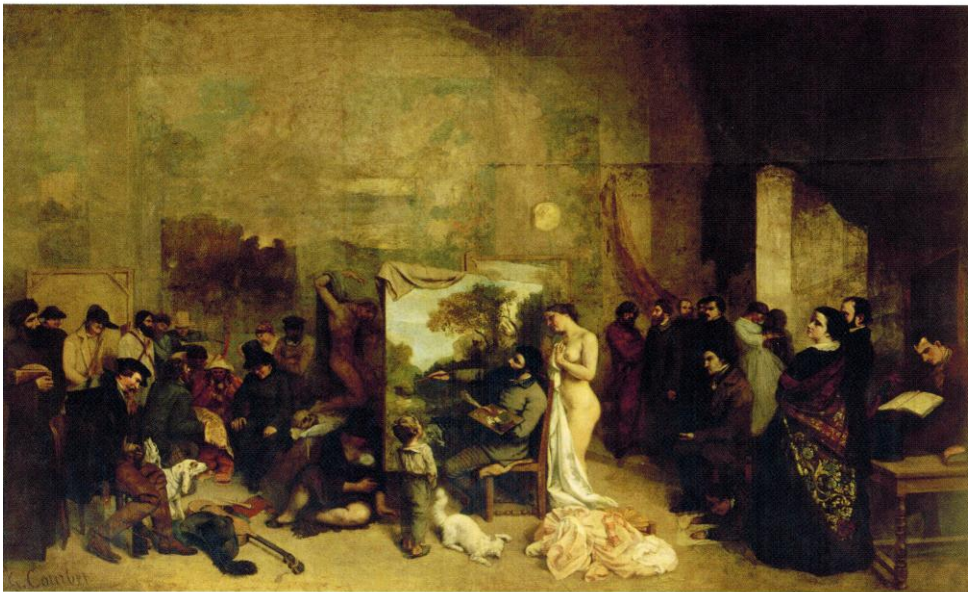


Emmanuel Pernoud, *L'invention du dessin d'enfant en France, à l'aube des avant-gardes*, Paris, Hazan, 2003

Ce livre permet de cerner la constellation suivante: dessins d'enfant, peinture révolutionnaire, mais aussi dessins de fous, productions des tribus sauvages, art préhistorique et... caricatures. L'association aurait de quoi faire sourire si le livre n'était sérieux et informatif. Il tente d'ailleurs des rapprochements intéressants, tout en fixant certaines limites entre ces différents modes d'expression. Dans un premier temps, nous rendons compte le plus fidèlement possible de l'ouvrage, charge à nous ensuite d'en tirer certains résultats concernant notre objet, la caricature.

### Méthode

Du point de vue de la démarche adoptée, ces réflexions sur la question de l'« enfance de l'art » (p. 11) ainsi que sur celle de la maîtrise ou non du dessin se situent au croisement de plusieurs disciplines : psychologie de l'enfant, pédagogie, histoire et préhistoire de l'art ainsi qu'histoire des avant-gardes artistiques (p. 11) et nous ajouterons : histoire du goût, histoire des idées et anthropologie. Suivant l'auteur, nous partirons de *L'Atelier du peintre* (1855 [Ill. 1]) de Courbet, où figurent deux enfants, l'un debout contemplant ce que peint le peintre, et l'autre dessinant par terre.



III. 1

### Deux conceptions de l'enfance

Mais pourquoi cette focalisation sur ces deux facettes de l'enfance, alors que le tableau est avant tout connu pour sa problématisation du rapport du symbolique au réel (le titre complet est : *Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique*)? C'est que ces enfants sont des surfaces de projection. Ainsi, le premier personifie l'innocence du regard et évoque le mythe romantique d'une enfance de l'art, tandis que le second symbolise la non-maîtrise de l'art. Notons que le mythe s'était rapidement incarné en la personne de Gaspard Hauser, l'enfant caché de Nuremberg, délivré en 1828. Le docteur Daumer, qui l'avait recueilli, avait été frappé par sa perception brute, tachiste et synthétique, de la réalité. En peinture moderne, on dira pour cela « poser un ton », selon l'expression de Courbet, partagée aussi par Cézanne et Gauguin (p. 14).

### Deux figures exemplaires

Dans *L'Atelier*, deux écrivains attirent l'attention: Baudelaire et Champfleury. Le premier, un livre sous les yeux, a eu cette formule: « le génie n'est que l'enfance retrouvée à volonté »<sup>1</sup>. Et de se référer à Constantin Guys [Ill. 2], ce « peintre de la vie moderne », qui a « l'œil [...] extatique des



Ill. 2.

enfants devant le nouveau ». C'est le sens contemplatif. Mais rappelant les débuts de ce dernier, Baudelaire nous dit avoir vu chez lui de nombreux « barbouillages primitifs »: c'est le sens d' « enfant dessinateur ». En dessinant par « masses colorées », Guys accèderait à cette « barbarie [...] synthétique, enfantine, qui reste visible dans un art parfait (mexicain ou égyptien [...]) » (*ibid.*, p. 691). Voilà donc déjà opéré un premier rapprochement avec G. Hauser, la peinture moderne ainsi qu'avec les arts dits aujourd'hui « premiers ». Le second écrivain est Champfleury, assis derrière l'enfant à terre, et dont on connaît l'intérêt pour les arts dits mineurs, l'imagerie populaire ainsi que pour la caricature. Et comme Baudelaire, il admire Daumier. Pernoud cite cette formule de Champfleury qui, selon lui, valorise « l'ignorance inspirée » (p. 17): « [...] une idole taillée dans un tronc d'arbre est plus près du Moïse de Michel-Ange que la plupart des statues des Salons annuels »<sup>2</sup>.

### Töpffer

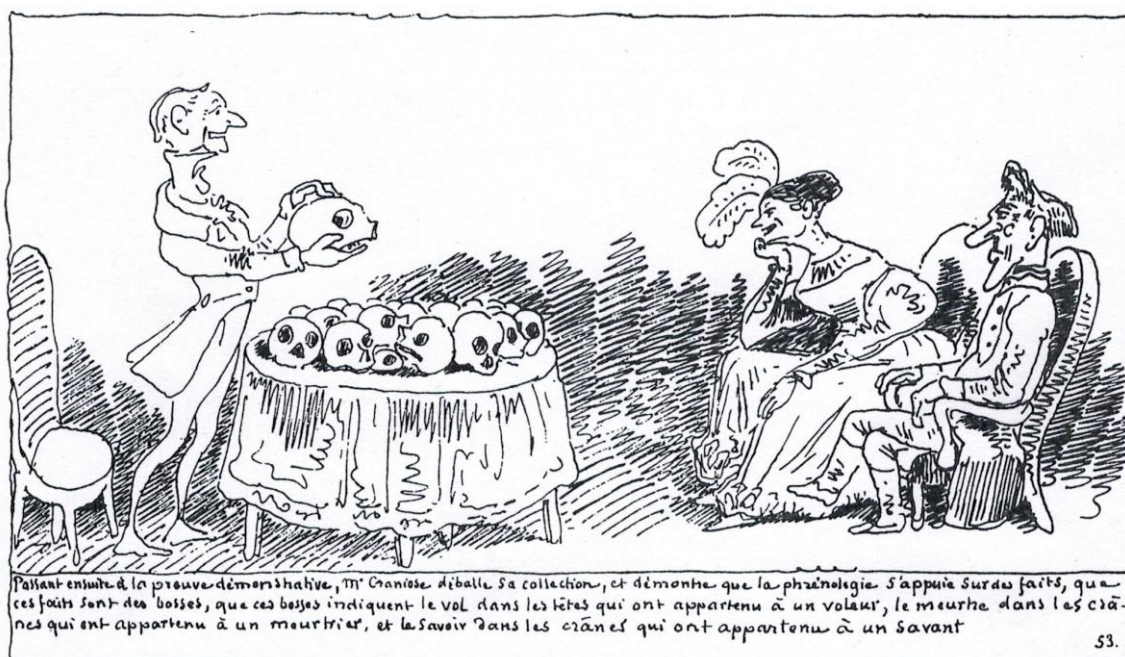
Quittons maintenant le tableau pour mentionner encore Töpffer et son *Essai de physiognomonie* (1845), où à propos de son héros de « littérature en estampes » – on ne disait pas encore BD –, il écrit: « Ce qui nous donna [...] l'idée de faire toute l'histoire d'un Monsieur Crépin, ce fut d'avoir trouvé d'un bond de plume tout à fait hasardé la figure ci-contre [...] »<sup>3</sup> [Ill. 3]. On retiendra ici l'idée

---

<sup>1</sup> Charles Baudelaire, « Le Peintre de la vie moderne ». In *Œuvres Complètes*, t II, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1976, p. 690.

<sup>2</sup> Jules Champfleury, *Histoire de l'imagerie populaire* (1869), cité in Champfleury, *Le réalisme, textes choisis et présentés par Geneviève et Jacques Lacambre*, Paris, Hermann, 1873, p. 215.

<sup>3</sup> Cité in François Caradec, « la littérature en estampes », dans *Rodolphe Töpffer*, Paris, Horay, 1975, p. 5.



### III. 3

de hasard comme générateur de formes. Töpffer voyait en effet dans ses propres griffonnages (d'où son amateurisme revendiqué avec fierté) d'énormes ressources (question abordée par Gombrich : cf. notre compte rendu sur le site de l'EIRIS). Son esthétique thématise aussi le rapport entre dessin d'enfant et dessin à l'école. Töpffer, lui-même instituteur, était partisan des méthodes d'inspiration rousseauiste, qui privilégiaient le dessin libre aux dépens du dessin imposé. Selon T. Gautier, « on voit qu'il a étudié avec [...] attention les petits bonshommes dont les gamins charbonnent les murailles avec des lignes dignes de l'art étrusque pour la [...] simplicité »<sup>4</sup>. Où l'on retrouve donc à nouveau la référence au primitivisme.

Dans ses *Réflexions*, où il explique comment rendre schématiquement les expressions humaines, Töpffer distingue deux sortes d'œuvres : l'une, visant à l'« intention imitative » et ayant besoin d'un modèle, l'autre, à l'« intention de pensée », qui s'en passe<sup>5</sup>. Auquel cas les objets ne sont alors plus « signes d'eux-mêmes », mais relèvent d'une dimension morale, par ex. la plaisanterie ou le dénigrement (et Töpffer vise sûrement là sa propre pratique), ou encore de la catégorie spirituelle de l'immortalité, comme avec les idoles de l'île de Pâques. Or, comme exemples d'« intention de pensée », il mentionne aussi les bonshommes enfantins, qui ne sont pas que désordre, mais qui ont une logique. Ce qui était déjà anticiper Luquet et sa notion de « réalisme intellectuel ». Nous y reviendrons. Mais soulignons avec Pernoud que tout est question de critères adéquats, sinon on se méprend sur les dessins d'enfants ou les idoles de Pâques. Pour Töpffer, le dessin spontané aurait fait naître l'art, « puisque, dans les petits bonshommes au moins [...], l'art existe déjà complet »<sup>6</sup>. Töpffer s'intéresse plus à l'enfance scolarisée, moins idéalisable que celle, mythique, d'une enfance non corrompue (p. 21). Il voulait en fait savoir comment l'écolier vit le conflit entre sa tendance

<sup>4</sup> Théophile Gautier, recension des *Réflexions*, in *Revue des deux mondes*, 1<sup>er</sup> septembre 1847, t. XIX, p. 888.

<sup>5</sup> *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois ou Essai sur le Beau dans les arts* (1848, posthume), Paris, ensba, 1998, p. 257.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 259.

naturelle au dessin et l'enseignement des codes artistiques. Tout le problème pour l'enfant devenu entre temps savant est en effet de pouvoir retrouver son enfance, selon le mot de Baudelaire. À la différence près que Töpffer n'identifie pas l'enfance de l'art à un paradis perdu.

### **Retard de la France**

Töpffer serait le précurseur de l'intérêt pour le dessin d'enfant, tel qu'il connaîtra un âge d'or entre 1880 et 1914, et ce pas seulement en France, comme en témoigneront des psychologues, des pédagogues et des peintres de Russie et d'Allemagne. Pernoud nous renvoie ici aux travaux de J. Fineberg<sup>7</sup>, qui a montré que le dessin d'enfant a pu être une source d'inspiration pour des artistes comme Matisse, Picasso, Klee, Kandinsky ou encore Dubuffet, ainsi qu'à ceux de J. Boissel<sup>8</sup>, qui est remontée aux 30 années d'avant la guerre de 14 pour montrer l'incidence du contexte psychopédagogique sur l'histoire de l'art, tant en Europe qu'aux Etats-Unis. Quand le *Cavalier bleu* de Marc et Kandinsky ou les futuristes russes se penchent sur la création enfantine, les Français, même ceux qui s'intéressent au primitivisme, gardent « un silence prudent » (p. 23), alors que la critique réactionnaire s'y réfère, pour laquelle les peintres modernes ne font que gribouiller. Une des raisons avancées pour cette réserve, outre le lieu commun qu'« un enfant pourrait le faire », est la notion de non-responsabilité. Argument qui amènera A. Breton à ne pas reconnaître l'art des malades mentaux, tandis qu'il défendra celui des spirites, au titre de dérèglement « raisonné ». Or par un singulier retournement, l'enfance deviendra, avec la folie, l'une des cautions de l'art moderne, qui par ex. avec Picasso se donnera comme injonction de « faire aussi bien qu'un enfant » (p. 24).

### **Le dessin à l'école: la méthode géométrique**

L'auteur nous livre alors quelques informations utiles sur l'enseignement du dessin à l'école (p. 28). Il devient obligatoire en 1882 sur l'instigation d'Eugène Guillaume dont la méthode consiste à s'inspirer de la géométrie. Ce qui était s'opposer à la méthode régnant alors, dite académique, et qui consistait à copier des œuvres d'art classiques. Les manuels s'appuient sur la formule de Michel-Ange (« Dessiner, c'est posséder le compas dans l'œil ») qu'on applique à la lettre : outre le compas, la règle graduée est l'instrument privilégié (p. 31). Le but est de préparer les enfants aux métiers de l'industrie ou de les initier aux arts décoratifs. Le géométrisme est omniprésent dans le manuel de Charvet-Pillet<sup>9</sup> et va jusqu'à s'appliquer aux emblèmes de la République [III. 4]. Plus rien n'est alors

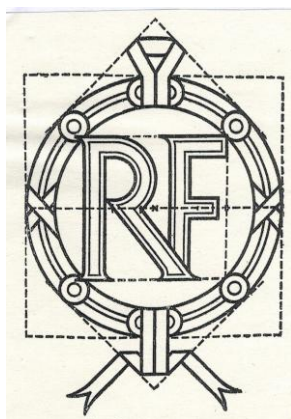
---

<sup>7</sup> Jonathan Fineberg, *The Innocent Eye. Children's Art and the Modern Artist*, 1997. Ouvrage important, non traduit, et qui fut la première étude de ce type sur la question.

<sup>8</sup> Jessica Boissel, « Quand les enfants se mirent à dessiner. 1880-1914 : un fragment de l'histoire des idées », in *Les Cahiers du musée national d'Art moderne*, printemps 1990, pp. 14-43.

<sup>9</sup> Léon Charvet et Jules Pillet, *Enseignement primaire du dessin*, 1883.





III. 4.

laissé au hasard, comme c'était encore le cas avec Töpffer. Eduquer la main à tracer des droites ou des courbes, c'est aussi éduquer tout le corps. Certains de ces enfants se nommaient Matisse ou Braque. Cette discipline les fera « partir dans la brousse, sans tenir compte de toutes les règles »<sup>10</sup>. À la même époque, l'image, mais au sens illustratif du terme, tient une large place dans la pédagogie (p. 35). De la lanterne magique aux revues illustrées (comme *Le journal des enfants* ou *Le magasin des demoiselles*), l'enfant est abreuvé d'illustrations censées l'éduquer, cognitivement, mais aussi moralement (cf. les images d'Épinal qui contrastaient les bonnes avec les mauvaises actions). Sur ce fond d'iconophilie, non géométrique, l'école va tenter de réhabiliter l'image. Mais on notera le faible écho fait en France aux méthodes de l'allemand F. Fröbel<sup>11</sup>, l'inventeur du « jardin d'enfants », où étaient pratiqués le jeu et le dessin libre (p. 37).

### L'apport des psychologues

Il s'agit maintenant, à l'échelle internationale, de promouvoir la création d'images par l'enfant lui-même (p. 40). Les résultats sont certes jugés encore maladroits, mais ce n'est pas pris en mauvaise part. C'est qu'entre temps la notion de « développement individuel » a fait son chemin dans cette nouvelle discipline qu'est la psychologie expérimentale. Mais en France, celle-ci heurte encore trop la philosophie redresseuse de l'enseignement républicain (p. 40). Il faudra attendre 1907 et le Suisse E. Claparède<sup>12</sup>, à qui l'on doit la formule de « besoin naturel habilement créé » chez l'enfant (qui reprenait la conception utilitariste du jeu de Fröbel [« n'enseigner à l'enfant que ce qu'il *demande*, mais l'exciter à demander »]<sup>13</sup>) pour que la pédagogie ne soit plus directive, mais accompagnatrice (p. 41). L'inspiration est kantienne. Cette fonctionnalisation du jeu est en effet une moralisation de l'enfant: « Jouant avec lui d'une manière raisonnable et avec un but, on lui fait vraiment son éducation. Empêcher [...] que la paresse ne s'empare de lui [...], c'est agir *moralement* sur lui ».<sup>14</sup>

<sup>10</sup> Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1972, p. 93, note.

<sup>11</sup> Friedrich Fröbel, *L'Éducation de l'homme*, 1861 (*Die Menschenerziehung*, 1826).

<sup>12</sup> Edouard Claparède, dans une enquête statistique « Plan d'expériences collectives sur le dessin des enfants » (in *Archives de psychologie*, t. VI, 1907, pp. 276-278), propose à des écoliers de Suisse romande 4 épreuves: dessin copié, de mémoire, d'illustration et de choix libre. Il recueille ainsi 12000 dessins de 3000 enfants à raison de 4 par enfant, et fait ressortir la préférence du dessin libre, en quantité comme en qualité, lequel est un « moyen instinctif indispensable pour le développement de nos facultés d'expression ».

<sup>13</sup> *Les Jardins d'enfants. Nouvelle méthode d'éducation et d'instruction de F. Fröbel*, Paris, Droz, 1855, p. 36.

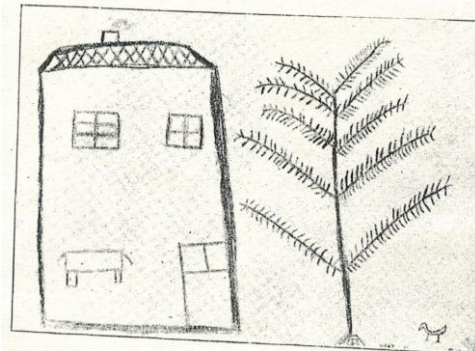
<sup>14</sup> *Ibid.*, pp. 22-23.

## L'apport des pédagogues

Le *Manuel de dessin à l'usage de l'enseignement primaire* (1910) de Gaston Quénieux s'inspire de la nouvelle approche. S'appuyant sur l'intuition (p. 43), il luttera avec succès contre la méthode géométrique. Une part d'initiative et de jeu est donc laissée aux élèves. On abandonne la feuille quadrillée permettant d'apprendre à dessiner. Mais revient toujours un argument contre les fröbeliens, à savoir que le résultat artistique serait insuffisant. L'autre objection, qui persiste, est celle d'une utilité du dessin devant répondre aux exigences de l'industrie (p. 44). Mais en 1901, le dessin libre enfantin est consacré avec une exposition en 1901 au Petit Palais (qui n'est pas un salon d'art, comme le sera par ex. le Salon d'Automne). En Russie, Allemagne et Autriche ont lieu également des expositions entre 1900 et 1914. Pour Quénieux, c'est à la pédagogie de s'adapter à l'enfant et non l'inverse. Elle doit contribuer à son développement (p. 49). Le terme d'« art enfantin » n'apparaît jamais, mais l'auteur formule des jugements de goût : « Un dessin banal doit toujours être plus critiqué qu'un dessin où le caractère est traduit avec exagération ». Remarque qui nous inviterait à faire ici le pont avec la caricature. L'auteur compare même certains dessins avec ceux de Dürer ou des maîtres japonais. Les Ill. 5 et 6 montrent cependant encore l'ambivalence de sa



III. 5



III. 6.

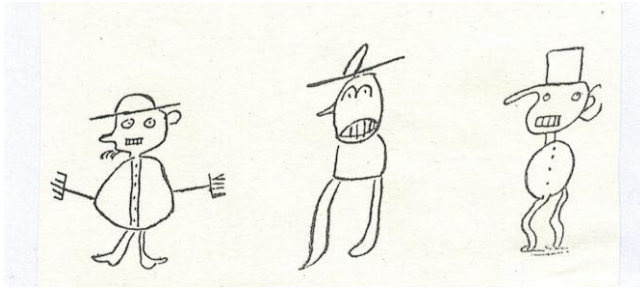
réflexion envers le dessin d'enfant : le premier représente une petite qui est bien partie pour être la parfaite ménagère, tandis que le second, un dessin d'imagination, est assimilé à nouveau – mais c'est devenu banal – aux arts primitifs (p. 51).

## La question du style

Kandinsky, quant à lui, estimait que si la liberté du dessin était accordée à l'enfant, les pédagogues ne disaient par contre rien sur son style<sup>15</sup>. Comme si l'enseignement craignait d'être débordé par l'avant-garde. Rivalité de regards qui fait encore intervenir un troisième personnage, le psychologue, pour lequel l'enfance commence très tôt : avec la pulsion élémentaire de représenter quelque chose. Autre constat des psychologues : l'enfant dessinerait d'abord l'être humain, et seulement après les animaux : le « bonhomme enfantin » est définitivement institutionnalisé. Son ancienneté et son universalité ouvrent la voie à toutes les comparaisons, par ex. avec les « arts primitifs », catégorie qui englobe l'art préhistorique et celui des sociétés tribales (p. 60). La référence est l'article « Dessin d'enfant et dessin préhistorique » (1911) d'Arnold Van Gennep, qui pense qu'on retrouve partout les mêmes erreurs de perspective et de proportion. Les *Etudes sur l'enfance* (1898) de l'Anglais James Sully n'ignorent pas non plus les maladresses peu artistiques de ces dessins, mais elles ébauchent une notion de style enfantin, avant même que Kandinsky ne formule ses exigences: un critère en est

<sup>15</sup> Wassily Kandinsky, « Sur la question de la forme », 1912, in *Regards sur le passé et autres textes*, 1912-1922, Paris, Hermann, 1974.

« l'indication précise de ce qui, dans l'original, est invisible. On y voit un œil de face et même deux yeux, quand tout le reste indique que la tête est vue de profil » (p. 62 [Ill. 7]). Notons pour notre part



III. 7.

que Piaget insistera sur la phase égocentrique de l'enfant, incapable d'imaginer un objet de profil quand il le voit de face. Le cubisme n'est pas encore né, mais s'impose ici la similitude avec des dessins égyptiens où une épaule est vue de côté et l'autre nous fait face. Avec Sully, le bonhomme acquiert aussi une histoire (on suit les stades par lesquels passe l'enfant et on précise à chaque fois son âge). Dans *Le langage graphique de l'enfant* (1912), le psychopédagogue Georges Rouma va jusqu'à reconnaître six stades, mais il rejette la comparaison avec le dessin des « sauvages et des préhistoriques » (*op. cit.*, p. 99), qui aurait le tort d'assimiler l'enfance des individus et l'enfance de l'humanité.

### Approche bergsonienne

On mentionnera ici encore le psychologue et philosophe G.-H. Luquet, qui dans *Les Dessins d'un enfant, étude psychologique* (1913) étudie les 1700 dessins de sa propre fille (réalisés entre l'âge de trois et dix ans). L'optique est bergsonienne : un individu n'existe que par et dans la « durée ». Le dessin est analysé dans sa dynamique interne (p. 66). Luquet attribue au dessin libre un code graphique en soi, appelant un jugement spécifique. Il distingue ainsi le « réalisme intellectuel » de l'enfant, déjà rencontré plus haut, du « réalisme visuel » de l'adulte (entendre la figuration illusionniste). Ce sont deux « grammaires différentes » (*op. cit.* p. 248). L'enfant se dote d'un appareil formel pour conférer au visible une « exemplarité », à l'aide de procédés comme « l'étalement, le rabattement, la transparence », qui sont des conventions graphiques comme la perspective dans le dessin illusionniste. Cet usage montre que le dessin enfantin n'est pas seulement un jeu, mais aussi une vision du monde. Luquet parle de « jeu sérieux » pour montrer que les deux sont compatibles (p. 69). Il constate aussi que le goût de l'enfant va spontanément aux couleurs, ce qui allait contre l'enseignement privilégiant la ligne. Et si Luquet évoque la ligne, c'est dans l'esprit bergsonien. En témoignent les 7 dessins de Gayant, exécutés de mémoire par sa fille à l'âge de 7 ans [Ill. 8], d'après



III. 8.

une photo. La faculté d'abstraire « se trouve en germe même dans les opérations primitives de l'homme dont l'objet propre est le concret »<sup>16</sup>. La place donnée au particulier relève de l'abstraction autant que l'élévation au général. Précision et schématisation ne sont pas contradictoires (p. 72), en caricature non plus, ajouterions-nous. Du premier au dernier dessin, avec les notions bergsoniennes de continuité et de virtualité, on voit la durée agir. L'« élan vital » est considéré comme un mouvement continu de différenciation, qui se distingue d'une simple juxtaposition. Pratique d'une temporalité graphique qui se retrouvera par ex. dans le projet de Picasso pour le *Bestiaire ou Cortège d'Orphée* d'Apollinaire (1907).

### Conventions graphiques

Claparède et Quénioux avaient affranchi l'enseignement du modèle académique ou géométrique. Luquet reconnaît au dessin une « langue ». Si l'enfant place une porte à un endroit où l'architecte ne la mettrait pas, – et comment ne pas penser là au fameux Chaval [Ill. 9]<sup>17</sup> – ce n'est pas par défaut d'observation, mais c'est pour signaler la disproportion entre le bâtiment et leurs habitants (p. 75). L'



Ill. 9.

enfant dessine en fait son idée: d'où les prédicats d'« intellectuel » ou de « logique » pour son « réalisme ». Il interprète le monde, ce qui témoigne de son sens artistique. A la différence des fonctionnalistes, Luquet confère une gratuité à ces dessins. De même, il contestera plus tard la finalité magique des peintures rupestres, auxquelles il appliquera le principe du « réalisme intellectuel » (*L'Art primitif*, 1930)<sup>18</sup>. Pour conserver ses propres conventions graphiques, l'enfant

<sup>16</sup> Georges-Henri Luquet, *Idées générales de psychologie*, Paris, Alcan, 1906, II-III. p. 156.

<sup>17</sup> In *Les cents meilleurs dessins de Chaval*, Paris, Le cherche midi éditeur, 1988.

<sup>18</sup> Pernoud rappelle ici la critique de G. Bataille pour lequel ces deux réalismes formeraient un dualisme fixiste, « esquivant l'articulation des deux styles en s'abritant derrière l'étanchéité des âges ou civilisations ». Or, c'est le passage d'un système à l'autre qui préoccupe Bataille, car le « réalisme intellectuel » comporte sa part de



doit lutter contre les suggestions des adultes (p. 77). La pulsion graphique est comprise comme désir de libérer un trop-plein d'énergie. L'enfant ne trace pas une image, mais des lignes. Au départ, son dessin est machinal, d'où la notion d'« automatisme » graphique<sup>19</sup>. Puis interviendrait une interprétation involontaire (p. 78): le tracé d'un 8 se transforme en un diabolos (p. 79).

### La question du gribouillage

Pernoud en vient alors à parler des dessins des malades mentaux et il cite M. Réja : « Ces dessins tout surchargés ne cherchent à représenter [...] qui que ce soit; ils sont le produit d'une activité qui s'exerce à vide »<sup>20</sup>. C'est toute l'énigme du « gribouillage » (p. 88), terme qui définit souvent aussi vers 1900 la peinture moderne. Il devient un critère de maladie mentale quand le dessin fait partie du diagnostic. Il est alors assimilé à une perte des moyens psychiques. On assiste ainsi à une médicalisation du gribouillage, également en Allemagne avec H. Prinzhorn (p. 92)<sup>21</sup>. Le gribouillage provoque des sentiments de répulsion (p. 89). On suspecte une origine impure de l'art, destructrice, dirait Bataille. Il ne serait alors que le caprice de salir une feuille, et ceux qui tentent de le sauver passent sous silence « sa part de vandalisme » (p. 90). Dans ce contexte, le dessin d'amateur, déjà rencontré à propos de Töpffer, attire à nouveau l'attention, comme les fantaisies de V. Hugo, que lui-même avait tendance à styliser (« Mes dessins sont un peu sauvages »). Ses « grotesques » des années 1856-57, qui s'en remettent à la contingence des ombres portées sur la feuille, évoquent les « êtres intermédiaires » que mentionnait déjà la *Préface de Cromwell* (1827).

Quant à l'enfant, il ferait des traits par « jeu musculaire ». Mais comment passe-t-il à l'intention figurative ? Car s'il n'est qu'un réflexe, son dessin n'entretiendrait dès lors aucun rapport avec les débuts de l'art. Rouma rapporte ici ces propos d'un enfant : « Je vais faire un cheval, un homme, une dame, dit-il, puis il trace une ligne brisée, une spirale, des traits enchevêtrés, et il déclare que c'est là le dessin de l'homme, du cheval ou de la dame »<sup>22</sup>. Il y a donc une volonté d'expression, qui se soustrait au seul critère figuratif. Dans le même esprit, un critique dira à propos du fauve Derain que « *les lignes d'elles-mêmes* [sic] se détachent des choses »<sup>23</sup> (p. 96). Et au même moment, Klee et Kandinsky s'exercent à la ligne comme jeu graphique indépendant de toute fonction figurative. Toujours à propos du gribouillage naît un débat entre psychologues et enseignants (p. 98). Parmi ces derniers, certains veulent introduire les Beaux-arts (architecture, peinture, sculptures, anatomie et

---

défiguration, conception étrangère à Luquet qui met en avant l'idée de syntaxe. Bataille reconstitue les cycles qui conduisent du griffonnage à la figuration et de celle-ci à la déformation caricaturale. Il y aurait là un art qui procède par destructions successives (p. 81). Ni stades, ni styles, les notions de réalisme deviennent les pôles d'un mouvement cyclique auquel aucune forme d'art n'échapperait. Bataille reconduit la projection de l'art enfantin sur la naissance de l'art figuré (p. 82). C'est répéter le dogme de l'espèce dans l'individu (ontogenèse).

<sup>19</sup> Luquet remplace le terme « gribouillage » jugé négatif par celui d'« automatisme », notion en vogue dans la psychiatrie française depuis la thèse de P. Janet de 1889 sur *L'Automatisme*. Une habitude se crée qui pousse automatiquement l'enfant à se mettre à sa place à dessiner. D'où les répétitions fréquentes d'un même motif.

<sup>20</sup> Marcel Réja, « L'art malade : dessins de fous », *Revue Universelle*, n° 39, 5 octobre 1901, p. 941.

<sup>21</sup> Hans Prinzhorn, *Die Bildnerei der Geisteskranken*, 1922 (trad. fr.: *Expressions de la folie*, Paris, Gallimard, 1984).

<sup>22</sup> Georges Rouma, *Le langage graphique de l'enfant*, Bruxelles, Misch et Thron éditeurs, 1912, p. 35.

<sup>23</sup> Marius-Ary Leblond, « A propos des Indépendants », *Les Arts de la vie*, n° 16, avril 1905, p. 238.

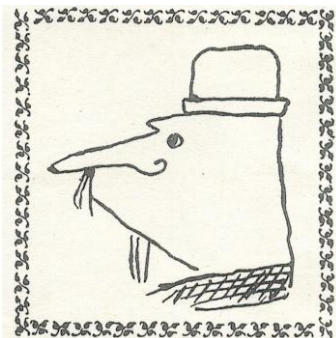
perspective) à l'école, car « c'est en copiant [...] qu'on devient maître de sa main »<sup>24</sup>. Quénieux, en parlant d'un art qui ne devrait plus être inculqué, mais *développé* chez l'enfant, est soupçonné d'amateurisme. Et l'on note la bienveillance des psychopédagogues éclairés (p. 99) envers les enfants, d'après le schème rousseauiste d'une enfance perfectible. Mais certains manipulent le dessin d'enfance en illustration de théories sur l'enfance (p. 100). L'enfant devient alors l'enseignant du pédagogue. En signe de respect, apparaissent sur les dessins le nom des auteurs (p. 101). Ces dessins utilisés à des fins pédagogiques sont épurés de toute violence (représentations de batailles, ogres, sorcières, loups garous). « La clarté de la *forme* dissipe les ténèbres du gribouillage » (p. 107). On trouvait déjà chez Fröbel, l'inventeur des cubes qui peuplent encore nos crèches, tous les ingrédients de ce formalisme. L'enfant tendrait p. ex. naturellement vers les couleurs primaires et les formes égales. Des jeux de construction sont alors conçus dans l'esprit du *Bauhaus* (p. 109) dont le projet éducatif est la symbiose de la forme et de la formation. Et Picasso ira jusqu'à dire : « On leur [= les enfants] a même appris à faire des dessins d'enfants qui sont abstraits »<sup>25</sup>.

### Le bonhomme Ubu

Avec l'exclamation de la Mère Ubu « Mon gros bonhomme! », dans *Ubu roi* (1896) de Jarry, on retrouve nos figures crayonnées par les enfants (p. 114) [Ill. 10] : Ubu n'est-il pas en effet, comme



III. 10.



III. 11.

nous l'apprend Jarry, « la déformation par un potache d'un de ses professeurs qui représentait [...] tout le grotesque qui fût au monde » ?<sup>26</sup> Ce portrait-charge, qui visait aussi l'homme moral, crédule, caricaturait le Père Hébert, professeur de physique du lycée de Rennes où Jarry était élève en 1888 [Ill. 11]. Dans le même esprit, Jarry s'intéressait aux spectacles de marionnettes. Lors de la première de la pièce, les acteurs étaient d'ailleurs déguisés en pantins (p. 118). Jarry avait tenu à confectionner lui-même celui d'Ubu. Une « pastorale en un acte d'après Töpffer où apparaît M. Vieuxbois » témoigne du même parti pris de « niaiserie d'exécution », pour reprendre la formule du Genevois (p. 120). Et Jarry nous a laissé aussi quelques lithographies imprimées selon la technique autographique, qui était également celle choisie par Töpffer pour ses albums. Töpffer voulait en effet faire « respecter [...] le caractère » de ses figures, entendant par là ce qu'elles avaient de « bonhomie [...], de suisse par opposition à français »<sup>27</sup>. D'où l'amateurisme de l'autographie, bien adapté à rendre ce

<sup>24</sup> *Conférences du Musée pédagogique*, Paris, Imprimerie nationale, p. 90.

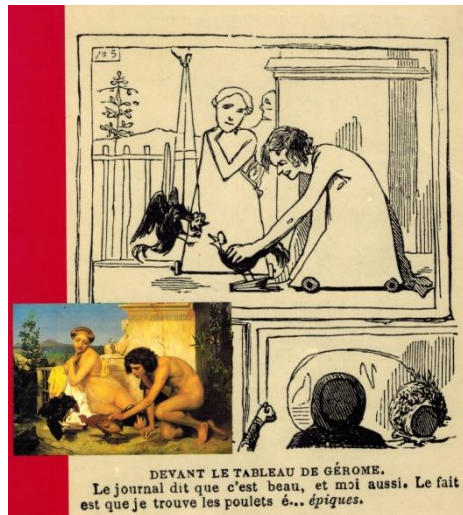
<sup>25</sup> Pablo Picasso, *Propos sur l'Art*, Paris, Gallimard, 1998, p. 149.

<sup>26</sup> Cf. L. Gautier, « Jarry et Töpffer », *Töpffer en zigzag*, Genève, Société d'études töpfferiennes, 1977, p. 45.

<sup>27</sup> Cité par L. Gautier, *op. cit.*, p. 45.

dessin-écriture (p. 121). Les raisons sont les mêmes chez Jarry, pour qui il s'agissait, avec cette sorte de fac-similé, de maintenir la spontanéité du croquis. Indiquons au passage que l'autographie est encore pratiquée par des caricaturistes comme Siné ou Willem.

Quant à eux, les enfantillages de Jarry ne sont pas sans évoquer les procédés de dérision de Cham ou Bertall contre la jeune peinture dans les « Salons caricaturaux » [Ill. 12]. Cependant, à cause de l'in-



Ill. 12.

sertion de l'écriture dans le dessin, l'esprit est différent (p. 122). Par ailleurs, en accentuant jusqu'au brouillon les déformations inhérentes au « réalisme intellectuel », Jarry s'éloigne des intentions de Töpffer. Ses parodies ne sont en effet pas destinées aux enfants, mais veulent provoquer le public de ses pièces (p. 126). On a pu parler d'« infantilisme subversif ». Cela correspond à l'esprit de régression nihiliste d'une époque qui voit naître l'œuvre d'Alphonse Allais et les Arts dits « incohérents » (p. 134). « En contrepoint de la grâce faite ligne » comme dans les arabesques de Maurice Denis, la ligne zigzagante va devenir « le point de ralliement d'une résistance au tout-décoratif » (p. 146). Et les déséquilibres que J. Renard relève un peu partout dans la vie se retrouvent aussi dans l'art caricatural de Lautrec. Déséquilibres anatomiques qui ne renvoient pas à l'intériorité d'un caractère, mais qui suggèrent, selon Pernoud, un mouvement mécanique, en relation directe avec les nouvelles danses comme le chaos ou le chahut. Lautrec serait un « caricaturiste du mouvement » (p. 148). Or, c'est également une ligne en zigzag qui caractérise le dessin d'enfant.

### Art et dessin d'enfant

Le dessin d'enfant est-il une œuvre d'art ? Le Salon d'Automne à partir de 1908 s'ouvre aux dessins d'enfant. L'Art à l'école entend former l'enfant à l'art, non de le faire reconnaître comme artiste. Mais en choisissant d'exposer au Salon, l'Art à l'école affirmait son ancrage dans la modernité. Il prenait toutefois le risque de s'éloigner de la psychopédagogie. Il contribuait ainsi *nolens volens* à la transformation des critères de jugement sur la production enfantine (p. 156). On note une ambivalence de certains artistes envers le dessin d'enfant : la comparaison entre celui-ci et l'art moderne n'était-elle pas utilisée par les détracteurs de ce dernier ? Cependant à l'heure du primitivisme roi, la référence à l'enfant conquiert sa place chez les fauves et cubistes. Elie Faure chante par ex. les qualités d'enfance de la nouvelle génération et relève leur faculté de synthèse. Et là, le terme d'enfance ne se limite pas aux enfants, mais désigne les premiers âges de l'homme. Cela en devient une thèse phylogénétique : on passe de l'individu à l'espèce. Faure pense à Cézanne et Gauguin. Mais l'observation vaut aussi pour Matisse. Maurice Denis défend également un certain

primitivisme, au sens d'indifférence esthétique (p. 157). La référence est le dessin des cavernes. Sans finalité artistique ?

### Matisse, Picasso, Dubuffet et l'enfance

L'ouvrage s'achève sur trois peintres. Avec les deux premiers, nous revenons à *L'Atelier* de Courbet et à ses deux enfants. Or, Matisse et Picasso ont en commun d'avoir peint toute leur vie en ayant un enfant intérieur en eux. « Il faut savoir garder cette fraîcheur de l'enfance », disait Matisse, et Apollinaire confirmait son intérêt pour les dessins de ses propres enfants : « Toutefois, disait-il, [...] ils ne savent pas ce qu'ils font »<sup>28</sup>. Matisse ne croyait pas au miracle du premier jet et ne se réfugiait pas derrière un primitivisme béat (p. 188). Le témoignage de Picasso sur *Le Portrait de Marguerite* influencé par ses enfants est cependant précieux : « Leurs dessins naïfs [...] transformèrent complètement son [= de Matisse] style ». Un *Portrait de famille* [Ill. 13] de Matisse est, lui, délibéré-



Ill. 13.

ment mal dessiné : il s'agit de trouver les signes du visage, au-delà de l'exactitude physiognomique. Picasso se comparant aux enfants dira : « Quand j'avais leur âge, je dessinais comme Raphaël, mais il m'a fallu toute une vie pour apprendre à dessiner comme eux »<sup>29</sup>. Picasso fait de celui qui ne sait pas et n'est pas responsable (l'enfant selon Matisse) le maître de celui qui est censé savoir (p. 198). Le traitement de la figure humaine est au cœur des révolutions picturales de 1906-1907, qui est aussi l'époque des *Demoiselles d'Avignon*, tableau sur la genèse duquel Picasso nous renseigne en avouant sa curieuse dette envers Matisse pour ce qui est de la prise en compte du dessin d'enfant et du rabattement du nez dans un visage de face (p. 197). Mais Pernoud ne se contente pas de thématiser cet aspect. Il illustre aussi son chapitre sur Picasso de caricatures grotesques [Ill. 14].

<sup>28</sup> Guillaume Apollinaire, « Les arts – Dessins d'enfants », *Paris-Journal*, 7 juin 1914, in *Œuvres en prose complètes*, t. II, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1991, p. 756.

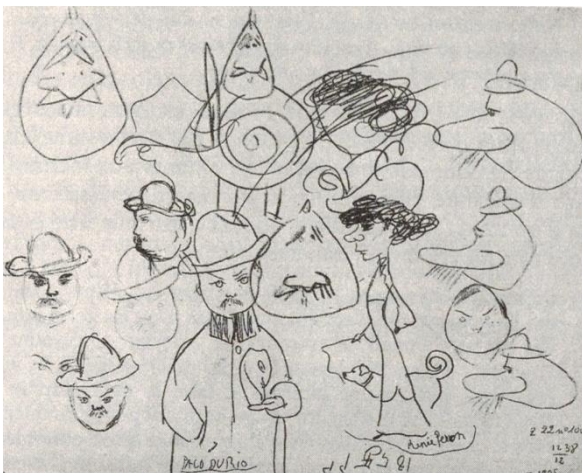
<sup>29</sup> Brassai, *Conversations avec Picasso*, Paris, Gallimard, 1964, p. 160.





III. 14.

Dans l'un de ses *Carnets*, on peut voir ainsi une feuille datée de 1901 qui fait apparaître, parmi d'autres, le Père Ubu plusieurs fois de face et de profil [III. 15]. Dans ces mêmes *Carnets*, on trouve aussi des dessins d'enfants faits par des enfants.



III. 15.

Sans vraiment conclure, le livre se termine sur la question des clichés sur l'enfance avec les « enfantillages prémédités » (p. 215) de Dubuffet, lequel a recouru au dessin d'enfant pour saboter la Culture. Dans le style enfantin, il peint ainsi sur toile à la Libération des visages d'écrivains comme Michaux, Ponge, Paulhan ou Dhôtel [III. 16], affirmant qu'il n'est pas nécessaire d'être peintre pour



III. 16.

être portraitiste. Il a retenu la leçon de Jarry, pour lequel « le dessin d'enfant n'est qu'un masque dans une comédie satirique » (p. 215). Dubuffet ne s'y serait donc intéressé que pour signifier la joyeuse ignorance. Le dessin n'est alors plus jugé enfantin, mais « puéril », et obéit aux pires clichés sur l'enfance. En fait, l'insoumis Dubuffet se montrerait bien conformiste vis-à-vis de l'enfance, stigmatisant ses faiblesses et ses vices, et ses propres peintures n'en seraient que la contrefaçon.

### Prolongements critiques

On pourrait revenir sur les projets éducatifs visant avec le dessin à dresser des mains et des corps. Ou encore, plus idéologiquement parlant, insister sur cette République bourgeoise voulant rendre les corps droits, ce qui faisait automatiquement apparaître le dessin enfantin comme maladroit. Et l'on pourrait parler ici d'une idéologie de la contention : le dessin d'enfant doit être limité.

Ou pourrait aussi discuter de certaines affirmations à propos de Breton ou de Dubuffet. Breton a par ex. bel et bien reconnu les productions des aliénés. Dans un article de 1948 pour les *Cahiers de la Pléiade*, « L'Art des fous, la clé des champs », il en parlait ainsi : « Le public peut dormir sur ses deux oreilles: les verrous sont tirés non seulement sur les individus qui n'ont pas su toujours montrer patte blanche mais encore sur tout ce qu'ils font parfois d'admirable, qui pourrait les rappeler à lui ». En s'intéressant ainsi à des œuvres situées en dehors de ce qu'on a appelé depuis « le monde de l'art », Breton a su donc rendre justice à la qualité artistique de ces œuvres de « fous » menaçant par là même le confort de nos esprits. Quant à Dubuffet, obéit-il vraiment à cette logique voulant, selon Marx, qu'« un homme ne peut redevenir enfant, sans être puéril »<sup>30</sup> ? Mais Dubuffet a-t-il seulement voulu redevenir enfant, comme le suggère Pernoud ? Il semble qu'il se soit plutôt efforcé, à un niveau plus élevé, de reproduire la vérité de l'enfance et qu'il ait dépassé ainsi l'état d'immaturité incriminé. Pernoud s'interdit ainsi de voir un côté ubuesque dans les bonhommes de Dubuffet ou plus généralement son sens de l'humour grotesque. Et si parfois en France on a pu crier à la supercherie – « D'Ubu, du bluff, Dubuffet » est encore dans certaines mémoires – on rappellera que les Anglo-saxons ou les Germaniques apprécient ses tendances expressionnistes.

On devrait également être plus critique par rapport à l'usage médical fait de la production des malades internés. Les lectures cliniques qui, comme celle de M. Réja, prennent l'œuvre pour un symptôme sont-elles en effet vraiment satisfaisantes ? Elles supposent en fait qu'on traite le dessin comme s'il s'agissait d'un test projectif. Approche qui revient à négliger précisément la part artistique de l'œuvre. Point que Pernoud passe sous silence.

Ou pourrait également rendre mieux justice à la pratique des Salons caricaturaux, vus chez Pernoud dans une optique trop contrastive avec Jarry, alors que c'est un genre à part entière qui prend sa source dans un double engouement : « celui pour les Salons écrits et celui pour la caricature »<sup>31</sup>. Pour les caricaturistes en question, il s'agissait de parodier par un dessin caricatural un tableau et de l'accompagner d'un quatrain ridicule (une des cibles préférées de Cham et Bertall fut p. ex. Courbet). Par ailleurs, l'idée qui revient souvent est qu'« un enfant peut en faire autant ».

---

<sup>30</sup> Karl Marx, *Introduction générale à la critique de l'économie politique*, dans *Œuvres. Économie*, vol. I, trad. Fr. par M. Rubel et L. Évrard, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1963, p. 263.

<sup>31</sup> Thierry Chabanne, *Les Salons caricaturaux*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990, p. 15.

Concentrons-nous de préférence sur notre objet de recherche et précisons par là même l'attitude adoptée par Pernoud à l'égard de la caricature. Peu après 1900 donc, l'Europe a consacré quatre nouvelles formes artistiques jusqu'alors peu considérées: l'art des « sauvages » et primitifs, l'art des fous, l'art préhistorique et l'art des enfants. Mais au cours de notre lecture accompagnatrice, nous avons pris soin de relever quelques points d'intersection possibles de ces formes avec la caricature. Et chez Pernoud, le terme revient aussi assez souvent, ainsi à propos de Töpffer, des Salons caricaturaux, de Toulouse-Lautrec, de Jarry ou de Picasso. Apparaissent également les termes de portrait-charge (à propos de Jarry) ou encore de grotesque (à propos de Jarry et de Hugo).

Mais remarquons alors qu'un rapprochement de toutes ces productions avec la caricature tel que le tente occasionnellement l'auteur n'est possible qu'à condition d'entendre cette notion au sens large de procédé graphique et, secondairement, de forme artistique destinée à faire rire ou sourire. Pernoud adopte en effet un point de vue formel. Cette approche correspond d'assez près aux conceptions élaborées autour de 1900. Que l'on pense par ex. ici à un auteur comme de la Sizeranne qui s'intéressait plus au graphisme ou à la psychologie de la caricature qu'à son contenu social ou politique. Dans un article, il insistait p. ex. sur la ligne : « Nous revenons peu à peu à la silhouette toute nue des [...] papyrus égyptiens [...]. Nous assistons à un assaut de synthèse, à une surenchère de simplification »<sup>32</sup>. Ce qui était donc considérer la ligne fonctionnant comme un signe. Son caractère schématique, sa maladresse assimilent la caricature à un stade premier du dessin. Elle permet alors aussi aux spécialistes d'expliquer rétrospectivement les déformations de l'art prétendu primitif, dont on retient le pouvoir de synthèse. T. Wright écrit ainsi : « L'art dans ses formes primitives n'est que la caricature, car c'est seulement par l'exagération des traits [...] que des dessinateurs inhabiles pouvaient se faire comprendre »<sup>33</sup>. De nouveau, la caricature est considérée comme pure technique schématisante qui traite la forme comme une sorte d'algèbre

Enfin s'affirme la vocation psychologique de l'art caricatural, qui est entré selon de la Sizeranne dans sa « période caractériste »: « Dès lors la caricature n'enlaidit plus, elle caractérise. Elle suit la même marche que le grand art lui-même qui ne cherche plus à embellir, mais [...] à préciser » (cf. art. cité, p. 100). Et dans sa Préface à l'ouvrage de P. Gaultier (cf. notre compte rendu de cet ouvrage sur le site de l'EIRIS), Sully Prudhomme l'évoque comme « intelligence de la forme », au sens psychologique de pénétration<sup>34</sup>. Or, suivre une démarche « caractériste » équivalait à une volonté de faire signifier la ligne au sens physiognomique. C. Blanc, dans *La Grammaire des arts du dessin* (1867)<sup>35</sup>, avait en fait déjà réfléchi sur le pouvoir expressif des formes, qu'il abordait comme un langage autonome: la ligne est un signe graphique abstrait. Or, cet ouvrage était à l'époque la référence en matière d'enseignement artistique. On s'étonnera donc qu'il ne soit pas mentionné par Pernoud.

Il est d'ailleurs intéressant de noter que simplification, défiguration, réduction à l'essentiel, faculté de synthèse au moyen de lignes sont autant de procédés formels que M. Melot regroupe sous le terme

---

<sup>32</sup> Robert Monnier de la Sizeranne, « Le rôle de la caricature », dans *Le miroir de la vie, essai sur l'évolution esthétique*, Paris, Hachette, 1912, p. 116.

<sup>33</sup> Thomas Wright, *Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art*, Trad. Octave Sachot, Paris, Adolphe Delahaye, 1875.

<sup>34</sup> Paul Gaultier, *Le rire et la caricature*, Préface par Sully Prudhomme, Paris, Hachette, 1906, p. XVI.

<sup>35</sup> Charles Blanc, *La Grammaire des Arts du dessin, architecture, sculpture, peinture, jardins, gravures...*, Paris, ensba, 2000.

de schématisation dans son ouvrage consacré en grande partie à la caricature. Il fait remonter celle-ci à A. Carrache qui, ainsi, « a donné à la caricature un style »<sup>36</sup>. Par ailleurs, son chapitre consacré au procédé de schématisation commence par l'effet dit « de marionnette ». Or, à propos de Jarry, nous avons pu constater une marionnettisation du théâtre, qui était en fait bien dans l'air du temps : le peintre nabi Paul-Elie Ranson ne pratiquait-il pas par ex. la satire anticléricale avec son « Guignol pour vieux enfants » ? Et Jarry rendra hommage à sa créature, l'abbé Prout.

Dans une optique qui voit avant tout dans la caricature une exploration des formes, les dessins d'enfant qui s'en rapprochent par leurs procédés seront jugés comiques, mais « au second degré », précise Pernoud (p. 204), car en fait leur finalité n'est pas humoristique. Il en irait de même pour les dessins de fou ou œuvres d'avant-garde qui déclencheront le rire malgré eux. On aurait ici aimé que l'auteur relève au moins le paradoxe, car si la caricature est vue avant tout formellement, c'est qu'on la dépossède aussi de son pouvoir comique. Pour les cas où une œuvre sérieuse est reçue comme plaisanterie, on renverra encore à Melot, qui propose la notion de « faux comique » (*op. cit.*, p. 89).

A propos de la question du style, déjà soulevée, le rapprochement avec Picasso s'impose à nouveau, car, lors de l'année de parution de l'ouvrage de Pernoud, une exposition sur Picasso et la caricature avait fait date<sup>37</sup>. L'auteur ne semble pas en avoir eu connaissance. Nous en donnons donc l'argumentaire, tant ce projet complète utilement ses recherches. Si l'étude de la distorsion de la face humaine est jugée déterminante, c'est qu'elle a toujours été au cœur des débats sur le style picassien, compris souvent comme « caricature » (mais comme si c'était un peu n'importe quoi, incohérent ou monstrueux). Or, au sens strict du terme (= portrait-charge), Picasso a bel et bien fait de la caricature. Et le fait même que caricature, arts primitifs, burlesque, dessins humoristiques et métamorphoses stylistiques aient entre eux un air de famille a précisément incité les commissaires à élargir la perspective. Ils puisèrent alors dans l'étude de W. Hoffmann, *La Caricature de Vinci à Picasso* (1959) l'idée de métamorphose ainsi que celle de protestation contre le grand Art et contre le principe de styles individuels<sup>38</sup>. Très jeune et inspiré par les *Caprices* de Goya, Picasso a ainsi appris à créer un univers de formes lapidaires. Et sa vie durant, il a continué à pratiquer la caricature. Loin d'être mineure, elle a donc été d'emblée un stimulant dans sa recherche de nouvelles structures plastiques<sup>39</sup>.

Il serait encore intéressant de creuser le rapport du dessin d'enfant, de la caricature et de la peinture avec la pratique de la silhouette, qui précisément délimite. Présente chez Lavater, chez Töpffer, la

---

<sup>36</sup> Michel Melot, *L'Œil qui rit. Le pouvoir comique des images*, Fribourg, Office du Livre, 1975, p. 27.

<sup>37</sup> *Picasso from caricature to metamorphosis of style*, catalogue publié à l'occasion de l'exposition Picasso "de la caricatura a las metamorfosis de estilo" au Museu Picasso, février-mai 2003, Barcelone, Lundwerg editores.

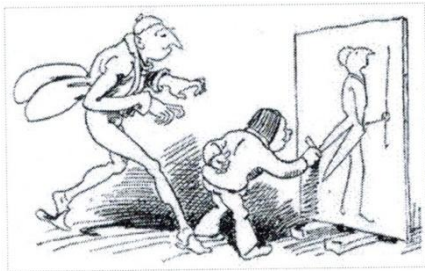
<sup>38</sup> L'exposition de New York, qui confrontait déjà le grand Art et les arts dits mineurs (graffiti, BD, caricatures), a constitué également la principale autre source d'inspiration (cf. Kirk Varnedoe and Adam Gopnick, *High and Low: Modern Art and Popular Culture*, exh. cat., The Museum of Modern Art, New York, 1990-1991).

<sup>39</sup> Une série de portraits d'André Salmon (l'un des premiers critiques à défendre l'art tribal) illustre sa méthode. Le premier caricature son air pédant, puis nous trouvons une page remplie de ses physiognomonies à la Lavater et, enfin, un portrait réalisé à la manière des primitifs. Dans ce dernier, la jeune physionomie du critique a été remplacée par le fameux crâne de Josep Fontdevila, le vieil homme de Gosol. Or cette face a à ce point obsédé Picasso qu'il se représentera ainsi à la fin de sa vie dans une série d'autoportraits. On peut donc parler d'une véritable chaîne graphique, laquelle dévoile la complexité de son style. Ses productions seraient bel et bien des exercices de métamorphoses sur différents supports (dessins, lithographies, plats, sculptures et peintures).



silhouette se signale par son haut degré d'abstraction. On a vu qu'avec l'enseignement de la géométrisation le trait enfantin se rationalisait. Or, on retrouve ce procédé de réduction au contour chez des Fauves comme Matisse, Marquet ou Derain. La pratique de ces derniers consistant à dessiner à l'aveugle des contours nous ferait par ailleurs retrouver la notion de hasard productif cher à Töpffer, et qui nous mènerait de nouveau jusqu'à Picasso (« je ne cherche pas, je trouve »).

À propos des parodies dessinées de Jarry, Pernoud parlait d'enfantillages. S'il nous fallait prolonger le parallèle en direction de la caricature traditionnelle, au-delà donc des limites que s'est imposées Pernoud, c'est évidemment à Wilhelm Busch et à ses dessins d'enfants « volontaires » qu'il faudrait renvoyer. De l'auteur de *Max und Moritz*, on mentionnera ici son album illustré de 1884, *Maler Klecksel*<sup>40</sup> [Ill. 17]. Mais, en fait, il faudrait encore remonter plus avant dans le temps, car, du moins



III. 17.

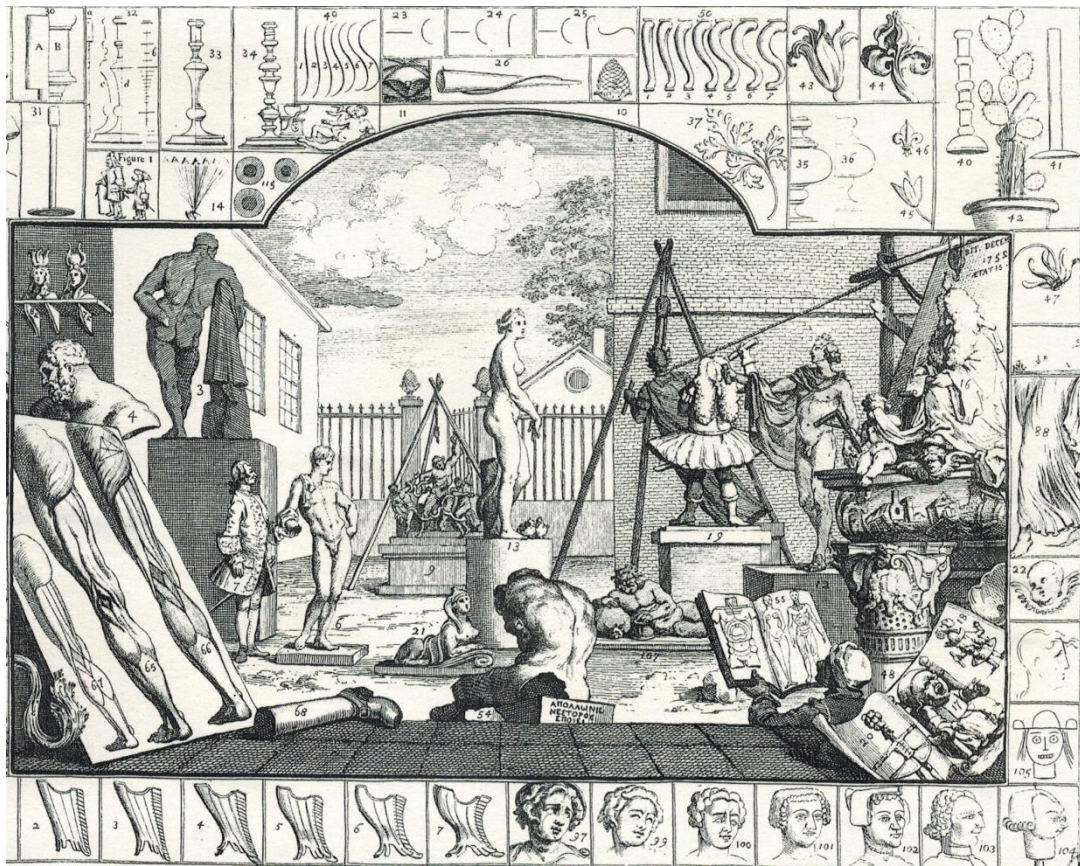
pour ce qui est de la constellation grand art/caricature/art enfantin, tout avait été déjà mis en place par Hogarth. On se reportera ici à ses dispositifs *Characters and Caricatures* (1743) [Ill. 18], où l'on



III. 18.

<sup>40</sup> Cf. *Das unbekannte zeichnerische Werk von W. Busch*, éd. par F. Bohne, Munich, F. Bassermann, 1961.

peut voir en arrière-fond de têtes grotesques un dessin d'enfant au trait (un profil de tête) et *Analysis of Beauty* de 1753 où en huit étapes l'on passe d'une tête idéalisée à sa métamorphose enfantine [Ill. 19]. Resterait à dire très brièvement que *Caricatura* était encore pour Hogarth un



Ill. 19.

concept trop hétéroclite, rassemblant donc aussi bien des dessins d'enfants que des combinaisons de formes disparates (grotesques). Il proposa donc un concept moins évasif : l'« outré », un dessin qui exagère, mais qui reste « réaliste » et représentatif du genre humain. Mais nous sommes là en train de faire éclater le cadre de notre propos initial et de proposer un thème d'étude pour une autre séance... Un remerciement donc au livre de Pernoud dont un des mérites est assurément de féconder les esprits.