal, un vendredi saint, sculpté une grosse bûche en forme de Christ. L'impiété gravée sur cette statue était trop forte pour ne pas attirer un châtement à l'artiste [...] (Balzac 1830, reproduit dans Barthes 1970 : 240³³).

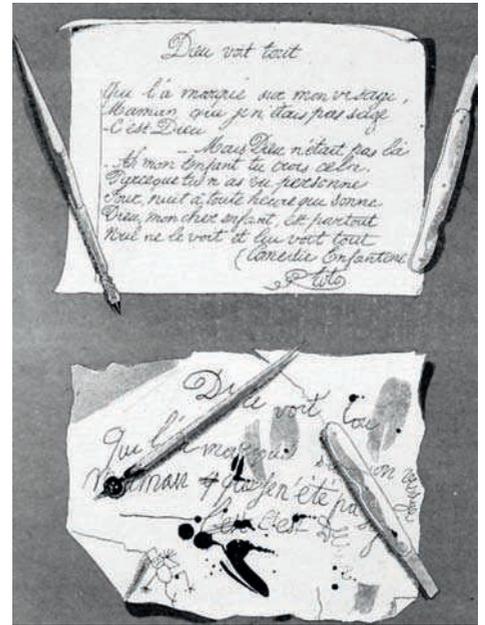


Fig. 11 Gustave Adolphe Jundt, « Dieu voit tout », in Trim (*alias* Louis Ratisbonne), *Le Bon Toto et le méchant Tom, ou la Journée de deux petits garçons*, Paris, Hachette, 1864.

« Sarrasine agit à contresens, hors des normes, hors des limites de la “nature” [...], commente Barthes. [...] L'impiété n'est pas ici une indifférence, mais une provocation : Sarrasine est (et donc sera) un transgresseur » (Barthes 1970 : 100-101). Entre une saine liberté (« naïve » ou pas, en tout cas tolérable) et une frénésie confinant au sacrilège, Balzac, avant Klee et Kandinsky – si l'on retient notre hypothèse à leur sujet –, discerne la ligne de démarcation de l'Interdit.

Le partage qui s'ébauche ainsi, du côté des écrivains et des artistes, entre un dessin d'enfant « normal » – entendons : conforme aux normes de l'époque sur ce qu'est ou devrait être l'enfant – et un dessin « autre » va rester longtemps sans équivalent chez les hommes de science. En matière de psychologie, les acquis de la connaissance positive ont été grandement devancés par les intuitions du romantisme. Par ailleurs, les premiers à étudier « scientifiquement » le dessin d'enfant y cherchèrent surtout des informations sur l'évolution de l'appareil cognitif, sans se soucier de ses rapports avec l'affectivité. Dans cette optique, à peine prend-on le gribouillage en considération à titre de « préliminaire » (Rouma 1912 : 30). On en observe bien l'énergie – les lignes brisées « cour[ant] d'un côté à l'autre de la feuille », les spirales « tracées avec une telle fougue qu'elles débordent du papier et vont se continuer sur la table » –, mais on se borne à l'expliquer par l'« adaptation de la main à l'instrument » (*ibid.*). Même un psychologue de l'envergure de James Sully, dont les influentes *Studies of Childhood* (1895) fondent la notion d'« égoïsme enfantin » et lui consacrent des développements pénétrants³⁴, n'établit aucun lien entre ces derniers et les chapitres traitant du dessin d'enfant.

Le gribouillage est tout de même un sujet d'embarras pour nos savants³⁵. Son apparente gratuité, comme le plaisir évident qu'y prend l'enfant³⁶, mettent leur rationalisme au défi et heurtent leurs penchants utilitaires (sans parler des représentations idéalisées de l'enfance qu'ils continuent à partager sans s'en douter).

• • •

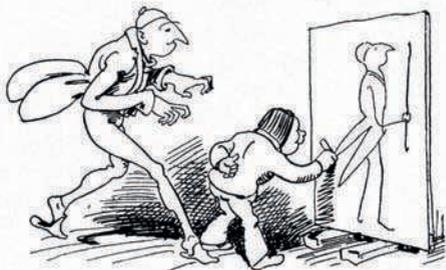
33. Le texte de Balzac est intégralement reproduit dans Barthes 1970.

34. Voir *supra*, note 28.

35. Voir Pernoud 2003, chap. 3, « “Dessiner à vide” : le mystère du gribouillage ».

36. « Assis devant une table et occupé à couvrir une feuille de papier de griffonnages, [l'enfant] est entièrement absorbé en lui-même, s'amusant tout seul sans se soucier de produire quelque chose ayant une valeur objective » (Sully 1898 : 462-463).

Herr Hötzel, der es nicht bestellt,
Auch nicht für sprechend ähnlich hält,



Schleicht sich herzu in Zornregung;
Und unter heftiger Bewegung
Wird das Gemälde ausgeputzt.



Der Künstler wird als Schwamm benutzt.

Fig. 12 Wilhelm Busch, *Maler Klecksel*, Munich, Bassermann, 1884, chap. 2.

37. Voir Widlöcher 1993 : 28-33.

38. Signalé par Pernoud 2003 : 111, note 2.

39. « Non encore plié à la discipline scolaire, [l'écolier] se mettrait ouvertement en révolte contre elle, comme le font les tout jeunes enfants vis-à-vis de leur bonne ou de leurs parents qui les contrarient dans quelqu'une de leurs volontés. Dans la salle d'école, il n'en peut plus être ainsi, [...] sauf quelques têtes revêches, emportées, qui ne peuvent qu'avec une peine extrême supporter le joug de la règle » [Boubier 1902 : 45].

La plupart tiennent donc la pulsion graphique pour négligeable; d'autres la réduisent à un épiphénomène en y détectant dès l'origine une intention figurative caractérisée. Cela, en gros, jusqu'aux analyses très neuves de Luquet, publiées peu avant la guerre (Luquet 1913), qui attribuent enfin au gribouillage une « volonté expressive » aussi essentielle au fait créateur que la volonté de figuration. Or, même alors, la question des ressorts profonds du plaisir de l'enfant reste éludée.

Luquet semblera bien près de l'affronter dans des publications postérieures, où il rapprochera du plaisir de gribouiller le plaisir de tacher (Luquet 1927 : 139) ou encore ce qu'il appelle d'une formule parlante « les exploits des « enfants brise-tout » » (Luquet 1930 : 22). Il avancera également dans l'effort d'explication en invoquant à la fois la physiologie – « une surabondance d'énergie neuro-musculaire » – et la psychologie – « des affirmations machinales de la personnalité de leurs auteurs » (*ibid.* : 19, 22), notion à vrai dire problématique à un âge aussi tendre. Il faudra néanmoins attendre que la psychologie des profondeurs s'intéresse au gribouillage³⁷ pour que l'origine en soit clairement rapportée au besoin de salir et de casser et, au-delà, à l'ensemble du processus libidinal. De même Luquet va-t-il rapprocher les gribouillages d'enfants des graffiti des adultes sans en souligner le caractère commun de transgression (Luquet 1927 : 139-140).

Parmi les publications scientifiques de l'époque, nous n'avons rencontré à ce jour qu'une seule étude un peu substantielle où l'hypothèse est, sinon émise, du moins insinuée (mais le mot non employé!) de mobiles « sadiques » dans les pratiques graphiques de l'enfant : un article des *Archives de psychologie* – la revue d'Édouard Claparède, figure pionnière de la psychologie de l'enfant –, par Maurice Boubier, « *privat-docens* de l'Université de Genève » (Boubier 1902³⁸). L'article concerne en effet une activité de défoulement, « les jeux de l'enfant pendant la classe », où l'« autre » dessin – avec son complément rituel, « l'entaillage des pupitres » (*ibid.* : 60), formule scolaire de la graffitomanie, et vingt autres manières de se distraire et de se dépenser – tient une place notable et manifeste une agressivité flagrante.

Les considérations du *privat-docens* reposent sur l'observation d'enfants « de neuf à treize ans » (*ibid.* : 44), conscients de ne plus être « tout jeunes » et ne pouvant s'exempter sans risque d'un minimum de circonspection. Les « jeux » interdits ne sont donc pour eux que des pis-aller, de menus déportements n'allant pas jusqu'à la perte de contrôle, assez offensifs et assez pervers cependant pour lâcher un peu la bride à une barbarie étouffée³⁹. De là, à côté de commentaires prévisibles sur le besoin de mouvement et « la fantaisie échevelée de l'enfant » (*ibid.* : 44, 62), quelques échappées sur des lointains moins anodins. Boubier manie une indulgente ironie, mais ses descriptions sont éloquentes.

L'écolier, dit-il, trouve « beaucoup de plaisir » à « remplir cahiers, bancs, murs et morceaux de papier, de figures, ornements, taches d'encre rendues figuratives... ». Traduisons : à s'attaquer à des supports interdits – de surcroît symboles d'autorité – et à s'adonner à des activités régressives, taches et gribouillages (promus ici au statut d'« ornements »), qui le ramènent à ses commencements.

Éminemment satirique et caricaturiste [...] il met [...] son art au service de la moquerie. [...] la caricature cherche à se faire aussi horrible et grotesque qu'il est possible à l'enfant de l'imaginer. [...] la fig. 2 [voir notre fig. 13] montre jusqu'où peut aller cette passion de l'horrible et du déformé (*ibid.* : 53).

L'écolier ne dessine point seulement sur le morceau de papier qui est en sa possession, il dessine encore sur son buvard, son pupitre, sur sa personne même, son visage, mais surtout ses mains et ses jambes nues. [...] Je me souviens d'avoir eu dans mes jeunes années, un plaisir extrême à me servir de mes ongles pour y représenter, au moyen de points et de traits faits à la plume, un visage humain (*ibid.* : 54-55).

On pourrait encore rapprocher de l'art pictural chez l'enfant, un jeu assez commun qui consiste à écraser une ou plusieurs gouttes ou taches d'encre à l'intérieur d'une feuille de papier pliée en deux. Suivant la grandeur de la tache ou la façon dont on a serré le papier, l'encre, en s'étendant, produit des figures irrégulières à bords plus ou moins lobés et dentelés auxquelles l'imagination de l'élève se plaît à donner un sens et une réalité. Ce jeu tourne quelquefois à la cruauté, lorsque c'est une tête de mouche séparée du reste du corps qui fait l'office de la goutte d'encre et donne des figures rougeâtres (*ibid.* : 55-56).

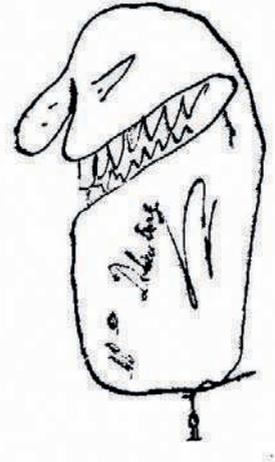


Fig. 13 A. Maurice Boubier, « Les jeux de l'enfant pendant la classe », *Archives de psychologie*, 1, Genève, 1902 : 53.

Les jeux cruels de l'enfant d'âge scolaire, sa verve satirique, son goût des « entaillages » et des cuisines salissantes sont des symptômes attardés des instincts révélés par ses gribouillages primitifs. Même si ce fait désormais acquis n'était encore accessible qu'intuitivement, le petit musée des horreurs de Boubier, livré au public l'année même de *Fallimento*, donne une idée des représentations susceptibles d'être alors associées au motif central. Au moins parmi ceux qui regimbaient contre l'inusable idée reçue faisant rimer enfance et innocence⁴⁰, tel Zola, dont l'observation désabusée rejoint l'approche « scientifique » du bon psychologue. Zola, qui décrit sans sévérité ni complaisance l'« horreur exquise » des enfants du *Ventre de Paris* « clapot[ant], inquiets, ravis », dans les flaques de sang de la triperie et « jouissa[nt] » à voir les tripiers, « le tablier roidi par les écla-boussures », casser les têtes de mouton à coups de maillet (Zola 1910 : 211).

Le naturaliste acharné à débusquer la « bête » dans l'homme ne s'est pas directement exprimé sur le gribouillage – à notre connaissance –, mais n'en est pas loin dans les pages du même roman où le jeune Muche, poussé par une « cruauté de gamin », entraîne Pauline endimanchée dans le trou de terre d'où elle sort « noire des pieds à la tête » (*ibid.* : 263) (la robe blanche de la petite fille équivalant à la feuille de papier ou à tout autre support vierge). Boubier en est encore plus près quand il décrit une « niche » d'écolier « plus ou moins entachée de méchanceté » consistant, dit-il, à « maculer d'encre le tablier du voisin » (Boubier 1902 : 62). Variantes « réalistes » des débordements « romantiques » de Sarasine ou du mauvais sujet de Girodet, ces *Kinderszenen* à rebours n'auraient pas leur place dans le sirupeux *best-seller* des enfants sages, *La Comédie enfantine* de Louis Ratisbonne (Ratisbonne 1861) – vingt-quatre rééditions recensées entre 1861 et 1912 ! En revanche, nous allons les retrouver, avec toutes précisions sur leur signification sadique, sous une plume fameuse par sa défense et illustration de l'excès.

Alors sera venu le temps de « l'assassinat de la peinture » appelé par Miró et mis en pratique dans ses « anti-peintures » ostensiblement régressives de 1928-1933⁴¹ (fig. 14). Barbouillages et gribouillages y recevront finalement droit de cité (pour parler par antiphrase) : tardif retour du refoulé ! De ce moment, les artistes en quête de « primitivité » chercheront dans le dessin d'enfant l'enfance noire bien plutôt que l'enfance immaculée : des leçons d'énergie explosive et de férocité, le chaos de la rue, non la fraîcheur de la « chambre d'enfant », les gribouillages-



40. Parfois à la lettre... :
« On dit qu'il [Dieu] aime à recevoir / Les vœux présentés par l'enfance, / À cause de cette innocence / Que nous avons sans le savoir... » (Lamartine 1965).

41. Voir Green 1998.

Fig. 14 Joan Miró, *Tête*, 1930, huile sur toile, 230 x 165 cm © musée de Grenoble.



• • •

42. Le film de Jean Vigo *Zéro de conduite* date de 1933 ; la pièce de Roger Vitrac *Victor ou les enfants au pouvoir*, de 1928.

43. L'enfance, dit Brassai, « n'est pas l'âge d'or, mais l'âge dur. [...] La main qui trace les graffiti est celle d'un être isolé, brimé, livré souvent à des parents désunis, brutaux... » [Brassai 1993 : 100 ; le premier article de Brassai sur le sujet est publié en 1933 : Brassai 1933].

44. Sinon sans résistances des milieux conservateurs, dont le rappel nous entraînerait trop loin.

graffiti de *Fallimento* mêlés aux crachats et aux ordures plutôt que les « petits mondes » en apesanteur délicatement parodiés par Klee. Témoins – à proximité des jeux de massacre de *Zéro de conduite* et de *Victor ou les enfants au pouvoir*⁴² –, Brassai et ses photographies de graffiti où adultes et enfants se fondent dans un *no man's land* obscur et hostile⁴³, puis, si différents soient-ils les uns des autres – et si ambigus leurs cocktails de sauvagerie et de fantaisie –, Dubuffet, Jorn, Schnabel, Penck ou Basquiat, sans oublier le dernier Picasso...

Toute une mystique de la créativité enfantine aura beau fleurir en sens contraire sous les applaudissements du public⁴⁴ – l'optimisme pédagogique d'un Célestin Freinet ou d'un Arno Stern, les ateliers de « dessin libre » promettant l'épanouissement de l'enfant, même l'anarchisme bon enfant d'un Prévert, dont l'adorable « cancre » dit « non avec la tête » mais « oui avec le cœur » (et « sur le tableau noir du malheur / [...] dessine le visage du bonheur » [Prévert 1957])... –, elle sera sans grand effet sur cette âpre interprétation.

C'est encore dans ces alentours de 1930 retentissants de l'insurrection surréaliste – et dont le point de fuite pourrait être *Malaise dans la civilisation*⁴⁵ – que Georges Bataille, rendant compte d'un des livres de Luquet dans sa revue *Documents* (Bataille 1930), va mettre fin à la marginalisation séculaire de l'« autre » dessin. Bien plus, par un total retournement, il va l'ériger en paradigme de la création artistique – une création paradoxalement enracinée dans la destruction.

Pour l'auteur de *La Part maudite*, la genèse de toute œuvre d'art se ramène à une « série de déformations » : d'abord du support, puis des états successifs de l'œuvre, dont chacun « altère » (autant dire « détruit ») le précédent. Dans le gros de l'art occidental, ces altérations / destructions / recompositions aboutissent à un résultat figuratif « conforme », mais tel n'est pas le cas dans l'art « qui n'est appelé primitif que par abus », ni dans l'art moderne, travaillé par « un processus de décomposition et de destruction qui n'a pas été beaucoup moins pénible à beaucoup de gens que ne le serait la vue de la décomposition et de la destruction du cadavre ».

Ce « processus », ignoré bien que virtuellement universel, intervient de façon exemplaire dans le dessin d'enfant :

Il s'agit tout d'abord d'*altérer* ce que l'on a sous la main. Au cours de la première enfance, il suffit de la première feuille de papier venue qu'on barbouille salement. Mais il est possible de devenir plus exigeant par la suite. Je ne saurais citer de meilleur exemple que celui des enfants abyssins [...]. Les enfants abyssins atteints de graphomanie ne charbonnent que sur les colonnes ou sur les portes des églises. Chaque fois qu'ils sont pris sur le fait ils sont battus [...].

Transgressif, donc réprimé, ce comportement primordial a une dimension distinctement sadique, et même « sadique-anale » :

Les mains salies promenées sur les murs ou les griffonnages dans lesquels [Luquet] voit l'origine du dessin infantile ne sont pas seulement des « affirmations machinales de la personnalité de leurs auteurs ». Sans insister suffisamment, [il] a rapproché ces gestes de la destruction d'objets par les enfants. Il est extrêmement important d'observer que, dans ces différents cas, il s'agit toujours d'*altération* d'objets, que l'objet soit un mur, une feuille de papier ou un jouet. Personnellement, je me rappelle avoir pratiqué de tels griffonnages : je passai toute une classe à badigeonner d'encre avec mon porte-plume le costume de mon voisin de devant. Je ne puis me tromper aujourd'hui sur le sentiment qui m'inspirait. Le scandale qui en résulta interrompit une béatitude du plus mauvais aloi.

Le besoin de destruction, étant une constante anthropologique, persiste après ce stade initial. Et comme, « tant qu[e l'art] libère des instincts libidineux, ces instincts sont sadiques », cette persistance se marque par des comportements pervers, dont le principal consiste à « altérer les formes jusqu'à les rendre risibles ». Ainsi se prolongent indéfiniment ce que Bataille appelle, avec Luquet, « les exploits des "enfants brise-tout" » : après que l'enfant est devenu « raisonnable » et s'est mis à dessiner « correctement » ; très avant dans l'adolescence, qui s'adonne à un degré « considérable » à la caricature, pratique « sadique » ; à perte de vue pour les adeptes de la « peinture pourrie » – autrement dit l'art moderne –, qui conservent ou retrouvent à tout âge leurs « instincts libidineux ». Là encore, Bataille prend appui sur les souvenirs de sa propre enfance :



45. Voir Green 1998 : 229 sq. *Das Unbehagen in der Kultur* de Freud fut écrit en 1929 et publié l'année suivante à Vienne [première traduction française en 1943].

Fig. 15 (page suivante) Giacomo Balla, *Velocità d'automobile* (*Vitesse d'automobile*), 1913, huile sur carton, 60 x 98 cm, Milan, Galleria Civica d'Arte Moderna.

Plus tard, je pratiquai le dessin d'une façon moins informelle, inventant sans trêve des profils plus ou moins comiques, mais ce n'était pas n'importe quand ni sur n'importe quel papier. Tantôt, j'aurais dû rédiger un devoir sur ma copie, tantôt, j'aurais dû écrire sur un cahier la dictée du professeur. Je ne doute pas un instant que je retrouvais ainsi les conditions normales de l'art graphique.

Excroissances en quelque sorte actualisées du noyau formé par les gribouillages et autres « exploits » du petit enfant, les charges de l'écolier dans ses cahiers détournent de leur valeur d'usage les emblèmes de la culture, les transfigurent en les « altérant », et, ce faisant, « retrouvent », selon Bataille, « les conditions normales » de l'art, aliénées dans leur pratique « civilisée ». Non seulement l'excès, le passage *au-delà* de l'« autre » dessin est gratifié d'une pleine légitimité, mais il est désigné comme la loi même de tout art digne de ce nom. La révolution entrevue par le romantisme est (idéalement...) consommée.

Ce texte du champion par excellence de la transgression, salué dans le second après-guerre comme l'un des phares de la modernité, n'a eu qu'une diffusion limitée sur le moment (*grosso modo* à la mouvance surréaliste). Il n'en est pas moins un fait majeur dans l'histoire de notre sujet. De lui date la promotion théorique (parallèle à sa promotion effective dans les œuvres de Miró ou de Brassai) de la face cachée du dessin d'enfant dans la conscience et dans le musée imaginaire des modernes. Le Miró des « anti-peintures » après le Klee des « petits mondes » et, jusqu'à un certain point, *contre* lui... : cette lointaine réplique de Sarrasine à Joseph Bridau n'est pas moins significative, ni moins riche d'avenir, que la promotion du dessin d'enfant « innocent » au temps du Blaue Reiter.

Encore y avait-il alors chez Klee, comme chez Bridau « romp[ant] en visière aux classiques », une spontanéité foncière et un besoin de secouer les poids morts qui relativisent l'opposition. En 1930, l'exacte antithèse de la thèse exposée dans *Documents* réside plutôt dans le « formalisme épurateur » (Pernoud 2003 : 197) du Bauhaus et de ses émules. Appliqué au dessin de l'enfant (on se reportera au numéro de la revue *Bauhaus* consacré au sujet l'été précédent [Collectif 1929]), il s'emploie, dans la lignée de la pédagogie « libérale » de Fröbel, à discipliner et à rentabiliser – pour le plus grand bien de l'intéressé... – une énergie dérégulée et improductive⁴⁶. L'enfant insociable, agressif et malpropre de Bataille s'oppose à l'enfant joyeux, « constructif » et aseptisé du Bauhaus comme jadis le sublime de Burke aux idylles de Berquin, comme les prolétaires déchaînés d'Eisenstein au paysan de Medvedkine qui trouve le bonheur dans un kolkhoze⁴⁷, comme la « dystopie » à l'utopie.

★★★

Et Balla ? Naguère témoin d'un passé crépusculaire dont il « magnifi[ait] l'immobilité pensive⁴⁸ », il lui a tourné le dos en ralliant la modernolâtrie futuriste, s'est fait – avec quel éclat ! – le chantre de l'« automobile rugissante » (fig. 15), emblème de la « beauté nouvelle » dans le manifeste fondateur du mouvement (Marinetti 1909), s'est enfin engagé dans une entreprise de « reconstruction futuriste de l'univers⁴⁹ » contemporaine et proche parente de l'utopie du Bauhaus : moderniste, colorée, ordonnée, hautement hygiénique et éducative. Les futuristes n'avaient que sarcasmes pour l'« erreur grossière » de leurs frères ennemis, les cubistes, qui avaient cru pouvoir « se doter artificiellement d'une nouvelle virginité et d'une

• • •

46. Voir Pernoud 2003 : 107-108.

Emmanuel Pernoud montre comment, avec Fröbel, « la plus ingénieuse entreprise de neutralisation de ce qui, chez l'enfant, peut aller contre la productivité et la discipline sociale » prétend se fonder sur la *nature* enfantine, son goût inné de la clarté, de la simplicité, de la production et de la construction (d'où ses fameuses constructions à base de modules géométriques). Rappelons que la vocation de *construction* du Bauhaus – morale et sociale autant qu'architecturale – s'affirme dans son nom même (Bauhaus = Maison de la construction).

47. *La Grève*, film de Sergueï Eisenstein, date de 1925 ; *Le Bonheur*, film d'Alexandre Medvedkine, de 1934.

48. « La littérature ayant jusqu'ici magnifié l'immobilité pensive, l'extase et le sommeil, nous voulons exalter le mouvement agressif, l'insomnie fiévreuse, le pas gymnastique, le saut périlleux, la gifle et le coup de poing » (Marinetti 1909, repris dans Lista 1973 : 87).

49. Titre du manifeste de Giacomo Balla et Fortunato Depero, *Ricostruzione futurista dell'Universo* (mars 1915), la formule se prête à qualifier une grande part de l'activité de Balla jusque vers la fin des années 1920. Voir, notamment, Popelard 2008 : 89-118.



sensibilité moderne en allant chercher dans le lointain centre de l'Afrique [une] inspiration et [d]es motifs archaïques » : pour eux, seule la jeunesse du présent répondait aux « besoins de notre sensibilité très moderne » (Carra 1914, cité dans Bassani 1987 : 405-406)⁵⁰. Comme le quartier de lune romantique éclipsé par l'éclairage électrique de la *Lampe à arc*⁵¹, l'obscur bouillonnement des gribouillages de *Fallimento* n'est plus qu'un souvenir d'un autre âge. À des années-lumière, le petit garçon reluisant de propreté des *Sogni di Brunetto*⁵² (1919, fig. 16) et ses jouets aux contours tranchés symbolisent l'enfant des temps nouveaux.

Traversant d'un petit trot sportif l'espace limpide de ses rêves, cet aimable Brunetto si présent, si à son aise dans son environnement à la fois moderne et printanier, doté d'une frimousse, d'un corps, d'un nom bien à lui, déployant sa petite personne sur toute la hauteur de la toile, garde pourtant quelque chose de ses congénères absents, indéterminés, inimaginables de *Fallimento* : l'énergie. Seulement, la sienne est épurée, « assainie » à la façon dont on « assainit » les vieux quartiers à graffiti... Brunetto est un « bon petit diable » modernisé... et par la même occasion dédiable, ce que le héros de la comtesse de Ségur n'était qu'à demi⁵³ !

Épurée, son énergie est aussi domestiquée – miniaturisée (ce que confirme le diminutif du prénom), canalisée vers une activité « saine » et « utile » (le sport), enfin disponible, destinée et préparée à « servir ». À quoi ? L'histoire proche de l'Italie ne le dira que trop et Balla en est conscient, qui, dès 1915, destine les modèles réduits futuristes qu'il conçoit avec Depero à préparer l'enfant « au courage physique, à la lutte, à la GUERRE (à travers des jouets énormes qui agiront en



50. Précisons que, tout en rejetant ainsi le « mauvais » primitivisme, les futuristes manifestent leur sympathie envers le « bon » en exposant dès 1911 parmi leurs propres œuvres des peintures et dessins d'enfants ainsi que de paysans, « pour prouver que le sens artistique, généralement considéré comme un don exceptionnel, est inné dans l'âme de tous les hommes » (Hamilton 1972 : 282-283). En 1914, des peintures d'enfants (notamment de Luce Balla, la fille du peintre, alors âgée de neuf ans) furent présentées dans le vestibule du Teatro dei Piccoli de Rome, où étaient donnés des spectacles de marionnettes dont Balla avait conçu les décors et les costumes (Lista 1982 : 77).

51. *Ibid.*, n° 208 : « illustration presque littérale du manifeste marinettien "Tuons le clair de lune" » (Popelard 2008 : 70).

52. *Ibid.*, n° 656.

53. *Un bon petit diable*, le roman de la comtesse de Ségur, date de 1865.



54. Pour un bon exposé des sources et modèles des *Vitesses*, voir Popelard 2008 : 85-88.

plein air, dangereux, agressifs) » (Balla et Depero, *Reconstruction futuriste...*, cité dans Popelard 2008 : 97)... Mais cette énergie ainsi rendue à sa violence primitive sera « moderne », rationnelle, industrielle.

Pour finir, nous versons au dossier compliqué des sources plastiques du futurisme un petit fait de génétique artistique révélateur de cette moderne « purification des passions ». On connaît la configuration type des grandes pages du futurisme, kaléidoscope de formes fragmentées, enchevêtrées, sillonnées de mouvements impératifs, qui les balaient, les recomposent, les propulsent vers l'extérieur comme si elles poussaient contre les bords ou ne faisaient que traverser le champ de l'image (fig. 15). On en connaît aussi la sorte de signalétique abstraite ou semi-abstraite : quelques figures géométriques – diagonale, angle aigu, spirale, ligne ondulée... –, vecteurs physiques et « formes symboliques » de la « sensation dynamique des choses » (Boccioni *et al.* 1909, cité dans Popelard 2008 : 87), à l'image de l'« énergie en acte » (Lista 2001 : 81) de la Ville, de l'Histoire, du Cosmos, des corps et des esprits en perpétuel travail. De cet espace éclaté et de cette « écriture » idéographique, les experts ont identifié les modèles dans le passé immédiat (la déstructuration cubiste de l'espace), récent (la symbolique des lignes dans l'Arts and Crafts Movement et le symbolisme) et lointain (le répertoire formel du baroque). Ils ont en particulier retracé la généalogie de la spirale, figure privilégiée des *Vitesses* archétypales de Balla, en remontant notamment aux tourbillons dessinés de Léonard⁵⁴.

Ces rapprochements sont pour la plupart convaincants. Mais, s'il est certain que Balla fut un artiste de haute culture, il fut aussi, nous le savons par *Fallimento*, un profond observateur de formes « roturières » – pour les désigner par opposition aux formes « nobles » de l'Art avec un grand A. Or les étranges « tableaux dans le



Fig. 16 Giacomo Balla, *I Sogni di Brunetto* (*Les Rêves de Brunetto*), 1919, huile sur toile, 130 × 150 cm, coll. part.

tableau » de *Fallimento*, leur chaos de lignes, leur mouvement tourbillonnant, jusqu'à leur amalgame de dessin et d'écriture, offraient, eux aussi, un schéma structurel et un répertoire formel cohérents – dans leur incohérence – et signifiants – dans leur non-sens – qui étaient « énergie en acte » et se prêtaient à communiquer la « sensation dynamique des choses » autant pour le moins que les modèles savants. Aussi croyons-nous plus que vraisemblable que le peintre des *Compénétrations* et des *Vitesses* s'en soit souvenu le moment venu, et que les folles trajectoires de ses toiles, leur « vortex » omniprésent (qu'un autre chantre de l'ivresse technologique, Ezra Pound, définit comme « le point d'énergie maximale », et dont il observe qu'il « représente en mécanique l'efficacité la plus grande » [Pound, cité dans Lista 2001 : 118⁵⁵]), leurs « mots en liberté » fusionnant figure et discours en soient les descendants directs. Cela sans préjuger d'autres emprunts et réminiscences, et sans que l'on puisse savoir jusqu'à quel point Balla s'est avisé des sources où il puisait.

Si tel est bien le cas, le vocabulaire et la syntaxe futuristes, quintessence d'une modernité qui identifiait sa dynamique à celle d'un progrès désincarné, n'ont pas fait que se couler dans le moule des gribouillages en l'ajustant à leurs sujets particuliers : ils l'ont réduit à un schème abstrait, désolidarisé de son contenu vivant. À travers lui, ils ont symboliquement neutralisé la réalité pulsionnelle immémoriale dont le romantisme avait opéré la reconnaissance... et qui allait sous peu revenir en force sur la double scène de l'Histoire et de la création.

Conservateur général du patrimoine honoraire
pierre.georgel@free.fr



55. Précisons qu'en marge du « relevé » dessiné reproduit dans la figure 2, Balla a noté, à propos des fougueux tracés en spirale, le mot *girato*, participe passé de *girare*, « tourner » – le verbe de la rotation, des virages, du *vortex* au mouvement de vrille –, extrayant ainsi du gribouillage enfantin, dès 1902, la figure symbolique de l'énergie qui reparaitra dans ses tableaux futuristes.

mots clés / keywords : altérité // *alterity* • barbare // *barbaric* • bon sauvage // *noble savage* • dessin d'enfant // *childhood drawing* • gribouillage // *scribbling* • naïveté // *naïvety* • pulsion graphique // *graphic urge* • stade sadique-anal // *sadistic-anal stage* • Balla // *Balla* • Bataille // *Bataille* • futurisme // *Futurism* • romantisme // *Romanticism*.

Bibliographie

ABÈLES, LUCE

1985 *Le Gamin de Paris*. Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux (« Cahiers du musée d'Art et d'Essai, Palais de Tokyo » 18).

BALLA, Elica

1984-1986 *Con Balla*. Milan, Multipla Edizioni.

BALZAC, Honoré de

1966 *La Rabouilleuse* [1841]. Paris, Garnier.

BARTHES, Roland

1969 *Le Degré zéro de l'écriture* [1953]. Paris, Gonthier (« Médiations »).

1970 *S/Z*. Paris, Seuil.

BASSANI, Ezio

1987 « La peinture italienne », in William Rubin et Kirk Varnedoe (dir.), *Primitivism in*

20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern [1984], trad. française : *Le Primitivisme dans l'art du xx^e siècle*. Paris, Flammarion.

BATAILLE, Georges

1930 « L'Art primitif », *Documents* 7 : 389-397.

BAUDELAIRE, Charles

1963 « Le peintre de la vie moderne », *Œuvres complètes* II. Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976 : 688.

BOCCIONI, Umberto, et al.

1909 [Présentation], *Les Peintres futuristes italiens* [Cat. exp., Paris, galerie Bernheim-Jeune, 1909]. Paris.

BOUBIER, A. Maurice

1902 « Les jeux de l'enfant pendant la classe », *Archives de psychologie* 1. Genève : 44-68.

BOURGET, Ernest

1842 *Physiologie du gamin de Paris : galopin industriel*. Paris, J. Laisné.

BRASSAI

1933 « Du mur des cavernes au mur d'usine », *Minotaure* 3-4, décembre : 71-74.

1993 *Graffiti* [1961]. Paris, Flammarion (nouv. éd. augmentée).

CARRA, Carlo

1914 « Vita moderna e arte popolare », *Lacerba* 11, 1^{er} juin.

CHABANNE, Thierry

1981 *Le Gribouillage dans le dessin contemporain*. Thèse, Université Paris X-Nanterre (non publ.).

CHAMPFLEURY, Jules François Félix
Husson, dit

1870 *Les Souffrances du professeur Delteil* (1852). Paris, Rothschild.

[COLLECTIF]

1929 "Kinderzeichnungen", *Bauhaus*, juillet-septembre.

DERAIN, André

1994 *Lettres à Vlaminck, suivies de la correspondance de guerre*. Paris, Flammarion.

DUTHUIT, Georges

1994 « Propos sur le fauvisme », *Cahiers d'art VI*, 1929, repris dans le catalogue de l'exposition « André Derain : le peintre du "trouble moderne" », Paris, musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1994.

FINEBERG, Jonathan

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

FRANCISCONO, Marcel

1998 "Paul Klee and Children's Art" (1995), in Jonathan Fineberg (dir.), *Discovering Child Art: Essays on Childhood, Primitivism and Modernism*. Princeton, Princeton University Press : 95-121.

GEORGEL, Pierre

1981 « L'enfant au bonhomme », *Malerei und Theorie. Das Courbet-Colloquium 1979* [Actes du colloque Courbet, Francfort, 1979]. Francfort, Staatliche Galerie im Städtschen 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 », *Victor Hugo et les images*. Dijon, Ville de Dijon, et Paris, Aux amateurs de livres : 74-144.

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 », *Connaissance et création au Siècle des Lumières : mélanges Michel Baridon, Interfaces : images, texte, langage*, numéro spécial 4. Dijon, Presses universitaires de Dijon : 241-272.

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

GIRODET-TRIOSON, Anne Louis

1829 « Le Peintre », *Œuvres posthumes de Girodet-Trioson*. Paris, Renouard.

GREEN, Christopher

1998 "The Infant and the Adult: Joan Miro and the Infantile Image" (1995), in Jonathan Fineberg (dir.), *Discovering Child Art: Essays on Childhood, Primitivism and Modernism*. Princeton, Princeton University Press : 210-234.

HAMILTON, George Heard

1972 *Painting and Sculpture in Europe, 1880-1940* (1967). Victoria, Penguin Books.

HOUSTON, Misty S.

2006 "The Early Drawings of Louis XIII in the Journal of Jean Héroard", in Jonathan Fineberg (dir.), *When We Were Young: New Perspectives on the Art of the Child*. Berkeley, University of California Press : 61-75.

HUGO, Victor

1985a « À des oiseaux envolés », *Les Voix intérieures* (1837), XXII, *Œuvres complètes*. Paris, Robert Laffont (« Bouquins »), « Poésie I » : 875.

1985b « Les griffonnages de l'écolier », *L'Art d'être grand-père* (1877), VIII, in *Œuvres complètes*. Paris, Robert Laffont (« Bouquins »), « Poésie III » : 781-784.

1985c *Les Misérables* (1862), Laffont (« Bouquins »), « Roman II ».

KANDINSKY, Wassily

1974 « Sur la question de la forme » (1912), *Regards sur le passé et autres textes, 1912-1922*, éd. établie et présentée par Jean-Paul Bouillon. Paris, Hermann (« Savoir »).

KLEE, Paul

1959 *Journal*, trad. franç. Pierre Klossowski. Paris, Grasset.

1979 *Briefe an die familie*, I, 1893-1906. Cologne, DuMont.

2004 [Cours du 14 novembre 1921], *Cours du Bauhaus : Weimar 1921-1922 : contributions à la théorie de la forme picturale*. Strasbourg, Éd. des Musées de Strasbourg, et Paris, Hazan : 36-37.

LAMARTINE, Alphonse DE

1965 « Hymne de l'enfant à son réveil », *Harmonies poétiques et religieuses* (1830), VII, in *Œuvres poétiques complètes*. Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade ») : 315-316.

LE MEN, Ségolène

1992 « De Jean-Paul Choppart à Struwwelpeter : l'invention de l'enfant terrible dans le livre illustré », *Revue des sciences humaines* 225, janvier-mars : 45-59.

LEMIERRE, Antoine Marin

1810 *La Peinture* (1769), in *Œuvres de A. M. Lemierre*. Paris, Maugeret, III.

1840 *Les Français peints par eux-mêmes*. Paris, L. Curmer.

LISTA, Giovanni

1973 *Futurisme : manifestes, documents, proclamations*. Lausanne, L'Âge d'homme. 1982 *Balla*. Rome, Edizioni Galleria Fonte d'Abisso.

2001 *Le Futurisme*. Paris, Terrail.

LISTA, Giovanni, BALDACCI, Paolo, et VELANI, Livia (dir.)

2008 *Balla: la modernità futurista* [Cat. exp., Milan, Palazzo Reale, 15 février – 2 juin 2008]. Milan, Skira.

LOMBROSO Cesare

(1884) 1887 *L'Uomo delinquente in rapporto all'antropologia, giurisprudenza ed alle discipline carcerarie*. Rome, Turin et Florence, Fratelli Bocca ; trad. franç. : *L'Homme criminel : criminel-né, fou moral, épileptique : étude anthropologique et médico-légale*. Paris, Alcan.

(1891) 1894 *Palimsesti del Carcere: raccolta unicamente destinata agli uomini di scienza*. Turin, Fratelli Bocca ; trad. franç. : *Palimsestes des prisons*. Lyon, Storck, et Paris, Masson.

LOTI, Pierre

1988 *Le Roman d'un enfant* (1890). Paris, Flammarion (« GF »).

LUQUET, Georges-Henri

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

1927 *Le Dessin enfantin*. Paris, Alcan.

1930 *L'Art primitif*. Paris, Gaston Doin.

MARINETTI, F[ilippo] T[ommaso]

1909 « Manifeste du Futurisme », *Le Figaro*, 20 février.

MICHELET, Jules

1980 *Nos fils* (1869). Paris et Genève, Slatkine.

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.

PIANTONI, Gianna, et PINGEOT, Anne (dir.)

2001 *Italie 1880-1910 : l'art italien à l'épreuve de la modernité* [Cat. exp., Paris, musée d'Orsay, 9 avril – 15 juillet 2001]. Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux.

PEPELARD, Johan

2008 *Giacomo Balla*. Paris, XXI^e siècle Éditions.

PRÉVERT, Jacques

1957 « Le Cancre », *Paroles* (1946). Paris, Le Livre de poche : 63.

RATISBONNE, Louis

1861 *La Comédie enfantine*. Paris, Michel Lévy frères.

ROUMA, Georges

1912 *Le Langage graphique de l'enfant*. Bruxelles, Misch and Thron.

RUSKIN, John

1971 *The Elements of Drawing* (1857). New York, Dover.

SEVERINI, Gino

1965 *Tutta la vita di un pittore* (1945). Milan, Edizioni di Comunità.

SIMBOLI, Raffaele

1931 "Giacomo Balla spiega come divenne futurista", *Il Corriere d'America*. Montevideo, 5 juillet.

SMITH PIERCE, James

1976 *Paul Klee und Primitive Art* (1962). New York, Garland.

SPENCER, Herbert

1974 *De l'Éducation intellectuelle, morale et physique* (1854), trad. franç. Verviers, Marabout Université.

SULLY James

1898 *Studies of Childhood* (1895), trad. franç. : *Études sur l'enfance*. Paris, Alcan.

TOLSTOÏ, Léon

1975 *Enfance* (1852), in *Enfance. Adolescence. Jeunesse*. Paris, Gallimard (« Folio ») : 62.

TÖPFFER, Rodolphe

1998 *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois, ou Essai sur le beau dans les arts* (1848). Paris, École nationale supérieure des beaux-arts.

VARNEDOE, Kirk

1990 *A Fine Disregard: What Makes Modern Art Modern*. New York, Abrams.

VERLAINE, Paul

1977 *Confessions* (1895). Paris, Flammarion (« GF »).

WERCKMEISTER, Otto Karl

1977 "The Issue of Childhood in the Art of Paul Klee", *Arts Magazine* 52, 1, septembre : 138-151.

WIDLÖCHER, Daniel

1993 *L'Interprétation des dessins d'enfants* (1971). Paris, Mardaga.

WÖRWAG, Barbara

1998 "There Is an Unconscious, Vast Power in the Child: Notes on Kandinsky, Münter and Children's Drawings" (1995), in Jonathan Fineberg (dir.), *Discovering Child Art: Essays on Childhood, Primitivism and Modernism*. Princeton, Princeton University Press : 68-94.

ZOLA, Émile

1910 *Le Ventre de Paris* (1873). Paris, Bibliothèque Charpentier.

Résumé / Abstract

Pierre Georget, *Du XIX^e siècle au XX^e siècle. Regards sur l'« autre » dessin d'enfant. Autour de Fallimento de Balla*. – Le primitivisme du début du XX^e siècle a célébré la fraîcheur « naïve » du dessin d'enfant aux dépens de la pulsion graphique brute, étroitement liée au stade « sadique-anal », qui caractérise le gribouillage, premier état du dessin d'enfant, et ses prolongements jusqu'à la fin de l'adolescence. C'est l'invention de cet « autre » dessin, violent, insociable, proprement excessif, que l'article retrace à partir d'une peinture de 1902, par le futur peintre futuriste Giacomo Balla, qui enregistre avec acuité les signes de cette altérité radicale.

Le romantisme en avait opéré la reconnaissance – en accord avec son image « noire » de l'enfance –, mais les premiers « modernes », comme la jeune psychologie de l'enfant, ont tendu à en refouler la réalité. L'« autre » dessin ne reçoit pleinement droit de cité qu'autour de 1930, avec notamment un texte théorique de Georges Bataille, qui l'érige, par un total retournement, en paradigme de la création artistique, une création paradoxalement enracinée dans la destruction.

Pierre Georget, *The Other Children's Drawing. Variations on Giacomo Balla's Fallimento*. – *The primitivism of the beginning of the 20th century celebrated the 'naïve' freshness of children's drawing at the expense of the brute graphic urge, closely linked to the 'sadistic-anal' stage, which characterises scribbling, the first state of children's drawing, and its prolongations until the end of adolescence. This article retraces the invention of this 'other' drawing, violent, unsociable, properly excessive, starting from a painting of 1902, by the future futurist painter Giacomo Balla, who records with acuteness the signs of this radical alterity.*

Romanticism enacted its recognition – in accordance with its 'black' image of childhood – but the first 'moderns', like the incipient child psychology, tended to suppress its reality. The 'other' drawing did not receive full acceptance until around 1930, notably with a theoretical text of Georges Bataille who, in a total change of direction, raised it to a paradigm of artistic creation, a creation paradoxically rooted in destruction.