Zeitschrift: L'instruction publique en Suisse : annuaire
Band: 35/1944 (1944)

Artikel: Le dessin enfantin et l'art contemporain
Autor: Boillat, Laurent
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-113139

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

attendent d'être remplis pour être portés en cortège au dépôt le plus proche ! et ces lettres qu'on échange depuis des mois, parfois des ans, avec un filleul de Belgique ou de France dont on connaît la vie comme celle d'un parent très cher !... etc., etc.

Les écoliers genevois, tout comme ceux des autres cantons romands, ont pris et prennent encore une part très grande à l'œuvre de secours aux enfants victimes de la guerre.

Qu'il me soit permis en conclusion de citer cette phrase de R. de Traz tirée d'un appel qu'il adressa l'an dernier par Radio pour que s'intensifie encore l'aide suisse aux enfants qui souffrent :

« Nous ne serons des Suisses authentiques et sincères que dans la mesure où nous aurons été fraternels. »

Les enfants de Romandie seront donc demain des Suisses authentiques et sincères.

MARGUERITE GRANGE,
Directrice d'écoles.

Le dessin enfantin et l'art contemporain

Le soleil est une chose que l'on ne peut pas reproduire, mais qu'on peut représenter.
CÉZANNE.

Depuis un quart de siècle, l'enseignement du dessin dans les écoles primaires et moyennes a subi une évolution constante. Celle-ci est due, pour une part, à quelques pédagogues et professeurs de talent (Rothe, Luquet, et, chez nous, Richard Berger) qui ont su découvrir les lois essentielles du dessin enfantin.

Il faut cependant admettre que c'est grâce aussi à l'apport de l'art contemporain que l'on doit de connaître et d'apprécier aujourd'hui les manifestations graphiques de l'enfant. Cet art

« moderne » que souvent l'on n'admet pas, que l'on prétend n'avoir aucune valeur traditionnelle de représentation et d'émotion, est apparu comme offrant de grandes affinités avec l'art sincère des écoliers. Ils présentent l'un et l'autre certains signes permanents, nécessaires à toute création plastique et que l'on a appelés à juste titre les « invariants plastiques ».

On a dit que « l'art de l'enfance n'est que l'enfance de l'art ». En effet, l'art de l'enfance a tant de similitudes avec l'autre, le grand, que l'on est tenté d'en établir les rapports. C'est le but principal que se propose cette modeste étude. En rangeant le dessin enfantin dans la grande famille des productions artistiques, nous pensons, avec M. André Lhote, que « toutes les œuvres d'art, soit païennes, soit chrétiennes, sont un reflet de l'ordre universel. Cet ordre, on le trouve aussi bien dans la danse des astres que dans celle des globules du sang, et le moindre coin de nature cache sous l'apparence la plus désordonnée un ordre secret qui fait s'arrêter le peintre en quête d'un sujet [1]. »

Depuis que l'on fait du dessin libre à l'école, on pense encore trop souvent qu'il est sans valeur artistique et qu'il ne faut pas y attacher beaucoup d'importance. Il est vrai que l'enfant en fait un jeu, mais on a peut-être oublié que c'est sa première écriture comme elle fut celle des primitifs. Elle a quelque chose de profondément sincère. Ne lui demandons pas l'exacte ressemblance, pas même celle de l'appareil photographique « cet œil de vache » [2]. Non. « La ligne du dessin n'est point l'imitation des lignes de l'objet, mais plutôt la trace d'un geste qui saisit et exprime la forme. Il y a une beauté du dessin, indépendante du modèle, et même de toute forme d'objet ; un dessin est beau comme une écriture est belle » [3].

Il n'est guère possible d'apprécier une composition graphique enfantine si, n'étant pas artiste soi-même, on ne connaît pas ou presque pas les manifestations essentielles des arts plastiques. Nous ne voudrions blesser personne, mais nous savons que trop d'instituteurs primaires et secondaires n'ont souvent qu'une éducation esthétique bien élémentaire ou n'en ont point du tout. Il ne suffit pas d'avoir la main assouplie par de nombreux

[1] André Lhote, *Parlons peinture.*
[2] Jean Cocteau, *Du style*, bull. « Guilde du Livre ». LI. 1943.
[3] Alain, *Système des Beaux-Arts.*

exercices au pinceau, de connaître les couleurs complémentaires et surtout de parler perspective à tout venant. Il serait peut-être préférable de ne rien savoir de tout cela, mais bien plutôt de parcourir de temps en temps les musées et les expositions. Celui qui enseigne la composition française n'est pas nécessairement un écrivain, mais il connaît les classiques et peut-être aussi les écrivains contemporains ; il juge et enseigne d'après ces grands exemples et non d'après la grammaire élémentaire. C'est exactement ce que l'on doit demander à celui qui doit enseigner le dessin : retour aux sources, aux œuvres exemplaires.

Nous vivons, depuis l'avènement de l'impressionnisme, une nouvelle Renaissance, libéralité des mécènes mise à part. Nous voyons, chez notre grande voisine de l'ouest, se succéder depuis trois quarts de siècle, de nombreuses écoles de peinture. Cette magnifique rénovation de l'art a quelque chose d'universel. Le problème de la peinture a été repris sous toutes ses faces. L'expérience a porté sur toutes les formules, tant anciennes que nouvelles. Il suffira donc de les étudier pour arriver à une initiation nécessaire à l'art de tous les temps. « S'il existe, en dehors des objets de la peinture, certains thèmes de forme et de couleur, qu'on puisse appeler les dieux plastiques, peut-être verra-t-on, au bout du compte, qu'ils ne laissent pas d'être aussi vivants dans les ouvrages d'un Segonzac, d'un La Fresnaye, d'un Friesz, d'un Derain, qu'ils l'étaient dans ceux d'un Luca Signorelli ou d'un Piero della Francesca, d'un Caravage ou d'un Gentileschi. C'est l'honneur de l'école française, depuis Cézanne, que d'avoir livré cette bataille pour la conquête des éléments du langage et pour l'établissement des conditions de l'œuvre d'art. [1] »

Notre projet, dans cette étude, est donc de reprendre, parmi cette époque si touffue en œuvres d'art, ce qui peut apporter des éléments directs de similitude avec le dessin enfantin. Nous n'avons aucune prétention à faire des esthètes ou des critiques. Notre but n'est pas non plus de codifier l'art enfantin en des formules spatiales. On ne saurait réduire au même dénominateur ce qui échappe aux définitions étroites et qui est la vie. Loin de nous de prétendre aussi que chaque dessin d'enfant est un chef-d'œuvre. Nous savons qu'il y a une bonne part de gaucherie, que la main déforme ce que l'œil ne peut encore corriger.

[1] Louis Gillet, *Essais sur l'art français.*

Notre investigation portera donc sur certaines particularités — les uns les appellent des défauts — du dessin enfantin que nous rapprocherons d'exemples pris dans l'art contemporain.

La mise en page.

Ignorant la perspective, l'enfant ne cherche pas à se placer en un point défini devant son motif. Il choisit inconsciemment quelques éléments et les réalise par une succession tout arbitraire. Il emplit sa feuille de dessin comme un motif décoratif. C'est là son originalité. Sans le savoir, il détermine un choix qu'il concrétise dans une géométrie de formes. Habituellement, elle est très simple ; l'espace se trouve divisé par des lignes horizontales et verticales principalement et selon les besoins, par quelques obliques. Cela donne dès l'abord une certaine stabilité, un aspect calme. Le paysage — d'après nature ou non — la nature morte ou la composition est dès lors ordonnée. C'est très souvent une façon imprévue et ingénue de placer les choses, mais toujours suivant un certain rythme géométrique. C'est un balancement des formes au-dedans desquelles règnent le désordre et l'imperfection des détails. Ayant à dessiner un paysage renfermant une maison, une route, un pré, un jardin, une montagne, l'enfant ne cherche pas à se placer suivant un certain angle qui lui ferait voir une route fuyante allant s'amincissant en perspective, la maison vue de deux côtés, le jardin étant un trapèze. La route ira d'un bord à l'autre de la feuille, parallèlement à la longueur, la maison sera de face, un rectangle, un triangle ; le jardin, un carré ; la montagne, une ligne ondulante ou plus souvent une suite de triangles. Voilà donc un dessin sans charme, sans pittoresque, diront les uns. Ils oublient que l'enfant ne travaille pas avec des réminiscences, mais qu'il joue seulement, en interprétant selon un sens naturel de la décoration, que l'on retrouve chez les peuples primitifs. Cet aspect hiératique des choses, on le trouve bien défini dans les figures byzantines et encore chez les artistes du Quattrocento. Et, par la suite, sans disparaître, il se fait moins catégorique. Regardons maintenant les estampes japonaises et l'art contemporain. Sans que l'on fasse un grand effort d'observation, chaque œuvre nous ramène à cette loi essentielle et universelle, la composition géométrique. Elle n'est pas voulue chez l'enfant ; elle est parfois composée

par l'artiste ou plus souvent elle apparaît toute définie dans la nature ou comme un rythme obsédant pour l'esprit, elle est le don de voir picturalement.

Ce fut l'un des mérites de Manet de se départir de la composition conventionnelle, académique, mise à l'honneur par les décadents italiens (les Carrache et la suite) et continuée par le XVIIIe siècle français et les davidiens. Ses compositions sont presque toujours bâties par formes larges. Pas d'emphase. C'est une esthétique qui peut déconcerter d'abord par le parti-pris d'originalité, non pas dans les œuvres les plus connues : *Le déjeuner sur l'herbe*, l'*Olympia*, mais dans le *Portrait d'Emile Zola*, *Le chemin de fer*, *La serveuse de bocks*, *La dame aux éventails*, *La maîtresse de Baudelaire*, etc.

L'impressionnisme, tout préoccupé de la recherche de la lumière nous a laissé des œuvres moins étudiées dans l'arabesque décorative mais qui, néanmoins, sous une « accumulation symétrique de touches de couleurs pures » en révèlent les lois principales.

Gauguin lui, compose et même veut en revenir à la vision première, celle du primitif et de l'enfant. Il nous intéresse au plus haut point ; il est nécessaire de le connaître pour saisir l'essentiel de ce chapitre. Son œuvre en est la démonstration la plus catégorique. L'arabesque, dans toutes ses œuvres, répète les parallélismes, s'interrompt avant de marquer la forme définitive, se contente parfois d'être un alphabet, laissant aussi de grands plans qui ne sont que compensation pour les caprices linéaires ses voisins. Ce sont de vastes synthèses, mais non pas immobiles car elles semblent être une respiration. Voyez : *Te rerioa*, *Te Matete*, *Mata Moa*, etc. Voyez ses bois gravés, ses panneaux sculptés, ses eaux-fortes : *Noa-Noa*, *Pape Moe*, *Portrait de Stéphane Mallarmé*.

Gauguin nous amène à Van Gogh. Dans leurs discussions « d'une électricité excessive » [1] y eut-il jamais place pour la question qui nous occupe ? L'exaltation de la couleur mise à part, toute l'œuvre du peintre d'Arles se résume à quelques mises en page audacieuses, fortement inspirées des estampes japonaises ; ses intérieurs, ses paysages surtout *(Le chemin de fer)*. « La plaine divisée en champs, découpée comme un

[1] Lettre de VAN GOGH à son frère Théo.

damier [1]. » Peinture de fou ou d'enfant, dira-t-on. Peut-être, mais géniale.

Et nous en arrivons au tournant dangereux, à Cézanne. C'est ici non plus seulement la composition sur le plan de la toile, l'arabesque dans l'espace à deux dimensions. Elle se manifeste aussi dans la profondeur. Il y a en somme deux arabesques, celle du plan et celle de la profondeur, qui s'accordent et se répondent par un jeu très subtil de contrepoint. Il ne faudrait pas confondre avec la perspective. Chaque centimètre carré du tableau est tissé dans la forme générale et parfois la puissance suggestive de la couleur est telle qu'elle redresse l'équilibre des formes *(Le vase bleu, Portrait de Madame Cézanne au Rideau)*. Art classique entre tous. « Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude », mais Cézanne disait aussi : « traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône » et ceci, qui est la vérité première : « faire du Poussin sur nature ». Cela veut dire interprétation, composition et synthèse. Chez lui « cette synthèse et cette harmonie compensent et corrigent le morcellement que pourrait entraîner l'étude trop serrée de la forme isolée et des plans qui sectionnent l'espace [2] ». Cézanne, comme on le voit, a réagi contre l'éparpillement, le flou de l'impressionnisme mais en gardant le chromatisme de celui-ci. Il est le créateur de la peinture moderne. « Au commencement était Cézanne [3]. »

A côté de Renoir, Lautrec, Degas, il faudrait citer encore bien des artistes de la fin du XIXe siècle qui tous apporteraient une contribution précieuse à la présente étude, mais la place nous manque.

Matisse et Picasso sont les deux maîtres de l'art actuel. L'un, avec Derain et Vlaminck créa le mouvement « fauve », l'autre est le père du cubisme.

Matisse pourrait être appelé le maître de l'arabesque, de la mise en page. Elle a pour lui une importance égale à la couleur. « Revanche de la nature primitive et de l'instinct [4]. »

Ecoutons plutôt Matisse : « L'expression, pour moi, ne réside pas dans la passion qui éclatera sur un visage ou qui s'affirmera par un mouvement violent. Elle est dans toute la disposition

[1] CHARLES TERRASSE, *Van Gogh*.
[2] RENÉ HUYGHE, *Cézanne*.
[3] ANDRÉ LHOTE.
[4] R. ESCHOLIER, *Henri Matisse*.

de mon tableau : la place qu'occupent les corps, les vides qui sont autour d'eux, les proportions, tout cela y a sa part. La composition est l'art d'arranger de manière décorative les divers éléments dont le peintre dispose pour exprimer ses sentiments. Dans un tableau, chaque partie sera visible et viendra jouer le rôle qui lui revient, principal ou secondaire. Tout ce qui n'a pas d'utilité dans le tableau est, par là même, nuisible. Une œuvre comporte une harmonie d'ensemble : tout détail superflu prendrait, dans l'esprit du spectateur, la place d'un autre détail essentiel.

» La composition, qui doit viser à l'expression, se modifie avec la surface à couvrir. Si je prends une feuille de papier d'une dimension donnée, j'y tracerai un dessin qui aura un rapport nécessaire avec son format. Je ne répéterais pas ce même dessin sur une autre feuille dont les proportions seraient différentes, qui, par exemple, serait rectangulaire au lieu d'être carrée. Mais je ne me contenterais pas de l'agrandir si je devais le reporter sur une feuille de forme semblable, mais dix fois plus grande. Le dessin doit avoir une force d'expression qui vivifie les choses qui l'entourent. »

On ne saurait mieux illustrer les paroles du maître qu'en rappelant ses œuvres, voire les reproductions qu'on en a faites dans les livres d'art. Citons pour ce qui a trait à ce chapitre : *Fenêtre (Etretat)*, *Nature morte au géranium*, *La danse*, *La joie de vivre*, les nombreuses odalisques, les intérieurs, et aussi les admirables dessins. « C'est une variation complaisante ; avec volupté les traits du fusain inscrivent les correspondances et les balancements, rythment l'équilibre, répètent les droites et les courbes parentes. Ainsi le tableau s'imite lui-même en se multipliant au-dedans [1].

Apollinaire dira : « L'instinct est retrouvé ».

L'influence de Matisse est énorme, non seulement sur la peinture, mais aussi sur l'art décoratif d'aujourd'hui. Avant de passer au cubisme, il nous faut encore citer deux grands artistes dont l'originalité de l'arabesque décorative n'a d'égale que le charme de la couleur, ce sont Bonnard et Vuillard.

Le cubisme. — « Cette synthèse géométrique de l'objet, point commun entre les diverses formes du cubisme, nous savons

[1] JACQUES RIVIÈRE, *Etudes.*

bien qu'elle ne date pas d'hier, pas plus que la Section d'Or, pratiquée par les maîtres de la Renaissance, à l'instar des Anciens. Le cubisme, on le trouve en germe chez Mantegna, dont chaque composition est une combinaison géométrique, dont chaque figure évoque un polyèdre. Il y a du cubisme encore chez Paolo Uccello, chez Piero della Francesca, comme chez Dürer, chez Tintoret, chez Piranèse, chez David, chez Daumier, chez Hugo dessinateur [1]. » Nous complétons en disant que chez l'enfant il y a aussi du cubisme. On ne saurait, en effet, trop répéter qu'il dessine comme le primitif le fait inconsciemment, comme les grands artistes l'ont fait intentionnellement. « C'est Picasso qui, comprenant le premier le parti qu'on pouvait tirer des conceptions plastiques des nègres d'Afrique et des Iles Océaniennes, les fit progressivement entrer dans sa peinture. [2] » Son œuvre si variée et si déconcertante pour l'amateur de formules bien faites est intéressante à consulter. Même si l'on n'y trouve aucune émotion, on est forcé de constater qu'en ce qui nous concerne, elle est d'un enseignement précieux. Il a développé tous les aspects du dessin, il a poussé l'organisation du tableau à ses extrêmes limites. Qu'on l'admette ou non, on se doit de reconnaître qu'il a nettoyé l'art de bien des choses inutiles et qu'il a continué l'œuvre de purification commencée par Cézanne. Il n'est pas un aboutissement, mais un départ. « Cet art du signe, du rébus, de l'idéogramme parlant, est entré dans l'usage quotidien, dans notre vie de tous les jours : il nous entoure sous la forme d'affiches, de prospectus, de réclame utilitaire. On le nie ou on le conjure comme un danger, et il nous environne comme une présence familière [3]. »

Nous ne nous arrêtons pas au cubisme et invitons le maître de dessin à étudier les mouvements qui le suivirent : néo-impressionnisme, dada, futurisme, etc., et en somme tous les peintres que l'on a appelés « peintres de l'instinct » ou « primitifs modernes ». Pour illustrer l'une de ces tendances, nous citerons quelques passages du manifeste des peintres-futuristes, publié au mois de février 1911 : « On peut noter, en outre, dans nos tableaux des taches, des lignes, des zones de couleur qui ne

[1] R. Escholier, *La peinture française, XXe siècle.*
[2] Vlaminck, *Portraits avant décès.*
[3] Louis Gillet, *Essais sur l'art français.*

correspondent à aucune réalité, mais, suivant une loi de notre mathématique intérieure, préparent musicalement et augmentent l'émotion du spectateur. » Que de fois n'avons-nous pas trouvé de ces taches et de ces lignes qui, dans un dessin d'enfant, ne correspondaient à aucune réalité. Nous les avons laissées, parce qu'elles sont décoratives et que l'enfant y prend un plaisir visible.

La perspective.

Elle ne fut pas connue des anciens. Elle est l'une des acquisitions de la Renaissance. Ce fut Paolo Uccello (1397-1475) qui, l'un des premiers, en découvrit les lois et les appliqua à ses travaux. « Paolo Uccello aurait été le peintre le plus élégant et le plus original depuis Giotto, s'il avait consacré aux figures d'hommes et aux animaux le temps qu'il perdit dans ses recherches sur la perspective. Sans doute, c'est une chose ingénieuse et belle, mais celui qui en fait une étude trop exclusive perd son temps, se fatigue l'esprit, le rend stérile et compliqué, et finit par adopter une manière sèche aux contours anguleux. C'est ce qui arrive à ceux qui veulent trop approfondir les choses, de même qu'ils risquent souvent de tomber dans l'isolement, la mélancolie, l'étrangeté et la pauvreté. Il en advint pareillement à Paolo Uccello qui, doté par la nature d'un génie subtil et capricieux, ne s'occupa qu'à résoudre des problèmes de perspective difficiles ou impossibles. Cette étude lui nuisit dans le dessin de ses figures, au point qu'en vieillissant il les fit de plus en plus mauvaises [1] ».

Ces paroles de Vasari renferment déjà une condamnation. L'art ne se met pas en formules. On peut faire un bon tableau tout en ignorant la perspective. Les primitifs, les anciens l'ont fait, les modernes aussi. L'enfant, en obéissant à son « réalisme intellectuel », se rapproche des uns et des autres. Nous ne prétendons pas qu'il faudrait supprimer la perspective de nos programmes d'enseignement. Nous affirmons seulement qu'elle n'est pas tout. Il est certain que si certains maîtres insistent tant sur cette étude, c'est qu'ils n'ont rien d'autre à apprendre à leurs élèves. L'enfant souvent s'exprime plus facilement par un dessin que par la parole. Si l'on prétend améliorer son travail

[1] GIORGIO VASARI, *Les vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes.*

spontané par les règles de la perspective, il trouvera le procédé trop difficile et ne dessinera plus du tout. Avez-vous déjà remarqué combien ce mot est ressassé par les officiels, les béotiens et les vieilles filles aquarellistes ! On s'en gargarise, on en fait la valeur première. C'en est une, mais des moindres. On prétend qu'elle permet le respect de la nature, mais l'on oublie qu'elle est une illusion d'optique. Les impressionnistes, les fauves, ne l'ont pas ignorée intentionnellement, ils l'ont utilisée, les derniers surtout, quand elle pouvait apporter une valeur nouvelle à leur art d'expression. Gauguin l'ignore souvent, Van Gogh aussi. Cézanne la soumet à sa propre vision. Pour Matisse qui l'ignore parfois, elle n'est qu'un élément de l'arabesque. Vlaminck, Derain, l'emploient mais la modifient afin de parachever l'expression de leur motif. Déjà ils construisent non pas avec une seule perspective, mais avec plusieurs points de vue. Les cubistes systématiseront le procédé.

Les déplacements perspectifs.

Luquet, dans son livre *Le dessin enfantin*, explique que par le « réalisme intellectuel », l'enfant adopte un mode de représentation appelé « rabattement » lui permettant de dessiner un sujet en partant de différents points de vue. « Après avoir figuré l'ensemble de l'objet du point de vue d'où il offre l'aspect le plus caractéristique et qui fait ressortir le plus grand nombre de ses éléments essentiels, l'enfant choisit pour dessiner chacun des autres détails le point de vue d'où il présente sa forme exemplaire. La combinaison du rabattement avec le plan était déjà un exemple de ce fait ; bien plus, le rabattement en lui-même n'est en un sens qu'un changement de point de vue, car il revient à tourner pour ainsi dire autour du motif pour en représenter en élévation les parties verticales à leur place respective par rapport à l'ensemble [1] ».

Les Egyptiens, dans leurs admirables peintures et bas-reliefs appliquaient déjà le procédé. « Quand ils ont essayé, par exemple, de reproduire une maison et un jardin avec des personnages, chaque objet est représenté en plan ou en projection orthogonale, vu d'une seule face, et les autres faces se déroulent à côté, afin que le spectateur n'ignore rien de ce que l'on veut lui

[1] G.-H. Luquet, *Le dessin enfantin.*

montrer. Les personnages sont figurés en dehors de la place qu'ils devraient normalement occuper. Quand il s'agit de la figure humaine, l'artiste a les mêmes préoccupations et aucune partie de cette figure n'est traitée suivant les règles de la perspective ; l'œil, par exemple, est toujours dessiné de face et jamais dans le raccourci du profil qui en cache la moitié interne. Pour la même raison, la saillie du nez, comme celle du menton, ne se juge bien que sur le profil : aussi les Egyptiens ont-ils adopté comme règle de dessiner toutes les têtes de leurs personnages de profil avec l'œil de face. Les enfants font de même dans leurs premiers tâtonnements, et ce n'est pas sans raison que l'on dit que l'enfance de l'art ressemble à l'art de l'enfance. Chez tous les peuples, les débuts de l'art ont vu semblable coutume, mais ce qui est spécial à l'art égyptien, c'est que cette formule, enfantine pour ainsi dire, n'a jamais, dans la suite des temps, fait place à une forme moins conventionnelle et plus vraie, et qu'aux derniers temps de la civilisation égyptienne, les têtes des bas-reliefs étaient encore dessinées de la même façon [1]. »

Les cubistes, en s'appuyant sur les travaux de physiciens et de mathématiciens (Princet, Henri Poincaré, Charles Henry) créèrent tout un mécanisme des déplacements perspectifs. Ainsi donc, l'objet sera vu simultanément sous ses différents aspects, « chacun d'eux étant affecté à l'expression d'une qualité de l'objet analysé : un espace étant prévu pour la rondeur du verre, l'autre pour son profil envisagé en dehors de toute perspective, un troisième pour ses ornements, etc. On retrouve là les fameux déplacements du Greco grâce auxquels le même individu était montré de face, de dos et de profil [2]. » Ce fut l'époque des innombrables natures mortes à la guitare, à la pipe, au journal ; art cérébral peut-être, mais qui laissa s'épanouir de belles œuvres. Citons entre mille : *Baigneuse*, de Braque, *La Tour Eiffel*, de Delaunay, *L'artillerie*, de La Fresnaye, *Escale*, d'André Lhote, etc. Nous ne pensons pas que chacun admirera ces tableaux, mais le maître de dessin ne peut pas les ignorer. Il arrivera par leur truchement à reconnaître bien des beautés imprévues dans les dessins d'enfants. Peut-être reviendra-t-il aussi de quelques idées préconçues.

[1] Dr Paul Richer, *Le nu dans l'Art* (Egypte).

[2] André Lhote, *Parlons peinture*.

La couleur locale.

Lorsque l'enfant met de la couleur à son dessin, il obéit une fois de plus à son réalisme intellectuel. Il sait que chaque chose : tronc, terre, ciel, toit, a une couleur bien définie. L'atmosphère, le moment, chers aux impressionnistes, n'existent pas pour lui. Donnez-lui une boîte de douze craies de couleur, il n'en utilisera que cinq ou six, les plus connues, et délaissera les autres, à moins d'être spécialement doué. Il ne mettra de la couleur qu'aux choses qui lui sont familières et laissera le reste en blanc. Il est bien inutile d'exiger certaines subtilités en gris colorés, ou d'autres teintes raffinées et savamment mélangées. Voyez les primitifs, ils ont toujours respecté la couleur locale. Après les impressionnistes, qui lui déniaient toute existence, quelques artistes l'ont intentionnellement remise à l'honneur. Un peintre l'employa tout instinctivement et fit merveille, c'est le douanier Henri Rousseau (1844-1910). « Il ne concevait que la couleur locale : ciel bleu, nuages blancs, prairies vertes ou arbres verts ; sa palette disposait aussi de noirs profonds, de rouges intenses qu'il n'étendait sur la toile que par des touches extrêmement sensibles, toujours proportionnées aux formes. Palette dont les faibles ressources servaient une logique toute simple et un lyrisme enchanteur [1]. »

Ce « peintre du dimanche », qui avait tous les dons du grand artiste et qui ne se consacra à la peinture que vers la quarantaine, a fait école. Son influence a été immense. Il est intéressant pour nous de le connaître ; devant cette âme fraîche et ingénue, on ne peut s'empêcher de penser à l'art sans préméditation qui est aussi celui des écoliers.

La teinte plate.

C'est le contraire du clair-obscur, cher à Rembrandt, inconnu des Orientaux. L'enfant, comme ces derniers, ne connaît pas le modelé. Comme la perspective linéaire, c'est pour lui une abstraction. Dans un dessin d'enfant, la lumière ne vient pas de gauche ou de droite, elle vient de partout, de la couleur même, souvent rutilante et bien posée. L'enfant a le plus grand plaisir à travailler au pinceau avec de la couleur épaisse ; le crayon de

[1] ADOLPHE BASLER, *Henri Rousseau.*

couleur lui donnera moins de satisfaction. La teinte plate satisfait entièrement son sens décoratif. Sans le savoir, il obéit à cette loi picturale qui dit que « la couleur, à l'état de saturation maxima, n'admet pas le modelé qui n'agit agréablement que sur les « tonalités » ; qui dit couleur dit peinture plate, c'est-à-dire décorative [1].

Après l'impressionnisme et le pointillisme, il y eut tout naturellement une réaction qui devait se traduire par la teinte plate ; c'est Gauguin qui la réinventa. « Gauguin, c'est le ton entier, la teinte plate, l'exaltation de la couleur pure, la forme circonscrite dans sa masse par un trait, comme par un plomb de vitrail, l'expression subordonnée à la valeur décorative, l'esthétique du verrier ou de la tapisserie ; c'était l'horreur du trompe-l'œil et de la copie des choses ; c'était un langage qui se contentait de prendre dans la réalité un point de départ, non pour lui faire concurrence, mais pour y substituer un système de signes ou d'équivalents passionnés ; une manière de s'exprimer indirecte, réfléchie, qui n'offrait pas, en quelque sorte, un miroir de la nature, mais une nature nouvelle, imaginaire, créée, ayant l'existence des mythes et des fables ; c'était l'art archaïque, la stylisation, la déformation volontaire, le calvaire breton, l'hiéroglyphe d'Egypte, l'idole maorie, annonçant déjà la vogue prochaine de l'art nègre (Gauguin lui-même avait dans les veines du sang péruvien, et il était facile de reconnaître dans son personnage l'allure de l'Inca déchu) [2]. » Cette exaltation de la couleur, de la teinte plate fut continuée par les fauves, Matisse surtout, et quelques indépendants comme Van Dongen, Rouault, etc.

Pour terminer ce chapitre, notons que souvent la tache de couleur peut dépasser la limite de l'objet. Si c'est par manque de dextérité chez l'enfant, chez l'artiste, c'est intentionnel car il a pu constater que la couleur, limitée par la forme de l'objet, n'est souvent pas suffisante pour en donner l'intensité lumineuse. C'était déjà ce qui faisait le charme des vases peints où la couleur se fondait, par la cuisson, avec le subjectile émaillé. C'était aussi la beauté des estampes en couleurs, imprimées à la main, où la teinte plate chevauche la limite de l'objet.

[1] André Lhote, *Parlons peinture.*
[2] Louis Gillet, *Essais sur l'art français.*

Le cerne.

C'est une ligne expressive qui, en s'appuyant à la couleur en accentue l'éclat et accuse la forme du motif. Chez l'enfant, c'est l'encre ou le crayon du dessin qu'il a coloré. Il cernera parfois chaque partie d'un visage, le nez, la bouche, les yeux, créant ainsi un compartimentage semblable à celui des vitraux. Ses paysages présenteront le même aspect : nuages blancs entourés d'un trait noir, comme aussi les silhouettes des arbres, etc. Il est bien inutile, croyons-nous, de vouloir améliorer un dessin en effaçant cette charpente. L'enfant ne peut comprendre les lois de l'optique impressionniste pour qui le dessin est une illusion, les plans et les volumes se rejoignant par d'insaisissables passages. Le cerne a été pratiqué de tous temps : voyez les fresques de la Chapelle Sixtine, le « cerne arbitraire et nerveux qui souligne les formes de l'*Olympia* de Manet »[1], certains portraits de Lautrec, la *Berceuse* de Van Gogh pour ne citer qu'une œuvre de ce peintre, etc. Le cerne a été systématisé par les fauves et l'un de ceux qui en a tiré les plus merveilleux effets est certainement Rouault. « Sa couleur est faite de bleus transparents et lacustres que traversent des vagues d'un rouge sombre et opaque, sabrée de striures qui spécifient la forme sans en déterminer les contours exacts ; son dessin est une écriture, un langage, un moyen d'expression et non une calligraphie apprise [2]. »

Le détail.

Dans ses dessins, l'enfant délaisse volontiers certains éléments ou ne les indique que schématiquement pour insister sur certains détails : feuilles d'arbre, brins d'herbe, cheveux, sourcils, dents, fenêtres, tuiles, etc. A côté de formes suggérées, il produit ainsi une arabesque touffue qui apparaît parfaitement logique. Certains peintres et dessinateurs, Fouquet, Clouet, Callot, Holbein, Goya, Ingres, les Japonais, etc., ont réalisé par ce procédé de magnifiques dessins.

Entre tous les modernes, il faut une fois de plus considérer l'œuvre du douanier Rousseau pour y trouver ce travail patient

[1] PAUL COLIN, *Manet*.

[2] WALDEMAR GEORGE, « Revue Mondiale ». (Cité par G. CHARENSOL, *Rouault*.)

du détail. Chaque feuille est indiquée dans la masse des feuillages, comme aussi les fleurs d'un jardin, les herbes d'une prairie, le pelage des animaux. Montrez ces œuvres aux enfants, *Le repas du lapin*, la *Chasse aux tigres*, les paysages exotiques ; ils seront émerveillés.

Certains surréalistes ont repris l'étude du détail, même avec obstination. Ils ont ainsi fait des compositions avec des objets dissemblables et disproportionnés. C'est une peinture qui se rapproche souvent du rêve.

Le rêve.

Les dessins d'enfants sont souvent plus près du rêve que de la réalité. Ils illustrent à merveille les contes de fées ou les récits d'aventures. Avec les moyens les plus simples, ils en donnent l'atmosphère magique. Nous avons vu des illustrations de *Blanche-Neige* qui étaient cent fois plus jolies que les dessins animés de Disney. C'est une joie, pour le maître de dessin, que de voir en une leçon tant d'images merveilleuses naître sous ses yeux. Certains élèves, qui ne peuvent que répéter de misérables clichés dans leurs compositions françaises, créent les histoires les plus originales avec un crayon et de la couleur. C'est parfois rudimentaire, incomplet comme un rêve. L'inspiration, que l'on nous pardonne ce grand mot, fuit tout à coup, le charme est rompu, il ne reste que quelques mots prestigieux de tout un poème.

Gauguin, par sa composition et sa couleur nous avait déjà plongés dans l'irréel ; ses personnages résident dans la légende de paradis lointains.

Il appartint au surréalisme de faire du rêve une doctrine. « Pour les surréalistes, il s'agit de rejoindre l'art des enfants, l'art du peuple, et l'art des fous. De faire table rase de tout ce qui est ordre, habitude, éducation morale, pour retrouver l'état anarchique, l'être primitif intégral. Leur effort tend à séparer l'imagination de la mémoire pour lui rendre sa disponibilité première. Le monde extérieur nous apparaissant d'une réalité de plus en plus relative, l'œuvre plastique se référera à un modèle purement intérieur ou ne sera pas. L'œuvre sera tirée par l'artiste des profondeurs les plus reculées de son être ou de sa vie organique. Il peindra les visions du rêve, du cauchemar et

de la maladie. Tout cela se traduit en images réelles. La seule condition à remplir, c'est de s'avancer seul sur cette voie mystérieuse et peuplée de monstres, ne consultant jamais que soi-même [1]. »

Les rêves de nos semblables ne nous sont pas toujours compréhensibles. Qu'en sera-t-il quand ils seront transposés sur la toile ? Il en résultera parfois une sensation assez indéfinissable, allant du gros rire au dégoût physique en passant par l'étonnement, la joie, la tristesse, etc. C'est ce que suggéreront les œuvres des Max Ernst, Joan Mirô, Masson, Lurçat, Pierre Roy, etc. Quand ils sont vraiment peintres, les accords de valeurs, la mise en page retiennent d'emblée l'attention. Ils se défendraient cependant d'un tel succès car l'intention poétique paraît seule les intéresser. Sans vouloir forcer l'admiration, nous demanderons au maître de dessin de ne pas les ignorer car il aura bien des rapprochements à faire avec les dessins de ses élèves.

A côté des surréalistes, il existe deux artistes, parmi les plus grands, qui, par « hallucinations d'après nature », ont créé des images merveilleuses. Ce sont Chagall et Rouault. Le premier surtout a réussi ce miracle de faire de la peinture, de la vraie, avec des thèmes d'inspiration littéraire. Si l'œil est pleinement satisfait, l'imagination est tenue en éveil. On ne sait s'il faut s'arrêter à la magnifique histoire ou à la qualité de la peinture, c'est un va-et-vient continuel. Féeries pour grandes personnes et qui rappellent la fraîcheur des plus belles peintures enfantines.

La forme humaine.

L'enfant commence par dessiner des bonshommes. De quatre à douze ans, il leur fait subir diverses transformations. Parvenu à une représentation assez arbitraire de la forme humaine, il en reste là, souvent pour la vie. On parle tant des bonshommes des enfants, mais il serait intéressant, à bien des points de vue, d'étudier aussi ceux des grandes personnes. Ils ont, il est vrai, moins de charme que les autres parce que les adultes y veulent mettre les proportions, la ressemblance, le mouvement, l'expression, etc. Ils croient savoir qu'il existe un Beau académique,

[1] DORETTE BERTHOUD, *La peinture française d'aujourd'hui.*

établi une fois pour toutes par un cénacle d'artistes-professeurs. Ils ont dans la mémoire des formes idéales : éphèbes bien musclés, naïades gracieuses, gestes expressifs, visages au sourire ingénu ; c'est toute la mièvrerie depuis le Bernin jusqu'à Boucher. « Ceux-là au moins ont su reproduire la réalité », on en revient toujours à ce thème. Pour avoir la réalité la plus parfaite, il est possible, par le moulage sur le modèle vivant, de reproduire la forme d'une manière exacte. Malgré tant de précision, que de laideur cadavérique dans ces masques, ces mains, ces torses. Il y manque l'interprétation de l'artiste qui n'est autre que le souffle de la vie. On ne sait pas assez que tous les grands plasticiens ont modifié la forme, la recréant sans cesse. Regardez la sculpture égyptienne : que de défauts pour l'anatomiste : tronc aplati, étranglé à la taille, pectoraux trop courts, rotule carrée, etc., etc. Les Grecs de la belle époque, les Ve et IVe siècles, ont schématisé certaines régions, au torse en particulier ils ont exagéré quelques caractéristiques osseuses, ils en ont fait un canon, c'est-à-dire une loi générale qui ne peut s'appliquer intégralement à aucun être humain. Michel-Ange supprimait ou ajoutait des muscles ; il a donné à certaines de ses statues des positions impossibles à tenir *(La Nuit)*. Rodin a déformé volontairement pour réaliser le mouvement.

Qu'est-ce donc que la Beauté, nous demandera-t-on, que fait-on de la Nature ?

C'est un thème à variations ou un clavier sur lequel compose l'artiste. Pas plus que le musicien n'aspire à reproduire le vent, les cris des animaux, etc., le peintre ne cherche à copier les formes et les couleurs. Ce n'est pas possible et là n'est pas le rôle de l'art.

Par un juste retour des choses, les artistes du XIXe siècle, s'élevèrent contre l'académisme des davidiens et, dès Cézanne, le corps humain n'est plus une pièce anatomique mais un élément pictural comme toutes choses, intégré au rythme général du tableau. Citons les baigneuses de Cézanne, les Tahitiennes de Gauguin, les portraits de Van Gogh, les filles de Lautrec, les avocats de Daumier, les danseuses de Degas, les nus de Renoir. Tous ces artistes ont prouvé qu'en dehors de l'académisme, le corps humain est le thème pictural le plus généreux. Ils ont ouvert la voie aux fauves, aux cubistes, à tous les expressionnistes. La forme humaine, chez ces derniers, apparaîtra infini-

ment variée : pathétique chez Rouault, calme et voluptueuse chez Matisse, farouchement déformée chez Picasso, heureuse et « ardente de vivre » chez Dufy, enchanteresse chez Marie Laurencin, étrange et mélancolique chez Maria Blanchard, naïve chez le douanier Rousseau et Chagall.

Nombreux sont les artistes qui ont essayé de revenir à une vision première et fraîche, celle de l'enfant. Ils ont découvert le charme de ses bonshommes bien avant les pédagogues. Par leurs œuvres il nous sera possible de nous refaire une saine vision qui nous permettra d'apprécier les dessins des enfants, de les aimer et de laisser à ces jeunes artistes la joie qu'ils ont de créer en dehors de toute contrainte.

LAURENT BOILLAT.