



HAL
open science

Le dessin d'enfant exposé, 1890-1915 Art de l'enfance et essence de l'art

Franck Beuvier

► **To cite this version:**

Franck Beuvier. Le dessin d'enfant exposé, 1890-1915 Art de l'enfance et essence de l'art. *Gradhiva : revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie*, 2009, Arts de l'enfance, enfances de l'art, 9, pp.102-125. 10.4000/gradhiva.1411 . hal-02138855

HAL Id: hal-02138855

<https://hal.science/hal-02138855>

Submitted on 24 May 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le dessin d'enfant exposé, 1890-1915 Art de l'enfance et essence de l'art

Franck Beuvier

*Aujourd'hui encore, je demeure saisi d'étonnement
et d'admiration devant certaines âmes enfantines qui,
dans la représentation de ce qui est observé,
disposent d'une capacité de conception
et d'une force d'expression que
nous sommes habitués à considérer
comme la résultante d'un long et soigneux
apprentissage, et que nous voyons ici se déployer
à partir des profondeurs du talent inné,
sans la moindre espèce de secours,
comme un arbre magique.*

Georg Kerschensteiner¹, *Die entwicklung der zeichnerischen begabung*, 1905, p. 3.

En marge de l'*International Health Exhibition* organisée à Londres en 1884, se tient la très attendue Conférence internationale sur l'éducation. La seconde grande section est dédiée à « l'enseignement technique », incluant l'art et le dessin, dont l'orientation est marquée par la prédominance des écoles des arts et métiers, lieux de référence de la discipline, fortes d'une méthode consacrée, et répondant aux besoins de l'industrie du textile². Le sujet retenu, « l'enseignement du dessin et de la couleur comme préalable à la composition décorative », est jugé « obscur » et « restrictif » par le discutant de la section, ancien élève de John Ruskin³ et pédagogue de renom, Ebenezer Cooke. La question oppose les partisans de la méthode du dessin d'imitation, la copie, régie par des règles éprouvées que l'élève doit assimiler, revues au gré des impératifs industriels, et les réformateurs appelant à une réflexion de fond sur l'importance de l'acte de dessiner dès le plus jeune âge, sur l'importance de sa libre expression et sur l'attention à porter aux « aptitudes artistiques naturelles ». Thomas Robert Ablett, responsable de la section dessin à la London School Board⁴, interpelle l'auditoire : « Notre système d'éducation s'adapte-t-il aux enfants ou se sont-ils adaptés à notre système d'éducation ? » Il poursuit :

Pourquoi nous les exerçons uniquement au trait ? On ne dévoile pas les charmes de la nature simplement au moyen de ses contours mais surtout par les masses de lumière ou d'ombre, de ton et de couleur. Ne pouvons-nous pas trouver des moyens pour permettre à l'enfant de reproduire facilement ces beautés qui l'attirent, au lieu d'insister sur la

Mes remerciements vont à Daniel Fabre pour m'avoir associé à ce projet de recherche et accompagné dans la mise au point de ce texte.

¹ Cité par Boissel 1985 : 24.

² Kelly 2004 : 51-52. Les traductions de l'anglais sont de l'auteur.

³ John Ruskin (1819-1900) sera le premier grand promoteur de l'enseignement de l'art dans l'éducation générale en Grande-Bretagne. Voir Carline 1968 : 128 et suiv ; Kelly 2004 : 35-41.

⁴ La London School Board a déjà adopté la pédagogie des « Kindergartens » de Friedrich Froebel, centrée sur la prise en compte des différents stades de développement de l'enfant. Voir Carline 1968 : 131.

pratique exclusive du dessin au trait auquel il ne porte aucun intérêt ? (...) Ne devrions-nous pas abandonner le développement de l'habileté technique et laisser le plaisir s'exprimer librement dans la pratique de la peinture⁵ ?

La majorité des enfants, postule-t-il, n'aiment pas seulement dessiner, mais éprouvent le besoin de s'exprimer par eux-mêmes⁶. E. Cooke va plus loin : « L'enfant adore s'exprimer par le dessin ; adore dessiner de mémoire ou d'imagination ; et aime inventer de nouvelles combinaisons de formes qu'il connaît. [...] La méthode propre à l'enfant, c'est ce que nous devons apprendre en premier. Ensuite, nous devons être capables d'adopter leur méthode si nous souhaitons les instruire⁷ ». En partant de l'enfant, de son désir et de son expression naturelle, Cooke et Ablett rompent avec l'apprentissage classique et consacrent l'avènement du dessin libre. Ils opèrent un renversement de perspective, guidés en cela par leur expérience d'enseignant dont les acquis trouvent écho dans une notion nouvelle, bientôt fondamentale, mise en lumière dans les travaux de la psychologie naissante : la notion de *développement* mental et grapho-moteur. Pour la première fois dans ce congrès sont débattues toutes les questions touchant aux premiers dessins de l'enfant : imagination, goût des couleurs, outils d'expression, évolution de la représentation, méthodes d'enseignement.

(Ligne de blanc)

Le 27 mars 1893, les lecteurs du *Times* découvrent pour la seconde fois en deux mois le nom de Thomas Ablett en parcourant la rubrique *News* de l'édition du jour. L'exposition annuelle de la Royal Drawing Society (RDS) est ouverte, et présente des « dessins d'enfants et de jeunes gens de quatre à dix-neuf ans. Beaucoup, poursuit l'article, témoignent d'une grande habileté dans le coup de crayon, et certains sont remarquables, tant par leur réussite que par leur promesse⁸. » On peut y découvrir des dessins libres, des dessins de mémoire, ainsi qu'un éventail de dessins techniques⁹, une sélection de travaux d'élèves provenant des premiers établissements partenaires de la RDS. L'inauguration s'est tenue en présence du directeur et secrétaire de la jeune société, T. Ablett, accompagné pour l'événement de deux personnalités : Sir John Lubbock, biologiste et anthropologue de grand renom, auteur d'un essai montrant les correspondances nombreuses entre l'expression graphique des enfants et celle observée chez les peuples primitifs¹⁰, et Sir Philip Magnus, éducateur et homme politique. Ce dernier déclare : « L'objet de la société est de promouvoir l'enseignement de l'art pour les élèves du cours moyen, du secondaire et du *Higher grade*. » Suit un extrait du discours de l'homme de science, un plaidoyer en faveur du rôle éminent que l'art doit jouer dans l'instruction des enfants : « Son importance en tant que méthode d'éducation, en tant que don d'une grande utilité pratique, et en tant que valeur morale est aujourd'hui reconnue. En conséquence, je soutiens pleinement la requête formulée par notre société auprès du vice-président du Conseil¹¹ en faveur de l'introduction du dessin dans toutes les écoles [...] ». L'opinion publique britannique est invitée à prendre conscience d'une nouvelle valeur, les bienfaits de la pratique du dessin libre dans l'éducation, de l'art à l'école. Les Londoniens sont conviés à venir découvrir au 50 Queen Anne's Gate, les talents graphiques de leurs enfants.

⁵ Cowper 1884, *Proceedings of the international conference on education*, cité par Kelly 2004 : 58-59.

⁶ *Ibid.* : 58.

⁷ *Ibid.* : 61.

⁸ *The Times*, 27 mars 1893.

⁹ La première exposition eut lieu en 1890. « First exhibition of children art ever shown in Britain » selon MacDonald 1970 : 327. Ce que l'on peut supposer, c'est qu'elle présentait un éventail de réalisations allant du dessin technique et décoratif au dessin de mémoire et d'imagination librement exécuté.

¹⁰ Cité par Sully 1898 : 13.

¹¹ Comité chargé de l'éducation, *The Times*, 27 janvier 1894.

Les expositions enfantines de la Royal Drawing Society sont les premières d'une série sans précédent. Des États-Unis à la Russie, plusieurs centaines de manifestations présenteront l'enfance et ses essais graphiques. Pendant plus de vingt ans, ces dessins feront l'objet d'expositions consacrées, de rapprochements avec les figurations primitives et préhistoriques, de combinaisons avec les œuvres d'amateurs et d'artistes. Partout, mondains, curieux et parents vont y découvrir un Nouvel enfant. Un enfant qui se distingue par sa « force d'expression », son « sens esthétique inconscient », son « besoin d'art » originel, son « talent inné », et qui lève le voile sur une « âme », un « imaginaire », une « vie spirituelle » insoupçonnés. Un dessin « vérité », reflet d'une vie affective intense, reflet des étapes du développement mental de l'individu, reflet de l'histoire de l'humanité, reflet de l'aube artistique. *Décisif* est sans doute le mot pour qualifier l'expérience, tant sont vécus sur le mode de la révélation ces dispositions, facultés, phases et invariants qu'observent pédagogues et psychologues d'abord, bien vite rejoints par les anthropologues, les artistes et les élites nationales. Un enfant créateur pour l'avant-garde, qu'il faut préserver de la transmission familiale et scolaire, de l'apprentissage académique et de l'économie industrielle. L'art à l'école s'inscrit dans un débat de fond, une révision profonde du statut de l'art, de sa pratique et de ses finalités, que l'on veut dorénavant au plus proche de tous.

Hambourg, 1898 : aux commencements étaient l'art et l'enfant

En 1898, la Kunsthalle de Hambourg dirigée par Alfred Lichtwark¹² propose deux manifestations. La première dévoile le décor idéal d'une salle de classe. La seconde, inédite, *Das Kind als Künstler*¹³ (« L'Enfant comme artiste ») présente une synthèse des études en cours portant sur l'origine et l'évolution de l'expression graphique chez l'homme : « L'exposition offre une image du domaine peut-être le plus charmant sur lequel travaille la science moderne, celui des recherches sur l'enfant, [et s'il en est beaucoup à qui] les premiers essais dessinés paraissent insignifiants et sans art, ceux-ci nous permettent pourtant d'obtenir des aperçus de la phase la plus intéressante de la vie spirituelle enfantine, à savoir les commencements de l'activité artistique¹⁴. » Le pédagogue Carl Götze, qui débute sa longue présentation par une citation de John Ruskin, est le grand promoteur de l'événement. L'enseignant milite aux côtés de Lichtwark en faveur d'une pratique du dessin libre, hors de toute maîtrise ou finalité technique. Ce projet reflète, l'un des plus complètement sans doute, le renouveau culturel appelé par le conservateur du lieu, où l'art devenu « dilettante », populaire, doit être au cœur de la vie sociale, où le développement de la personnalité, du goût et de la sensibilité esthétique doit guider le processus d'apprentissage (Fishman 1966 : 9-14).

L'approche se veut exhaustive. À partir d'un panorama complet des travaux et relevés des pédagogues, psychologues et ethnographes¹⁵, l'exposition met en scène et rapproche pour la première fois dessins d'enfants, dessins et objets des peuples primitifs, et glyphes préhistoriques. Naturalistes et psychologues ont placé l'enfance au cœur de la réflexion évolutionniste, une enfance désormais reflet « de l'histoire morale de l'humanité ». « Ce petit être, écrit Compayré la même année, encore tout plongé dans la nature et comme baigné par elle, leur révèle les affinités du « roi de la création » avec les espèces inférieures ; il leur

¹² Alfred Lichtwark (1852-1914), théoricien de l'art et pédagogue réformateur. Nommé directeur de la Kunsthalle en 1886.

¹³ Fishman 1966 : 14-15, Smith 1982 : 28, Boissel 1985 : 21.

¹⁴ Götze 1898, cité par Boissel 1985 : 22.

¹⁵ Sont mentionnés Ruskin, Spencer, Cooke et Sully pour l'Angleterre ; Barnes, Lukens, Baldwin, Hall et Clark pour les États-Unis ; Viollet-Le-Duc, Pérez et Passy pour la France ; Lichtwark, Preyer, Hirth, Lange et Von den Steinen pour l'Allemagne. Figurent également C. Ricci et A. Warburg. Voir Götze 1898 : 17, 34-35.

apporte, par le développement graduel de ses facultés, de nouvelles preuves en faveur de l'hypothèse de l'évolution¹⁶. »

Trois grands thèmes organisent le parcours¹⁷ : les dessins de formes humaines tout d'abord, « ce que les enfants aiment dessiner », incluant la faune, la flore, et des essais de perspective à l'âge de huit ans. Les dessins d'illustrations ensuite, de contes, mythes et légendes, réalisés à différents âges et collectés aux quatre coins du monde. Les « signes particuliers » enfin, où sont présentées à la fois les nouvelles orientations pédagogiques en Europe du Nord et aux États-Unis, et les contingences culturelles et/ou géographiques qui s'expriment dans la représentation. Premier grand thème : la figure humaine. Dans la section 1, sont exposés des dessins « vue de face » et « vue de profil », des réalisations des écoliers de Hambourg et des reproductions contenues dans les publications de Lukens et de Sully. Les « erreurs » que chacun constate dans l'acte de représenter – contraction face/profil, absence de menton, oreilles du même côté – tendent à confirmer une loi originelle, une écriture des premiers temps. « Même dans l'incohérence apparente des premières figurations puériles, c'est que les enfants civilisés de l'Europe du XIX^e siècle procèdent de la même manière que les peuples primitifs ou que les nations encore en enfance de l'Extrême-Orient : dans une figure de profil, l'œil est représenté tout grand ouvert, comme s'il était vu de face ; et cette confusion persistante se retrouve dans les dessins des Annamites, dans les bas-reliefs égyptiens, et même dans les œuvres du peuple grec, le grand peuple artiste. Il y a, entre les imaginations et les productions de toutes les créatures qui appartiennent à l'enfance de l'humanité une entente secrète¹⁸. » Entente secrète qui s'apparente à un langage dans la mesure où ces essais ne sont compris que par les enfants partageant le même « état mental ». En section 2, voisinent dessins d'animaux, d'arbres, de personnes appartenant à l'univers de l'enfant ainsi que des exercices de perspective. La section suivante est consacrée aux dessins d'imagination, dessins d'illustration de contes – *Fables de la Fontaine*, *Le petit Chaperon rouge*, *Hans et Glücke* ou *Jean l'étourdi*¹⁹ – recueillis dans les écoles primaires et secondaires allemandes, et les jardins d'enfants bruxellois, américains et japonais. Figurent également les dessins des écoliers hopi récoltés par Aby Warburg lors de son séjour à Keam's Canyon en Arizona²⁰. On remarque chez l'enfant une imagination « très puissante », une disposition fortement développée lui permettant de rendre les choses intelligibles : « Le travail de son imagination [...] est souvent une première tentative pour comprendre le sens des réalités et le figurer dans les fables, analogues aux mythes des âges primitifs²¹ ». En section 5, est abordé « l'usage de la couleur », dans le dessin libre et dans différents essais – papiers tressés, peinture – réalisés par les tout-petits. L'une des questions essentielles concernent ici la reconnaissance des couleurs, l'identification première du jaune ou du bleu. La dernière section se veut un miroir historique de l'humanité et présente des objets à motifs et dessins des peuples primitifs conservés dans les collections ethnographiques du musée de Hambourg : bambous et crustacés provenant de Madagascar, poteries péruviennes, gravures sur bois eskimos, os incisés de motifs de chasseurs, oiseaux et rennes, collectés chez les Tchoutches de Sibérie. Des panneaux illustrant de nouvelles méthodes pédagogiques concluent

¹⁶ Compayré, préface de la traduction française de *Studies of Childhood* de J. Sully, 1898 : III.

¹⁷ *Das Kind als Künstler*, catalogue de l'exposition, 1898. Je remercie Jean-Daniel Pariset, directeur de la médiathèque de l'architecture et du patrimoine, pour ses précieuses remarques et précisions.

¹⁸ Compayré, *op. cit.* : XX-XXI.

¹⁹ Earl Barnes recueillera plusieurs milliers de dessins illustrant *Jean-nez-en-l'air*. Ce conte servira de support dans de nombreuses études, en particulier celle que conduira Lamprecht en 1905.

²⁰ Voir l'article de Daniel Fabre inclus dans ce dossier. À la suite de sa rencontre avec Barnes à l'Institut de recherche de Palo Alto début 1896, Warburg demandera aux écoliers de Keam's Canyon d'illustrer le conte *Jean-nez-en-l'air*. Warburg espère y trouver la représentation graphique d'un motif central dans la cosmogonie hopi : le motif du serpent mythique.

²¹ Compayré, *op. cit.* : XV.

l'exposition, accompagnés d'une seconde sélection de spécimens ethnographiques : bols en bois figurant des danseurs provenant de Nouvelle-Guinée, coussin en bambou gravé d'un voilier de Samoa, panneau présentant des dessins de guerriers et d'animaux découverts dans une grotte australienne. S'y ajoute une série de « dessins de sauvages » : dessins rapportés par Von den Steinen du Matto Grosso²², dessins publiés dans les *Archives internationales d'ethnographie* et dans les revues d'ethnologie et d'ethnographie, ainsi que les glyphes des rochers du Bohuslän découverts en Suède.

Ces rapprochements entre essais enfantins et représentations primitives, presque systématiques dans les nombreuses études menées, tendent à démontrer les analogies manifestes dans la perception et le goût de la nature, la similitude des premières « formes de l'observation et de l'imagination », et de mettre en relief la « fonction indicative et communicative du dessin ». Enfin, dernier sujet annonçant implicitement la reconnaissance d'un art enfantin : la « précocité des préférences esthétiques » observée chez l'enfant pour « les beautés de la nature », dont témoignent sa sensibilité pour la lumière, pour le brillant, son appréciation des couleurs et des formes, et son « amour des fleurs ». Une « expression de force créatrice » qu'il faut stimuler résume Carl Götze, relevant en propre du genre humain, une disposition à même de « favoriser le bien-être individuel et social ».

Deux autres personnalités vont jouer un rôle important dans la réforme de l'éducation par l'art en Allemagne : Johannes Ehlers, collègue de Götze à Hambourg, et l'inspecteur des écoles communales de Munich, le très influent Kerschensteiner. Celui-ci, convaincu par Ehlers de l'importance du dessin de mémoire dans le développement des facultés d'observation (Smith 1982 : 27), va entreprendre des études de très grande envergure²³. Götze fonde la même année, sous l'impulsion du conservateur de la Kunsthalle, le mouvement de l'Éducation par l'art. Trois congrès sont dès lors programmés : le premier à Dresde en 1901 sur les arts plastiques, le second à Weimar en 1903 sur « langage et poésie » et le troisième à Berlin en 1905 sur l'éducation du corps et la musique (Boissel 1985 : 22). « Il est une nécessité : façonner l'existence selon l'inspiration créatrice... Nous ne nous épanouirons point si nous ne devenons pas tous artistes, chacun dans son domaine et son métier. Telle est la grande, la mission historique universelle, que l'art doit accomplir actuellement (...) en faveur du peuple, à quelque condition qu'on appartienne, du prince au travailleur (...). C'est la voie de l'art qui nous mène à l'avenir²⁴. » La disposition artistique fait partie des fondamentaux, elle doit être favorisée et porter chaque individu.

Cette aspiration est relayée dès 1901 par la Sécession de Berlin, avec une exposition qui sera présentée dans les principales villes d'Allemagne et d'Autriche. Le catalogue qui l'accompagne, intitulé *Die Kunst im leben des Kindes* (« L'art dans la vie de l'enfant »), dans lequel les artistes se font pédagogues, prend la forme d'un manifeste scolaire adressé aux enseignants et aux parents : « [...] L'école, dorénavant, ne doit plus se contenter de transmettre des connaissances, mais doit "éduquer les sens, cultiver l'imaginaire", et l'enfant, à l'école *et* à la maison, doit être environné par la beauté²⁵. Car le "besoin d'art appartient aux pulsions originelles de l'homme" ; un "sens esthétique inconscient habite spontanément tout enfant comme créature de ce monde"²⁶ ». Trois autres expositions suivent en 1905 : une

²² Les relevés de Von den Steinen constitueront, à côté des fonds ethnographiques, l'une des principales sources exotiques utilisées dans toutes les études menées en Allemagne, en Angleterre et aux États-Unis.

²³ Fishman 1966 : 15. Kerschensteiner collectera près de six millions de dessins.

²⁴ Albert Dresdner, cité par Boissel 1985 : 20. Sans que nous soyons en mesure de le démontrer, cette affirmation porte en creux une critique de la société industrielle triomphante, critique que nous retrouvons dans les autres pays.

²⁵ Idée développée par Litchwark 10 ans plus tôt dans ses conférences (1886-1887). Voir Fishman 1966 : 9 et suiv.

²⁶ *Die Kunst im leben des Kindes*, Anonyme, 1901, cité par Boissel 1985 : 22.

première, itinérante, intitulée *Dessins libres d'enfants*, une seconde au Kunstgewerbemuseum de Berlin et une troisième au Kunstsalon de Dresde où les dessins d'enfants voisineront de nouveau avec ceux des cultures primitives²⁷. 1905, année où paraît également à Leipzig un livre qui rencontre un succès considérable : *Kinderzeichnungen* de Siegfried Levinstein. Sans doute le premier plaidoyer en faveur d'une histoire élargie des arts (Boissel 1985 : 31). Désireux de lancer une collecte de dessins d'enfants à grande échelle, l'historien de la culture Karl Lamprecht a joint à l'étude de son ancien élève une lettre-requête adressée aux gouvernements, les appelant à mobiliser tous les acteurs scolaires afin de mener une vaste « étude comparée des dessins d'enfants ».

Les études comparées de ces dernières années ont montré jusqu'à la dernière évidence que le développement de l'individu reproduit d'une façon générale, aussi bien au point de vue physique qu'au point de vue psychique, le développement de la race. Il en résulte naturellement que l'un ne peut être compris sans l'autre. Et tout particulièrement le développement psychique de l'enfant reproduit non seulement les traits généraux de l'humanité préhistorique, mais encore ceux des peuples primitifs de nos jours, ce qui fait que l'étude de l'enfance est susceptible de nous fournir des matériaux et des indices précieux en vue d'une histoire comparée des civilisations des différentes races et par conséquent d'une histoire générale de l'humanité (Lamprecht 1906 : 464).

L'ontogenèse reproduit la phylogenèse, et le dessin spontané de l'enfant (*spontaneous drawing*), plus que tout autre matériau, est à même d'affiner l'hypothèse et d'en éclaircir les différents stades.

Londres, 1899-1908 : l'Art de l'enfance consacré

Une intéressante, et à certains égards, une surprenante exposition de dessins de jeunes gens est à voir pour la dixième année au 50 Queen Anne's Gate. [...] Certains d'entre eux, pourrions-nous dire, iront loin s'ils choisissent l'art comme profession, et si leurs promesses précoces dans l'observation, l'imagination et sens de la beauté se réalisent pleinement. [...]

Beaucoup de dessins, certains parmi les meilleurs, sont de mémoire. Il est étrange de voir combien la mémoire d'un enfant peut retenir : scènes de théâtre par exemple, avec chaque acteur soigneusement distingué, galop d'un groupe de chevaux, ou les détails du drapé d'une statue classique. Il y a un monde entre ce type de travail et celui de simple copiste. Mémoire et originalité sont les deux grandes caractéristiques de tout ce jeune travail. [...] L'année dernière, le prix remis par la Princesse Louise fut gagné par un garçon, Brian Hatton, qui n'avait pas encore atteint l'adolescence, ayant alors dix ans. Il n'est pas éligible pour ce prix cette année, mais il gagne le prix Watts avec un autoportrait et un croquis, un dessin très délicat d'une main de dame. Il envoie également une aquarelle de chevaux tirant une moissonneuse, dans laquelle, autant que je sache, il serait difficile de trouver un défaut. Et tout ça à onze ans. [...]

En résumé, il y a de la promesse et de la performance dans cette petite galerie, et si la performance est satisfaisante, la promesse l'est encore plus. Gardons à l'esprit que chaque dessin du jeune artiste est garanti sans assistance²⁸.

L'article est original. Alors qu'habituellement le chroniqueur rapporte au plus près les déclarations prononcées par les personnalités présentes à l'inauguration, il se pose ici pour la

²⁷ Fineberg 2006 : 215. L'historien de l'art établit une exhaustive chronologie commentée des faits et événements scientifiques, éducatifs et culturels touchant à l'enfance depuis le XII^e siècle, pp. 199-282.

²⁸ *The Times*, 10 avril 1899. Le quotidien est partenaire de l'entreprise depuis 1892 et lui consacre trois chroniques annuelles jusqu'en 1913.

première fois en critique. Pour sa dixième édition, l'exposition de la « Children's Academy²⁹ » glisse indéniablement de la présentation pédagogique à la manifestation culturelle. Six ans plus tard, en 1905, la manifestation de la RDS, l'un des rendez-vous du printemps pour le public amateur, fera partie intégrante du paysage culturel londonien³⁰. Le concept de l'exposition se rode : présentation des meilleurs travaux effectués entre trois et dix-huit ans, sélectionnés parmi les élèves des établissements partenaires, et remise des prix aux plus talentueux dans chacune des catégories de dessin³¹ – mémoriel, pictural, botanique et animalier, géographique, géométrie et dessin technique, décoratif enfin. La Royal Drawing Society est dans sa douzième année d'existence, une structure créée en 1888 pour mettre en œuvre un projet ambitieux : étendre la pratique du dessin à l'ensemble du cursus scolaire et réformer son enseignement. « Le dessin est un langage universel. [...] Par sa faculté à représenter les phénomènes de la nature, [...] le dessin s'impose comme une évidence à tout mode de vie » argumente Ablett³². Tout en prenant soin de n'écarter aucune forme d'exercice, le dessin technique en particulier dont il propose de modifier l'apprentissage, il soutient une pédagogie basée sur le dessin de mémoire, propre à développer de nouvelles facultés chez l'enfant – acuité visuelle, mémoire, imagination, créativité – et à faciliter l'acquisition d'autres disciplines comme la géométrie, l'écriture³³ ou la prononciation³⁴. L'enseignant va faire de la communication de ses activités une priorité, et deux expositions seront organisées chaque année : la première en janvier à l'occasion de l'assemblée générale de la société, présentant les travaux des enseignants en formation et les collections de dessins qu'ils ont constituées, et la seconde en avril pour le rendez-vous des enfants.

Plus qu'ailleurs, Ablett va bénéficier d'un formidable soutien des élites. Horald Hoare du Département de l'éducation siège au conseil d'administration de la RDS en 1893, ainsi que plusieurs directeurs d'établissements : le doyen de la Westminster School (1894), celui de Canterbury (1896), le président de la Girls' Public Day School Company (1897) et de l'Académie écossaise (1901). L'éducateur de renom Sir Fitch et le président de la Commission du secondaire James Bryce apporteront très tôt leur appui. Tout aussi importante est la présence des représentants des grandes institutions artistiques : les présidents de l'Institut des aquarellistes (1893) et de la Société des artistes britanniques (1894), puis les directeurs de la National Portrait Gallery (1897) et de la Guildhall Art Gallery (1904). Le conservateur de la National Gallery of British Art, Sir Holroyd, rejoint la RDS en 1905. Le monde politique est associé au projet, Sir Magnus et Lord Battersea en 1893, le maire de la City en 1907, ainsi que la communauté scientifique : Sir Lubbock (1893), le président de la British Association for The Advancement of Science (1895), l'astronome F.W. Dyson (1901) et l'historien Lord Stanley of Alderley (1904). Le conseil d'administration intègre également des représentants des arts et métiers ou de l'ingénierie : l'architecte et écrivain J. Knowles (1900) et le directeur de la construction navale (1900). La représentativité de ces personnalités et de leurs sphères d'action témoigne d'une prise de conscience et d'une mobilisation élargies autour du projet. La composition du conseil d'administration montre au fil des années une attention particulière à ne pas opposer pratique libre et copie, art et économie, mais à envisager un processus d'apprentissage global tenant compte à la fois du développement de

²⁹ Surnom donné par le duc d'Argyl à la Drawing Society, lors de sa première exposition en 1890.

³⁰ *The Times*, 12 avril 1905.

³¹ Un compte rendu de l'exposition sera établi chaque année. Voir *Report on the Exhibition of Drawings made at home and in Schools, 1890-1917*.

³² Ablett 1889 : 15. Les lignes directrices du projet pédagogique et la méthodologie d'évaluation seront initialement définies dans ce petit livre, *How to Teach Drawing in Elementary Schools*, véritable programme de la RDS.

³³ Ablett invente la méthode du « written design » qui consiste à faire dessiner librement aux enfants les lettres de l'alphabet. Voir MacDonalld 1970 : 327.

³⁴ Ablett 1889 : 11-21.

l'enfant et des enjeux socio-économiques. Un conseil enfin, propre à valoriser et légitimer les activités de la société.

La pratique du dessin de mémoire, bientôt popularisé sous le nom de « snapshot drawing³⁵ » (« dessin instantané »), est au cœur du projet pédagogique. La première grande révélation publique intervient à l'exposition 1892 avec la présentation d'un dessin exécuté par une jeune fille de douze ans, « Blue Bell in Fairyland », représentant cent quatorze élèves d'une école de Manchester³⁶. Une double stupéfaction, tenant à l'acuité visuelle de l'enfant et à l'extrême réalisme du rendu. La princesse Louise imagine un prix qui récompensera les réussites dans ce domaine chaque année, et le dessin de mémoire est mis en avant dès l'exposition de 1897. Les personnalités invitées se succèdent très tôt pour en soutenir les vertus pédagogiques – développement des facultés d'observation et stimulation de la mémoire. Le président de la Commission du secondaire, James Bryce, sera le premier à saluer les mérites de la méthode (1894), l'archidiacre Farrar déclare en 1895 qu'il « est étonnant de constater ce qui peut être fait pour exercer la mémoire et l'observation des jeunes. Chacun d'entre nous dispose de facultés non développées, les enseignants doivent y être attentifs et cultiver le goût des enfants³⁷ ». Le peintre Briton Rivière partage l'analyse, « qu'on ne pouvait imaginer meilleure méthode pour l'instruction du jeune esprit » (1897), et l'année suivante l'épouse du ministre de l'intérieur, Lady Ridley, invoque un « bénéfice incalculable ». Le *Times* commence à y consacrer presque exclusivement ses chroniques. En 1901, le dessin de mémoire incarne, « et de loin », « la caractéristique la plus intéressante de l'exposition³⁸ ».

Le premier concours de dessin instantané a lieu début 1902 au Crystal Palace, et est reconduit pour l'exposition d'avril. L'exercice consiste à soumettre un bref instant au regard de l'enfant, entre trente secondes et deux minutes, une scène, modèles vivants ou objets, puis de lui laisser une demi-heure pour composer une représentation de mémoire. Les résultats sont surprenants, et fin janvier, à l'occasion de l'assemblée générale, le président de la Société des artistes britanniques, Wike Bayliss formule ce souhait presque prophétique que l'enseignement aide « à transposer dans l'art l'œil de l'enfant. » Au printemps, en écho au discours d'Ablett, le quotidien revient sur le « babyland » de la jeune prodige, devenu symbole de la disposition artistique propre à l'enfance : « Parents et professeurs furent amenés à reconnaître dans le dessin instantané le terrain de l'art spécifique aux enfants » (« The children's special province in art »). Forte de son succès, la compétition de dessin instantané sera l'un des moments attendus de l'exposition chaque année. L'exercice devient le modèle de ce que peut être un apprentissage utile et indispensable du dessin, l'emblème de la réussite de la Royal Drawing Society.

Ablett théorise le concept sous le nom d'*Art de l'enfance*, qu'il présente pour la première fois au congrès de Berne en août 1904. Il y expose une méthode d'enseignement, une analyse de la perception chez l'enfant, et présente les résultats obtenus dans le développement des aptitudes visuelles et mnémoniques. Le *Times* résume la méthode : « Ce n'est pas un art qui peut être enseigné. C'est au contraire encourager l'expression par un procédé qui est l'exact opposé de la copie et du dessin à main libre enseignés par les maîtres du dessin classique. [...] La plupart des enfants n'ont pas seulement le désir de dessiner, mais la capacité à dessiner, et le rôle de l'enseignant est de découvrir les sentiments, les émotions, les imaginaires qui se façonnent en eux, et les aider à en donner une expression fidèle. C'est l'enfant qui donne le ton, le rôle du maître est d'encourager l'expression qui lui est propre, de

³⁵ Carline indique que le nom de « snapshot-drawing » fut inspiré du nouvel et très prisé appareil photo Kodak. Carline 1968 : 137.

³⁶ Ce dessin sera le premier dessin d'enfant à intégrer les collections royales. Le roi Edward VII confère le titre de Royal Drawing Society à la RDS en 1892.

³⁷ *The Times*, 4 février 1895.

³⁸ *The Times*, 28 mars 1901.

stimuler son intérêt et d'exercer sa mémoire³⁹ ». Rien ne doit « dérouter l'originalité de l'enfant ». Ablett insiste également sur l'importance d'engager très tôt le processus, d'exercer les plus petits au dessin instantané. Le journal vante la qualité des rendus ainsi obtenus : « Le résultat est qu'une fille de douze ans peut dessiner un manchon observé une trentaine de secondes seulement avec une telle exactitude qu'un fourreur pourrait reconnaître la nature de la peau ; et qu'un garçon de treize ans, ayant étudié des chevaux tirant une charrette de sable, peut en faire une aquarelle qui peut être qualifiée sans exagération de magnifique⁴⁰. » Au mois d'avril 1905, on salue des dessins plus vrais que nature : « Dans le dessin d'animaux, pour lequel beaucoup d'enfants présentent une remarquable aptitude, on observe également que des résultats bien plus frappants sont obtenus du point de vue du mouvement, de la nature du sujet et de la vérité d'impression, dans le dessin de mémoire que dans le dessin d'après nature⁴¹ ». Les comparaisons deviennent savantes et glissent dans l'orientalisme : « Un dessin à la brosse d'un garçon de huit ans figurant une azalée est intéressant, pas seulement pour son mérite artistique, mais pour sa curieuse ressemblance, pure coïncidence sans doute, avec le style des peintres japonais de fleurs ». L'Art de l'enfance est consacré en présence des membres du gouvernement à l'Orangerie de Kensington Palace fin juillet 1908, avec la plus grande exposition jamais montrée de dessins instantanés, choisis parmi les 15000 réalisés par des écoliers de l'empire britannique, du Canada, d'Australie et d'Afrique du Sud⁴².

Les réussites des enfants prodiges seront au coeur de la promotion de la méthode. On salue l'exception, l'exposition est du reste faite pour cela : « donner aux plus talentueux une chance d'obtenir une reconnaissance publique » (1894), présenter le travail « de garçons et de filles qui montrent une remarquable habileté » (1897). À l'image de la jeune fille auteur du « Babyland », émerge une nouvelle classe d'enfants prodiges, capables de réaliser des représentations fidèles et expressives sans apprentissage préalable, et d'atteindre un haut degré d'achèvement. Des enfants sans maître⁴³. Le nom de Brian Hatton apparaît pour la première fois à l'occasion de l'exposition de 1898. À dix ans, il gagne le prix Princesse Louise, et l'année suivante, le prix décerné par le peintre G. F. Watts. « Admirable » dira encore le peintre, au sujet de *Carding Sand*, une aquarelle de chevaux, dont le chroniqueur du *Times* salue la qualité et la grande exactitude. Il est cité en exemple chaque année, on souligne sa précocité et son exceptionnalité. Un espace lui est consacré dans l'exposition des enseignants en janvier 1902 : « Sans doute le trait le plus intéressant de l'exposition est la collection de dessins de Brian Hatton, un garçon doué de treize ans, dont l'illustration originale de "Mazzepa" a retenu l'attention des cercles artistiques, et dont le travail promet brillamment⁴⁴. » Watts l'invitera à Londres et la princesse Louise à Kensington Palace.

Les meilleurs dessins feront le tour des places européennes, ils seront jugés « remarquables » au congrès international de Paris en 1900, lors duquel la délégation américaine reconnaîtra l'avance prise en Angleterre par le département du « Memory drawing⁴⁵ ». Et suite au congrès de Berne, la même délégation demandera l'envoi d'un échantillon à Chicago destiné à des enseignants⁴⁶. Plus que tout autre, les dessins des prodiges marqueront les esprits, et apporteront la preuve de la qualité des méthodes expérimentées sur le plan national et international.

³⁹ *The Times*, 3 janvier 1905.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *The Times*, 12 avril 1905.

⁴² *The Times*, 24 juillet 1908.

⁴³ Ajoutons que les enseignants auront aussi leur modèle en la personne d'Helen Kück, jeune femme de grand talent dont les travaux seront salués à plusieurs reprises, lauréate de plusieurs prix dont la Gold Star.

⁴⁴ *The Times*, 1^{er} février 1902.

⁴⁵ *The Times*, 9 février 1901.

⁴⁶ *The Times*, 12 avril 1905.

Paris, 1909 : art pour tous et retour à la nature

En France, l'intérêt pour les dessins spontanés des enfants est plus tardif⁴⁷. Malgré les études publiées par Binet (1877 et 1890), Perez (1888), Paulhan (1889) et Passy (1891), Gabriel Compayré, auteur du très remarqué *Psychologie appliquée à l'éducation* (1893), fait savoir à son collègue universitaire américain William Monroe que la France est en retard⁴⁸. Le même regret est formulé par Marcel Braunschvig en 1907 à propos du mouvement de l'Art à l'école et à la maison⁴⁹. Bien que le premier Congrès international de l'enseignement du dessin se tienne à Paris en 1900, la mobilisation autour du sujet est loin d'atteindre l'ampleur observée en Angleterre, en Allemagne ou aux États-Unis. Malgré ce que les partisans de la réforme invoqueront dans ces pays, la France ne joue pas un rôle pilote dans le processus. Sur la méthode, la délégation française présente à ce premier congrès s'accorde sur un point : la technique du quadrillage doit être bannie à l'école primaire⁵⁰. Le thème de l'éducation par l'art est pourtant politique, le président Loubet, lors de sa visite d'État en Grande-Bretagne à l'automne 1903, prendra connaissance du travail poursuivi à la Royal Drawing Society et fera transmettre une note au ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts faisant état des succès pédagogiques de la méthode du *snapshot drawing*, accompagnée d'un échantillon de dessins illustrant les résultats obtenus outre-Manche⁵¹.

L'observation et la nature de l'enfant sont à l'étude, les méthodes d'enseignement sont discutées, et les concours de dessins d'enfants organisés au Petit-Palais en 1901-1902 présentent au public parisien « L'état des rêves de l'enfant et la qualité de sa vision » (Besnard 1901 : 817). L'artiste Charlotte Besnard en relate l'expérience⁵². Son principe est très proche de celui que l'on commence à rencontrer un peu partout : présentation d'une sélection de dessins et de modelages d'enfants librement exécutés, de mémoire ou spontanés, d'un âge progressif, de cinq à douze ans ici, dont l'appréciation est confiée à un jury composé d'« artistes, universitaires, psychologues, simples mondains et philanthropes ». Un jury stupéfait devant l'« âme de l'enfance », celle des plus petits en particulier, qui montrent une capacité à exprimer et à traduire par le dessin sentiments et expériences avant même de savoir écrire. « Le dessin serait donc la véritable écriture des simples ?... Cette conclusion s'est imposée à nous avec une évidence contre laquelle aucun parti pris n'a pu tenir » (*ibid.* : 817).

Ne furent exposés que les dessins exempts de toute influence familiale ou éducative, comme fut rejetée toute tentative de reproduction normative d'une œuvre, empreinte ou exercice propres à dénaturer, à « couper à la racine les dons de spontanéité, d'expression et d'observation » (*ibid.* : 820), et à détourner l'enfant d'une sensation première : l'*idée du pittoresque*, l'imprégnation par observation des « beautés de la nature ». Réconcilier l'art et la vie, la population et les artistes, mettre l'art au service de tous pour garantir et pérenniser une fraîcheur du sentiment, telles sont les valeurs défendues dans le cadre de ces concours. C. Besnard formule avant l'heure le grand principe de la méthode intuitive : laisser l'enfant s'épanouir et se révéler.

⁴⁷ Pour une analyse exhaustive de l'histoire du dessin d'enfant en France au tournant du XX^e siècle, voir Pernoud 2003.

⁴⁸ Boissel 1985 : 28. L'auteur cite cette remarque de l'intellectuel français que Monroe rapporte dans son état des lieux des recherches sur l'enfance en Europe, publié en 1899 sous le titre *Status of Child Study in Europe*.

⁴⁹ Braunschvig, *L'art et l'enfant. Essai sur l'éducation esthétique*, 1907, cité par Boissel 1985 : 28.

⁵⁰ Pernoud 2003 : 44.

⁵¹ *The Times*, 12 janvier et 7 septembre 1904.

⁵² Charlotte Besnard est l'épouse du peintre et graveur Albert Besnard, qui s'engagera en faveur de la Société nationale de l'art à l'école (Pernoud 2003 : 36).

Maintenant, regardez ces dessins qui vous en diront plus que tout un article. Admirez le don d'expression et de vie que possèdent ces petits êtres dont l'observation n'omet aucun détail de perspective. Les 26, 27 et 28 sont exquis de ce point de vue. L'enfant dessine comme en rêve, et son dessin nous révèle sa véritable nature intérieure et ses aspirations. Son amour des animaux, qu'il aime à reproduire dans toute l'intensité du mouvement, nous dit d'une façon touchante qu'il admire en eux la liberté dont ils jouissent et qu'on lui refuse à lui-même.

L'enfant aime les voyages, la vitesse, l'imprévu ; il dessine des locomotives, il rêve d'avenir et de grand départ. Il rêve de la vie... Ne lui présentons pas des formules (*ibid.* : 823).

En 1906, dans la rubrique « Petites expositions », la *Chronique des Arts* publie un article singulier, coup de griffe à l'establishment artistique, à l'occasion de l'*Exposition des dessins d'enfants, obtenus par la méthode intuitive et directe des dessins d'après nature* qui se tient à l'École pratique d'enseignement mutuel des arts. Son auteur, tout en regrettant curieusement la trop grande floraison de mouvements nouveaux, dénonce sèchement la bienséance et le conformisme des cercles officiels, la collusion entre artistes et public qui les caractérise. Un long préalable avant d'écrire ceci : « On pourrait se demander dans quelle mesure nos doctrines pédagogiques, basées sur les sciences exactes, préparent les artistes à cette correction distinguée ; et il n'est pas sans profit d'opposer aux résultats de ce système les avantages de la méthode de dessin intuitif, si bien démontrés par les dessins des élèves de M. Quénioux [...]»⁵³. Un enseignement renouvelé de l'art doit également promouvoir de nouvelles normes de comportement.

La Société nationale de l'Art à l'école est créée en 1907. Comme en Angleterre et en Allemagne, des personnalités issues des milieux de la politique, de l'enseignement, des lettres et des arts sont engagées dans l'initiative : son fondateur, le sénateur Charles Couyba, le député pédagogue Ferdinand Buisson, l'inspecteur général Roger Marx, les artistes Albert Besnard et Jean-François Raffaëlli, ainsi que des critiques d'art et le futur rédacteur de la réforme, Gaston Quénioux⁵⁴.

1909 est véritablement l'année du débat, l'année de la proclamation du retour à la nature et de l'art pour tous, l'année de la promulgation des nouveaux programmes à l'école primaire, l'année du Salon des enfants organisé par Henri Matisse⁵⁵ et de l'exposition enfantine au Salon d'Automne. Le ton est donné le 17 janvier avec le peintre Achille Cesbron⁵⁶ qui inaugure une série de causeries dans le *Journal des Artistes* sur « L'Art et l'esthétique ». Point de départ : *La dispute des méthodes*. Une nouvelle vient de tomber : « Le conseil supérieur de l'instruction publique, dans sa séance de décembre dernier, a décidé la réforme de l'enseignement du dessin et l'orientation catégorique des études artistiques vers la nature ». Un « cri révolutionnaire » proféré par l'État s'étonne l'auteur, qui ironise sur la portée effective de cette décision, qualifiée « d'insignifiante », n'y voyant là que le cours normal des « oscillations de l'esthétique ». L'enjeu est cependant important, et Achille Cesbron revisite

⁵³ R.M., *Chronique des Arts et de la Curiosité*, 10 février 1906, pp. 42-43.

⁵⁴ Pernoud 2003 : 36-37 et 155. L'auteur mentionne également l'action de la Société pour l'étude de l'enfant présidée par Alfred Binet.

⁵⁵ Fineberg 1998 : 216. La presse spécialisée n'en dira mot. Deux autres expositions de dessins d'enfants se tiendront en avril : *Travaux d'élèves* à la galerie Georges Petit et *Exposition de l'Enfance* au Lyceum Club. Les chroniques salueront l'exercice libre pour la première, le qualifiant de « bon point de départ », et regretteront l'influence de l'environnement familial pour la seconde. Voir *Chronique des Arts*, rubrique « Petites expositions », n° 14 et 17, 3 et 24 avril 1909. Signalons encore l'exposition internationale de Nancy et celle organisée à la fin de l'année par la princesse de Monaco au musée du Petit Beaudoin.

⁵⁶ « Entretiens sur l'art et l'esthétique », *Journal des Artistes*, janvier-juillet 1909.

toute l'histoire de la peinture, de l'art grec à celui du XVIII^e, objectant que le culte de la nature fut toujours au cœur de la représentation, que les courants successifs furent toujours une réaction aux précédents. Il rappellera les principes, les définitions classiques des mots « art » et « esthétique », des notions de « beau », de « bien » et de « vrai ». Entre raisonnement et sentiment, les bases de la science artistique sont tout entières inscrites dans le « Connais-toi toi-même » de Socrate. La filiation est sans équivoque : « L'Égypte a fécondé la civilisation grecque dont nous poursuivons l'essor ». Il y a l'art et l'Art. L'origine du grand art est unique et identifiée. Sa maîtrise relève d'un savoir, d'une initiation.

Fin mars, c'est au tour de Georges Battanchon⁵⁷, secrétaire du journal et partisan de la réforme, de prendre la plume et de développer une longue réflexion sur l'éducation des sens chez l'enfant « comme *base de l'éducation générale* ». L'éducation de l'œil principalement, afin d'apprendre aux enfants à « voir les choses telles qu'elles sont », et que « la moyenne des hommes » acquière « le sens du pittoresque », « cette faculté de particulariser les moindres spectacles, de les différencier, d'en saisir les nuances ». Un sens du pittoresque qui pour l'auteur est « à la base de toute littérature et de tout art ». La visée est populaire. Influencées par la psychologie, l'analyse et les propositions formulées suivent les âges de la vie : le jouet d'abord, puis le livre d'images⁵⁸ – entendues comme reproductions fidèles de la nature – afin que très tôt l'enfant s'habitue à « particulariser ses sensations ». Puis il en vient à la question du dessin et de son enseignement, où il oppose disposition naturelle et méthode savante : « Le dessin est une des manifestations les plus naturelles du goût artistique chez l'homme. On s'en rend compte en examinant certains dessins de l'époque préhistorique : profils d'ours, de rennes, d'éléphants ou de chevaux sur des fragments d'ivoire, dessins si étonnamment expressifs. En l'état actuel de la pédagogie du dessin, lorsque l'enfant arrive dans les classes élémentaires, on lui fait copier des carrés, des ronds, des rosaces, dont les modèles sont pris dans les cahiers à cet usage et généralement reproduits au tableau par le professeur. » Le dessin doit être avant tout « amusement », un « jeu » pour l'enfant, non contraignant, « un jeu passionnant qui, peu à peu, lui révélera à lui-même l'étendue, la force de sa vision et de son intelligence artistique ». En réponse à Cesbron, le secrétaire du journal renverse l'argument et proclame la nécessité de la réforme au nom de l'amour de l'art grec : « Quand, pendant trois ou quatre séances, on a laissé un enfant face à face avec un buste ou un pied antiques, en lui imposant la tâche de reproduire ce pied ou ce buste, on a travaillé à le déguster de l'antiquité. »

Tout un chacun est capable d'art et de sentiment esthétique. Fort de la découverte de l'art préhistorique, on défend l'idée d'un enseignement artistique possible pour tous, et on lance un appel aux artistes pour rehausser le goût du peuple, car l'adulte doit être également pris en compte. Tâche que s'assigne Georges Lemoyne⁵⁹ durant cet été 1909 dans son essai sur l'éducation du goût des masses. D'une sensibilité pauvre et vulgaire, empreinte de l'imagerie et des loisirs de masse, l'homme du commun est cependant homme de progrès par nature, plus doué de noblesse que l'homme du passé, et surtout, homme de plaisir pour le plaisir : « L'on peut découvrir, d'ailleurs, cette préoccupation idéaliste même dans les manifestations naïves de l'homme des cavernes, et je crois difficile d'affirmer que l'être le moins raffiné de l'époque moderne ne lui est pas mille fois supérieur et d'autant plus apte à l'enseignement que l'on pourrait lui donner⁶⁰. »

Le sentiment esthétique est en effet ancien, il trouve sa source dans un autre sentiment, premier, le sentiment religieux : « Mais ne croyez-vous pas que si les religions ont poussé des racines aussi vivaces et si profondes dans le cœur des hommes, c'est qu'elles leur ont procuré

⁵⁷ « L'éducation de l'œil chez l'enfant », *Journal des Artistes*, mars-août 1909.

⁵⁸ Sur l'importance de l'image dans le cadre de la réforme scolaire, voir Pernoud 2003 : 38 et suiv.

⁵⁹ « L'art dans la vie populaire », *Journal des Artistes*, juillet-août 1909.

⁶⁰ *Ibid.*, 25 juillet, pp. 6152-6153.

leurs plus lointaines émotions. C'est, pour la plupart, dans leur sein, qu'ils ont eu les premiers émerveillements de la décoration, les premières exaltations de l'harmonie musicale, les premiers enchantements de la couleur, de la puissance, de la chanson, du verbe⁶¹. » Une semaine plus tard, il dénoncera l'aristocratie que forment les artistes, leur isolement, les appelant à « intéresser aussi l'homme de la rue », à venir à lui. « L'artiste moderne doit guider le peuple, qu'il organise des expositions dans les centres ouvriers, ou dans les lieux publics, mairies, écoles, avec accès gratuit. L'art doit aller au peuple. [...] C'est une tâche nouvelle et ardue que je demande aux artistes, mais ils doivent l'accompagner pour la pleine réalisation de leur destinée moderne ; au siècle de la vulgarisation scientifique succédera celui de la vulgarisation esthétique⁶². » L'art et la beauté représentent un enjeu de société, un enjeu de bien-être collectif, dont l'artiste est la pierre angulaire.

« Vous verrez, cette année, au Salon d'Automne, une salle où seront exposés des dessins d'enfants. Ce n'est pas seulement une attraction curieuse, un numéro sensationnel, imaginé pour amener la foule et surexciter l'orgueil [...] des tendresses maternelles. Cette exposition originale a un sens scientifique. Elle pose un grave et intéressant problème qui touche aux plus hautes questions de la biologie humaine⁶³. » La rentrée 1909 est à l'enfance. La veille de l'ouverture du Salon, le *Journal des Artistes* publie le *Nouveau programme d'enseignement du dessin dans les classes enfantines*⁶⁴. Son contenu énonce trois principes fondamentaux. Le premier proclame la « liberté pour l'élève » : l'enfant peut dessiner selon son désir. Le second pose la pratique du dessin comme support à l'éducation générale, « un instrument général de culture » et non plus une pratique spécialisée. Troisième grand principe enfin : « la nature prise comme base, aimée pour elle-même, traduite directement et naïvement ». La Société nationale de l'Art à l'école est à l'honneur, le modèle psychologique triomphe, et Octave Mirbeau conclut sa préface du catalogue par cette définition : « Et moi, par le dessin, j'entends : un ensemble de lignes, pas enseignées par les professeurs, pas apprises par les élèves, des lignes quelquefois heurtées, quelquefois lâchées et rompues, imprévues, changeantes, bougeantes, au moyen desquelles un artiste rend visibles et sensibles les sensations individuelles que lui procure un objet⁶⁵. »

Dans la *Chronique des Arts*, Roger Marx signe la présentation du Salon, et, bien que très engagé dans l'Art à l'école, ne laisse que quelques lignes à l'exposition enfantine, se voulant impartial, n'évoquant la vivacité de la société qu'au travers d'une description de la scénographie : « un mobilier moderne et rationnel, des affiches, des cahiers puis des broderies et des faïences d'après des dessins d'enfants suggèrent l'idée d'une institution très vivante, très agissante⁶⁶ ». Hoffman-Eugène en revanche lui consacre un encadré spécifique dans le *Journal des Artistes*. « Une salle – et ce n'est pas la moins curieuse – a été réservée, cette année, aux enfants [...]. On y réunit une collection de dessins, de devoirs illustrés, exécutés dans les écoles primaires et les lycées de France [...]. S'interdisant tout jugement esthétique

⁶¹ *Id.*

⁶² *Id.*

⁶³ Octave Mirbeau, préface du catalogue du Salon d'Automne 1909, p. 50.

⁶⁴ Édition du 3 octobre 1909, pp. 6182-6184. L'arrêté ministériel date du 27 août. Deux autres séries d'articles seront encore publiées dans le *Journal des Artistes* à la suite de cette parution : la première de Max Mitard, agrégé d'histoire et professeur à l'École primaire supérieure de Nantes, qui établira le bilan 1908-1909 du partenariat mis en place entre les écoles et les établissements scientifiques et artistiques de la ville, initiative prise dans le but de « donner aux enfants le goût des choses de l'esprit » (7 et 21 novembre 1909). E. Jaulin enfin, professeur de dessin à Paris, conclura l'année par une critique virulente des orientations de la réforme, en particulier la liberté excessive accordée à l'enfant, contraire aux règles pédagogiques, et l'abandon de la copie, jugeant « un édifice somme toute déjà bien construit » (5 et 12 décembre 1909).

⁶⁵ Mirbeau, *op. cit.* : 52-53. Charles Morice conclut sur cette même idée sa chronique du Salon : « Regarder la nature sans souci des règles, c'est regarder par soi, en soi ». *Mercure de France*, 1^{er} novembre 1909, p. 153.

⁶⁶ « Le vernissage du Salon d'automne », édition du 9 octobre 1909, pp. 255-256.

sur les essais présentés, le journaliste s'arrête néanmoins sur les sculptures d'une petite fille de six ans et demi, M^{lle} Bossens, « qui occupe ses loisirs à silhouetter avec beaucoup de goût et de justesse des Parisiennes, dont le mouvement est fort bien indiqué ». Prometteuse, l'enfant est qualifiée de « jeune talent » puis d'« enfant prodige ». Une enfant à suivre. L'exposition présente également « un intérieur d'une *salle de classe* décorée par des élèves », et « un *Projet de maison d'école* [...] ». « Tout cet ensemble, par son caractère spécial, tout moderne, mérite l'attention des visiteurs et suffit à rendre indispensable [...] une visite au Salon d'Automne⁶⁷. »

Vienne, 1897-1908 : des lois naturelles

Franz Cizek ouvre sa première « classe d'art juvénile » (Leeds 1985 : 78, Kelly 2004 : 81-92)⁶⁸ en 1897 à Vienne. Arrivé douze ans plus tôt pour étudier la peinture à l'Académie des Beaux-Arts, le jeune artiste, hébergé dans une famille nombreuse, partage son quotidien avec des enfants qui ont pris l'habitude de le solliciter pour lui emprunter pinceaux et peintures. Attentif aux résultats produits, Cizek constate qu'ils dessinent tous les mêmes sortes de choses, comme si « une loi de la nature s'imposait à eux ». Ce constat sonne comme une découverte et il entreprend de conserver tous ces essais (*ibid.*). La même année, il intègre le mouvement de la Sécession et introduit le dessin d'enfant dans le champ des recherches formelles poursuivies par Klimt, Olbrich, Wagner et leurs compagnons, en quête d'une « énergie artistique première » dans l'art aborigène et l'art paysan. Cizek suggère qu'il soit considéré dans « le même esprit », car « l'expression graphique de l'enfant témoigne de lois formelles éternelles⁶⁹ ». Pour spécifier leur pratique, il recourt dès la fin des années 1890 à un concept qui va connaître une fortune considérable, celui de *Child Art* (« Art de l'enfant »). Un art propre à l'enfant, dont il souligne les deux pré-requis fondamentaux : entendre l'art comme un processus créatif distinct de toute réussite technique, et considérer la nature de l'enfant comme radicalement différente de celle de l'adulte, obéissant à des règles spécifiques (Viola 1936 : 9-10, Kelly : 82)⁷⁰. « Nous devons respecter l'expression la plus naturelle, la plus belle et la plus charmante de l'âme enfantine : celle qui n'est pas soumise à l'influence des adultes. L'enfant qui n'a pas été corrompu par les adultes, exprime dans son travail sa propre vérité, et c'est encore plus vrai quand il représente des images de ses pensées, de ses espoirs, de ses désirs et peurs inconscients. Le dessin d'enfant est un document extraordinaire et précieux » (*ibid.* : 10-11). Le mot d'ordre de sa classe est simple : « Laisser les enfants grandir, expérimenter et mûrir » (*ibid.* : 13, 83). Sur recommandation de Carl Götze (MacDonald 1970 : 341), il reçoit en 1903 l'approbation officielle du gouvernement autrichien. Cizek présente pour la première fois les travaux de ses élèves au Oesterreichisches Museum für Kunst und Industrie de Vienne en 1905, mais il gagne la célébrité en 1908 avec deux expositions de référence qui auront un retentissement majeur dans les milieux de l'éducation et de l'art. Au Victoria & Albert Museum de Londres, à l'occasion de la grandiose exposition organisée dans le cadre du Congrès international pour le développement de l'éducation, la salle consacrée aux réalisations des enfants de sa classe reçoit une reconnaissance unanime, le souverain britannique et les personnalités se succèdent pour

⁶⁷ *Journal des Artistes*, 10 octobre 1909, p. 6200. Au sujet des décorations de classes, voir *L'Art décoratif*, janvier-juin 1909 : 31 et 92-99.

⁶⁸ Les auteurs se réfèrent aux deux ouvrages de W. Viola (1936 et 1952), le biographe de Cizek. Viola popularisera les idées de Cizek en Angleterre et donnera des conférences régulières à la RDS à partir de 1926.

⁶⁹ Viola 1936 : 35, Leeds : 78. Le psychologue J. Sully exprime la même conviction (Kelly : 83).

⁷⁰ Kelly précise qu'aucune date exacte ne peut être attribuée à l'apparition du concept.

découvrir « les créations jaillies de l'âme de ces enfants viennois⁷¹ ». Pour la Kunstschau à Vienne, première grande manifestation de la Sécession, les œuvres des élèves de Cizek sont en ouverture de l'exposition. Le public est invité à les considérer avec le « même sérieux » que les peintures d'Oscar Kokoschka ou de Gustav Klimt. Trois des cinquante-quatre espaces d'exposition sont dédiés à l'enfance⁷² : « Art des enfants » en salle 3 ; « L'art pour l'enfant » en salle 29 ; « Chambre d'enfant » en salle 47. Là encore, « la préoccupation d'art », étendue à toutes les sphères de l'existence, est le mot d'ordre de la manifestation. La *Chronique des Arts* rend hommage à l'« extraordinaire aménagement » qui partout porte la marque de Klimt et salue l'exposition en ces termes : « Telle quelle, l'exposition de la « Kunstschau », qui va des jeux et des dessins d'enfants à l'œuvre des Klimt, des Moser et des Meizner, pourrait bien être l'une des dates les plus importantes du règne de François-Joseph [...] ⁷³ ».

(Ligne de blanc)

L'événement viennois constitue le premier grand rendez-vous entre productions enfantines et œuvres d'artistes. Un second a lieu la même année à Saint-Pétersbourg, « La cinquième exposition de peinture » montée par la Nouvelle Société des artistes de la ville, dans laquelle on peut visiter une « exposition de dessins d'enfants »⁷⁴. Une exposition dans l'exposition. Les artistes russes comme leurs homologues occidentaux cherchent à établir des parallèles entre le développement artistique chez l'enfant et l'histoire de l'art depuis les origines identifiées de l'humanité⁷⁵. Le périmètre de l'art s'est considérablement élargi, il intègre désormais toutes les formes d'expression : art primitif (dit ethnographique), art populaire, art paysan, art religieux, art du passé et art de l'enfance. Même si plusieurs mouvements de la Sécession ont exposé des productions enfantines dès le début du siècle, 1908 marque un tournant. Le phénomène prend une ampleur considérable et l'enfance est présente dans tous les lieux de renouveau : à Odessa, pour le premier et le deuxième salon international d'art organisés par Vladimir Izdebsky en 1909-1910 et en 1911, à Munich pour l'exposition des frères Zeh à la galerie Brakl⁷⁶ et celle du *Blaue Reiter* à la fin de l'année, à Milan pour la Mostra d'Arte Libera, à Paris pour le Salon d'Automne, à New York en 1912, à Moscou en 1913⁷⁷. Avec le populaire et le primitif, l'enfance est une présence centrale dans les expositions, un référent dans l'acte de création, le symbole de ce que l'art doit retrouver.

De New York à Berlin, 1912-1915 : renouer avec la pureté de l'art

Marsden Hartley arrive à Paris en avril 1912. Le jeune peintre fait partie, avec Abraham Walkowitz, Marius De Zayas, John Marin, Paul Haviland et les époux Meyer, du cercle rapproché d'Alfred Stieglitz⁷⁸, photographe et impresario qui a ouvert en 1905, au 291

⁷¹ Bubriski 1985 : 22-27, cité par Boissel 1985: 29. Le *Times* ne dit mot de cette grande manifestation à laquelle participent vingt-deux pays. En revanche, il consacrera un long article à un autre événement majeur : l'exposition phare de la Royal Drawing Society à l'Orangerie de Kensington Palace.

⁷² *Katalog der Kunstschau, Wien 1908*, plan de l'exposition.

⁷³ William Ritter, *Chronique des Arts*, 15 août 1908, n° 28, pp. 288-289.

⁷⁴ 1908 marque le début des expositions enfantines en Russie. Une autre manifestation, toujours à Saint-Pétersbourg, organisée cette fois-ci par des pédagogues est intitulée « L'art dans la vie de l'enfant ». Voir Yuri Molok, « Children's drawing in Russian Futurism », in Fineberg 1998: 55-67.

⁷⁵ *Ibid.* : 55-56. L'auteur mentionne le néolithique.

⁷⁶ *Chronique des Arts*, n° 27, 12 août 1911, p. 213. On retrouvera quelques-uns de leurs dessins à l'exposition du *Blaue Reiter*.

⁷⁷ Exposition « La cible » organisée par Mikhaïl Larionov et Natalia Gontcharova. Voir G.G. Pospelov, « Larionov and Children's Drawings », in Fineberg 1998 : 40-54. Les catalogues des grandes expositions de l'avant-garde russe ont été republiés dans Marcadé 1971.

⁷⁸ La première rencontre entre Hartley et Stieglitz date du printemps 1909 à l'occasion de la visite d'une exposition. Stieglitz exposera une série de paysages d'Hartley dès le mois de mai. Voir Voorhies 2002 : 4 et suiv.

sur la 5^e Avenue, la Photo-Secession Gallery. Le projet artistique au fondement des « Little Galleries », que l'on surnomme « la 291 », est dans l'air du temps, proche dans sa philosophie de l'ambition du pionnier Alfred Litchwark à Hambourg trente ans plus tôt, ou du concept de l'Omega Workshop qu'inaugure Roger Fry à Londres en juillet 1913 : « un laboratoire expérimental », « où l'art et la vie sont indissolublement liés, à l'écart de toute préoccupation commerciale »⁷⁹. Le public new yorkais y découvre pour la première fois les dessins de Rodin en 1908, les œuvres de Cézanne en 1910, celles de Picasso en 1912, et la première des expositions successives consacrées aux essais enfantins.

Rite initiatique ou passage obligé, le séjour d'Hartley au cœur de l'avant-garde européenne se prolongera jusqu'en 1915. Dès son arrivée, il entame une correspondance régulière avec son ami, mentor et mécène Alfred Stieglitz, relatant avec passion les expériences vécues, les rencontres, les découvertes. Hartley s'installe rue du Moulin de Beurre, prend ses habitudes au restaurant Thomas boulevard Raspail, fréquente le salon de Gertrude Stein, visite les nombreuses expositions et salons d'art moderne, les musées, et opère des déplacements réguliers à Londres et Berlin, où il s'installera finalement début 1913. Berlin, métropole fascinante pour le jeune artiste, à la fois moderne et libre dans ses mœurs, où l'art est véritablement « spirituel » et non « intellectuel » comme à Paris. Hartley relate longuement ses impressions devant les œuvres de Cézanne, Delaunay, Van Gogh, Matisse, Picasso, ses états d'âme et ses jugements à l'égard des différents mouvements de la vie artistique et intellectuelle des villes visitées⁸⁰.

Quelques mois plutôt, mi-décembre 1911, eut lieu à Munich la première exposition du *Blaue Reiter*, où l'art enfantin, loin des cadres scolaires, est associé à toutes les formes d'art. « Nous sommes à l'orée d'une des plus grandes époques que l'humanité ait vécues jusqu'ici, l'époque de la grande spiritualité » proclament Kandinsky et Marc (1981 : 61). Sont mis en correspondance une figure de théâtre d'ombres égyptien avec un bois sculpté des îles Marquises, un Delaunay avec une peinture sous verre bavaroise, un Cézanne avec une broderie sur soie, un Gauguin avec un bas-relief antique, un Picasso avec des dessins d'enfants. *L'Almanach* est publié au mois de mars et Hartley le découvre au cours de l'été. Le manifeste sonne comme une révélation pour le jeune artiste, qui fait très vite parvenir une copie à Stieglitz. Les rapprochements opérés par les deux chefs de file au nom de la « parenté intérieure » entre l'art populaire, l'art paysan, l'art religieux, l'art primitif et l'art des enfants bouleversent profondément sa vision de l'art⁸¹. Il va y trouver la voie de sa propre création picturale, loin des contingences et tout entière tournée vers les universaux. *L'Almanach* dessine à ses yeux un parcours initiatique qui va le conduire à la fois vers l'art primitif, en quête de la conscience artistique première, vers l'art populaire qu'il commence à collectionner⁸², et vers le dessin d'enfant.

Il découvre les collections du Trocadéro en septembre 1912 puis celles du British Museum en décembre. Au sortir du premier, il écrit avoir pris un « tournant soudain », que « personne ne peut plus être le même en présence de la force de ces enfants qui expriment si intimement l'idée universelle dans leurs terres cuites⁸³ ». Ces productions sont le fruit de « révoltes de l'âme elle-même » et d'une création dans une véritable « conscience artistique ». La visite du British Museum est encore plus saisissante, rien au monde s'exclame-t-il, n'est plus « stimulant » et « beau » : « Celui qui y va peut toucher intimement ces civilisations qui

⁷⁹ *New York et l'art moderne. Alfred Stieglitz et son cercle (1905-1930)*, 2004 : 19. Catalogue de l'exposition.

⁸⁰ Voorhies 2002. Sa correspondance avec Stieglitz éclaire la nature des liens tissés entre les mouvements d'avant-garde et les artistes. Seule l'avant-garde russe lui restera étrangère.

⁸¹ Hartley fera son premier séjour en Allemagne en janvier 1913, à Berlin puis Munich afin de rencontrer Kandinsky.

⁸² À l'image de Marc et Kandinsky, il acquiert quelques peintures sous verre bavaroises.

⁸³ Lettre à Stieglitz, n.d., septembre 1912 (Voorhies : 30-31).

furent si prolifiques et si foisonnantes dans la production de l'art – les Égyptiens, les Assyriens, les Africains – en qualité sinon en quantité. Il y avait un tel besoin d'art dans toutes ces populations – pour glorifier des génies, pour la religion, pour le symbolisme ou par pur mysticisme. Je regrette de devoir confesser que la sculpture grecque m'a laissé froid [...]. J'ai trouvé beaucoup d'esthétisme dans ces marbres industriels, beaucoup trop de sophistication et de conformisme. Avec les Égyptiens et les Assyriens, il y avait une pulsion intense et plus d'engagement⁸⁴. »

Peu après la publication de *L'Almanach*, Alfred Stieglitz clôture la saison par sa première exposition de dessins, aquarelles et modelages d'enfants âgés de deux à treize ans⁸⁵. « L'objet de l'exposition [est] de rassembler des exemples d'art graphique produit à un âge où l'éducation n'a pas encore interféré avec l'expression naïve et naturelle. [...] Cette exposition amène à repenser la valeur de l'enseignement de l'art tel qu'il est pratiqué aujourd'hui [...]»⁸⁶. » Le photographe Paul Haviland, qui signe cette note de présentation dans le *Camera Work* du printemps, conclut sur cette idée qui occupait partout les pédagogues dix ans plus tôt : « faire de nos enfants des artistes et non des artisans ». Un dossier est consacré à l'événement, il contient également une réflexion d'un autre photographe, Sadakichi Hartmann, sur la création enfantine en lien avec l'état de l'art, et une revue de presse.

« L'exposition, en ce lieu et à ce moment, était comme un commentaire sur les idées modernes en art, elle rappelait quelques qualités élémentaires que l'art a perdues, avec lesquelles il devrait renouer si tant est qu'elles soient atteignables [...]»⁸⁷. » Le photographe salue la justesse de la représentation, ainsi que les caractères de vérité et de sincérité des essais enfantins. Puis il relève la liberté presque totale de l'exercice, ni contraint, ni performatif, ni conditionné, réalisé selon l'envie du moment, pleinement engagé, et dont le résultat est le fruit « de la pureté et de la vivacité de leur vision ». « Quoi qu'ils voient, la vie est un livre de révélations, leur mine change et devient enthousiaste [...], ils sont romantiques par la force de cette ferveur à recevoir des impressions [...]»⁸⁸. » Une corruption opère cependant, via l'éducation, parents et professeurs, les mauvais supports visuels qui les entourent, images et livres produits en série, et les « influences de la tradition ». Malgré cela, « ils représentent l'art à un état embryonnaire. Un enfant japonais dessine totalement différemment d'un enfant américain, mais ils peuvent affirmer une même honnêteté d'exécution⁸⁹. » Quelle leçon pour les artistes ? conclut-il. Renouer avec le naturel, la naïveté et l'honnêteté dans la représentation. À l'image de l'enfant non encore capable « de comprendre les expériences de la vie » et des grands artistes qui compensent la conscience des choses par « un état d'intensité dramatique », il faut atteindre un art qui ne fait qu'un avec l'objet de la création, un art reflet de l'objet lui-même.

La presse, globalement, prendra fait et cause pour la dernière originalité de Stieglitz. *L'Evening Mail* saluera « l'une des manifestations les plus intéressantes de la saison⁹⁰ », « une

⁸⁴ Lettre à Stieglitz, n.d., reçue le 20 décembre 1912 (*ibid.* : 46-48). Il y évoque aussi sa rencontre avec Roger Fry et son cercle, expérience négative relatée-t-il.

⁸⁵ Le peintre Abraham Walkowitz, qu'Hartley a présenté à Stieglitz début 1912, est à l'origine de cette exposition. Ces essais seront choisis parmi les réalisations des élèves de l'un de ses amis enseignant d'art à Lower East Side Settlement House. Voir Whelan 1995 : 300, et William Homer 1977, *Alfred Stieglitz and the American Avant-garde*. Stieglitz organisera quatre autres expositions enfantines, en 1913, 1914, 1915 et 1916, année où il exposera les dessins et aquarelles de sa nièce faits entre quatre et dix ans. Voir Fineberg 2006 : 218-220 et Voorhies : 126.

⁸⁶ *Camera Work*, Spring 1912, p. 47. Revue trimestrielle de la Photo-Secession Gallery.

⁸⁷ *Ibid.* : 45.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.* : 46.

⁹⁰ J. Edgard Chamberlin, *Evening Mail*, n.d., p. 47. Aucune date ne figure à ces comptes rendus, qui ont été vraisemblablement publiés au cours du printemps 1912.

excellente idée de consacrer une manifestation à l'enfance artiste » ; « une extraordinaire et charmante manifestation » pour l'*Evening Post*⁹¹, et Elizabeth Luther du *New York Times* écrira : « il n'y a pas d'autre endroit à New York qui saisisse avec une telle intensité, qui raisonne en nous d'une telle façon ». Ils reprendront la philosophie critique de l'exposition : ravage de l'éducation, corruption de la tradition, brillante intelligence des premiers temps. Deux chroniqueurs n'hésiteront pas à élever certains travaux au-dessus des œuvres de leurs aînés : « Ici, il y a un magnifique, un incroyable canoë, avec de jeunes Indiens dedans, qui est aussi décoratif par la ligne et la couleur que n'importe quel travail de Puvis de Chavannes. » Ou encore : « L'un des jeunes artistes a vu une peinture de Mr. Max Weber et essaye d'en faire l'imitation – seulement en mieux⁹². » Un dernier résumé la place de l'enfant dans cette démarche artistique : « Une telle exposition est d'un intérêt particulier maintenant, avec le mouvement post-impressionniste où l'on entend tellement sur l'attitude naïve et enfantine en art (*Childlike attitude*), sur la nécessité de libérer l'art de la sophistication et du dogme⁹³ ». Jusqu'en 1916, le calendrier des manifestations de « la 291 » proposera chaque année une exposition enfantine.

Mars 1913, Kandinsky, Münter, Marc et Bloch découvrent les œuvres d'Hartley exposées à la Galerie Goltz à Munich⁹⁴. Début mai Marc lui écrit : « Laissez-moi vous dire quel plaisir j'ai trouvé dans vos peintures expressives. [...] Je suis profondément touché par la sincérité de votre art, qui est d'une grande spiritualité et d'une grande pureté, et vos idées sont toujours fortes et totalement personnelles⁹⁵. » *Expressif, sincère, pur*, les qualificatifs utilisés par Marc empruntent au discours sur l'enfance. Un nouveau champ sémantique se construit. Le « spirituel » élève le modèle enfant au rang de modèle esthétique, modèle que revendique Hartley dans la lettre qu'il lui adresse en retour. Enthousiasmé par cette marque de reconnaissance, il développe longuement sa vision de l'art et de l'acte de création. Les enfances, humaines et individuelles, sont au cœur du propos. Simple, spontané, naturel, l'art doit résulter d'une vision pure, lavée de toute marque idéologique :

Il doit être évident pour vous [...] que je suis par nature un visionnaire [...], je n'ai pas de foi précise – pas de croyance religieuse – pas de dogme – pas de philosophie. J'ai seulement une attitude de nature mystique qui se nourrit des choses qui se présentent devant moi. [...]

Je veux que [mes idées] un jour soient simples et géniales – pour être cette sorte de chose que l'enfant exprime. Un enfant a toujours le moyen de dire ce qu'il souhaite en dessinant ou en peignant quand l'idée lui vient. [Mon art] sera alors un art naturel, dégagé du caractère superficiel des idées préconçues. [...]

Je suis sûr que Giotto, Fra Angelico, Rousseau ou le visionnaire américain Albert Ryder ont produit un art si beau, si pur, parce qu'ils ont passé leur vie à suivre ce que leur vision leur dictait. Et chaque enfant qui dessine nous en donne un très bel exemple. Voilà comment l'art doit surgir, je crois. L'art ne doit pas venir du désir d'exposer des principes esthétiques ou de créer un point de vue original. Il ne peut venir que du désir brûlant d'être soi-même et vrai en toute circonstance⁹⁶.

⁹¹ D. Lloyd, *Evening Post*, n.d., p. 48

⁹² Mr. Harrington, *New York Herald*, n.d., *idem*.

⁹³ *New York Sun*, n.d., *idem*.

⁹⁴ Hartley qualifie le lieu d'« équivalent de la 291 » pour Munich. Lettre à Stieglitz, n.d., week-end du 18 mai 1913 (Voorhies : 78-80). À la suite de cette visite, il débute une correspondance avec Marc et Kandinsky. Pour la correspondance complète, voir McDonnell 1989.

⁹⁵ Lettre de Franz Marc à Marsden Hartley, que ce dernier reproduit dans la lettre qu'il adresse à Stieglitz le week-end du 18 mai 1913 (Voorhies : 77).

⁹⁶ Lettre à Marc, 15 mai 1913, in McDonnell 1989 : 37-39. Dans sa correspondance avec Stieglitz, Hartley n'évoquera qu'à une seule reprise l'expression graphique des enfants, au sujet de la nièce du photographe,

Entre 1913 et 1915, il se consacre à une autre enfance, une "enfance culturelle", le terreau de son pays que sont les natifs américains. L'association des enfances est là, la série sur l'Amérique révèle des éléments de construction et des motifs dont on ne sait parfois s'ils sont empruntés au dessin d'enfant ou au répertoire de l'iconographie amérindienne. Hartley tient dans le même registre enfance des humanités et essence de l'art, pour atteindre le *spirituel* dans l'art.

(Ligne de blanc)

Parce qu'elle attire les regards les plus divers – celui du maître d'école et de l'amateur d'art, celui du savant et celui du chaland – l'exposition est devenue, au tournant des XIXe et XXe siècles, le foyer d'un dialogue qui dépasse les intentions de ses promoteurs et les échos attentifs de la presse. On célèbre l'événement sans toujours pressentir ce qu'il met en mouvement par le simple fait d'offrir au regard des œuvres d'enfants – à distance de la violence hors norme du graffiti de rue, provenant, le plus souvent, des écoles – déplacées dans un cadre inhabituel et souvent mises en relation avec d'autres saisons et d'autres lieux de l'invention plastique. La conflagration peut se produire ou pas, elle est en tout cas rendue possible. Ce qu'il advient ensuite des enfants dans le monde de l'art exposé est d'une complexité qui mériterait une autre histoire.

Notons d'abord les fluctuations de la cote des génies précoces, thème très ancien que la découverte contemporaine de l'art des enfants a remis en lumière. La première exposition posthume consacrée à Brian Hatton qui se tient à la Walker's Galleries en 1926 reçoit un écho négatif. « L'intelligence » dont témoignent ses premiers dessins n'en fait pas un artiste, et peu de progrès réels sont à noter entre quatorze et vingt-six ans⁹⁷. La critique est plus virulente encore lors d'une seconde exposition, *Art of Brian Hatton*, à Leighton House en 1955. À en juger par le travail présenté, écrit le journaliste, Brian Hatton s'apprêtait à « devenir un peintre charmant de rang mineur ⁹⁸ ». En 2007, le communiqué de la BBC diffusé en ligne pour l'ouverture de l'exposition à la Hereford Art Gallery renoue avec l'enthousiasme des premiers temps, avec la figure du prodige décédé prématurément. Ses œuvres sont cotées, une biographie lui est consacrée, un lieu est dédié à son art. La réhabilitation de l'art sans maître de Brian Hatton rencontre une figure devenue aujourd'hui centrale, celle de *l'enfant artiste*.

Le retour de ce dernier advient pourtant au terme d'un tout autre parcours où l'exposition a aussi sa place. Non plus les grandes expositions composites où l'art des enfants était parfois confronté avec toutes les formes de l'altérité en art, mais des expositions spécialisées dans un circuit qui, de plus en plus, différencie ce que les avant-gardes, artistiques et scientifiques, avaient voulu conjoindre. Très liée aux innovations pédagogiques – en France Freinet a repris à sa façon le message de Cizek (Freinet 1960) – et aux ateliers de formation parascolaires qui mettent à la disposition des enfants tous les moyens de l'art, ses instruments et aussi ses images, l'œuvre enfantine est cultivée sous serre et ne s'en échappe que pour accéder à des musées d'art des enfants qui poussent comme des champignons aux quatre coins du monde. C'est dans cet espace séparé que germent les nouveaux enfants artistes, souvent des préadolescents dotés d'une culture visuelle assez large et vivement encouragés à affirmer une vision et un style. Désormais, comme Brian Hatton, leur précurseur, ils signent leurs œuvres de leur nom complet, ils les exposent réellement ou virtuellement sur leurs sites, au plus loin du jeu gratuit et de la passion éphémère de faire des

Georgia S. Engelhard, qui exposera à la Photo-Secession en 1916. Lettre à Sieglitz, n.d. février 1914 (Voorhies : 125).

⁹⁷ *The Late Brian Hatton*, *The Times*, 10 mars 1926. Le British Museum acquiert cependant quatre toiles à l'occasion de l'exposition.

⁹⁸ *Art of Brian Hatton*, *The Times*, 21 mai 1955. Exposition consacrée aux œuvres des dernières années.

images ils tentent, sous la gouverne des adultes, d'anticiper leur entrée plénière dans les mondes de l'art.

Je remercie Annick Arnaud pour sa relecture et ses suggestions.

BIBLIOGRAPHIE

Ablett, Thomas Robert

1889 *How to teach drawing in elementary school*. London, Blackie & son.

Boissel, Jessica

1985 « Quand les enfants se mirent à dessiner. 1880-1914 : un fragment de l'histoire des idées », *Les cahiers du musée national d'art moderne*, 31 : 15-43.

Besnard, Charlotte

1901 « Dessins d'enfants », *Revue universelle*, n° 35 : 817-823.

Carline, Richard

1968 *A History of Teaching and Examining of Art*. London, Edward Arnold.

Davies, Celia

1978 *Brian Hatton. A biography of an artist (1887-1916)*, foreword by Wilfred Blunt, Terence Dalton Limited, Lavenham-Suffolk.

Fineberg, Jonathan

1998 *Discovering Child Art. Essays on Childhood, Primitivism and Modernism*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.

Fishman, Sterling

1966 « Alfred Lichtwark and the Founding of the German Art Education Movement », *History of Education Quarterly*, vol. 6, n° 3, Autumn : 3-17.

Freinet, Élise

1960 *L'enfant artiste*, Cannes, Éditions de l'École moderne française.

Fry, Roger

1917 « Children's Drawings », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 30, n° 171, June : 225-231.

Gordon, Donald E.

1974 *Modern Art Exhibitions, 1900-1916*, vol. 1, Munich Prestel.

Harmann, Sadakichi

1912 « The Exhibition of Children's Drawings », *Camera Work*, n° 39, Spring : 45-49.

Jahoda, Gustav

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

Kelly, Donna Darling

2004 *Uncovering the History of Children's Drawing and Art*. Westport, CT : Praeger Publishers.

- Lamprecht, Karl
1906 « Les Dessins d'enfants comme source historique », *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, 9-10 : 457-69.
- Levinstein, Siegfried
1905 *Kinderzeichnungen*. Leipzig, R. Doigtländer Derlarg.
- MacDonald, Stuart
1970 *The History and Philosophy of Art Education*. New York, American Elsevier.
- McDonnell, Patricia
1989 « Marsden Hartley's Letters to Franz Marc and Wassily Kandinsky 1913-1914 », *Archives of American Art Journal*, vol. 29, n° 1/2 : 35-44.
- Kandinsky, Vassily & Marc, Franz
1981 *L'almanach du Blaue Reiter - Le Cavalier Bleu*. Paris, Klincksieck (1912).
- Leeds, Jo Alice
1985, « Romanticism, the avant-garde, and the early modern innovators in arts education », *Journal of Aesthetic Education*, 19 (3) : 75-88.
- Leeds, Jo Alice
1989, « The history of Attitudes toward Children's Art », *Studies in Art Education*, vol. 30, n° 2, Winter : 93-103.
- Marcadé, Valentine
1971 *Le renouveau dans l'art pictural russe 1863-1914*. Lausanne, Éditions L'âge d'homme.
- Passy, Jacques
1891 « Note sur les dessins d'enfants », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 32, juillet-décembre : 614-621.
- Paulhan, Francis
1889 « L'art chez les enfants », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 28, juillet-décembre : 596-606.
- Pernoud, Emmanuel
2003 *L'invention du dessin d'enfant, en France, à l'aube des avant-gardes*. Paris: Hazan.
- Report on the exhibition of drawings made at home and in schools*. London, Royal Drawing Society, 1912 et 1917.
- Smith, Peter
1982 « Germanic Foundations : A Look at What We Are Standing On », *Studies in Art Education*, vol. 23, n° 3 : 23-30.
- Sully, James
1898 *Études sur l'enfance*, traduction de Monod, Paris, Alcan (édition originale en anglais 1895).

Viola, Wilhelm
1952 *Child art with illustrations*. University of London Press.

Viola, Wilhelm
1936 *Child art and Franz Cizek*, foreword by T.R. Towlinson, Vienna, Austrian Junior Red Cross.

Voorhies, James Timothy (ed.)
2002 *My Dear Stieglitz, Marsden Hartley and Alfred Stieglitz 1912-1915*. Columbia, University of South Carolina Press.

Whelan, Richard
1995 *Alfred Stieglitz, a biography*. London, Kittle, Brown.

Catalogues :

1898 Carl Görtze, *Das Kind als Künstler : Ausstellung von freien Kinderzeichnungen in der Kunsthalle zu Hamburg*, Hamburg, Lehrervereinigung für die Pflege der künstlerischen Bildung in Hamburg.

1908 *Katalog der Kunstschau*. Wien 1908.

1909 *Société du Salon d'Automne*. Catalogue, Paris, S.A de l'imprimerie Kugelmann.

1926 *Catalogue of a Memorial Exhibition of Paintings and Drawings by Brian Hatton*. London, Walkers Galleries.

1945 *A demonstration of objective abstract and non-objective art, by A. Walkowitz, with introductions by Oscar Bluemner, Jerome Mellquist, Charles Caffin (and others)*. Girard, Kan., Haideman-Julius Publications.

1978 *Loan exhibition : Brian Hatton 1887-1916*. London, Clarges Gallery.

2004 *New York et l'art moderne. Alfred Stieglitz et son cercle (1905-1930)*. Catalogue, Paris : Réunion des musées nationaux ; Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.

2006 *When we were young. New perspectives on the art of the child*. Jonathan Fineberg (Editor), Berkeley, University of California Press.

Périodiques lus :

The Times, 1893-1913, 1917, 1926 et 1955.

Chroniques des Arts et de la Curiosité, années 1906, 1908, 1909 et 1911.

Journal des Artistes, années 1906, 1908, 1909 et 1911.

Mercure de France, année 1909.

L'Art décoratif, année 1909.

