

De l'art de l'enfance à l'enfance de l'art

Perrin Grimard

C'est, en ce qui nous concerne, de tremplin que nous servira cette mise en rapport de l'art et des dessins d'enfants.

Car ce sera en fait, à terme, aux œuvres de l'esprit tirées de bien d'autres domaines que nous les comparerons.

Si nous commençons par leurs relations avec les œuvres d'art, et en l'occurrence avec les œuvres peintes, les raisons en sont à trouver dans la nature même de ces dernières et de celle des dessins d'enfants : ce sont des productions graphiques ou picturales (ou plastiques) nécessitant des supports apparentés (panneau, toile ou papier) qui en limitent le champ à deux dimensions.



Loin de nous l'idée de démontrer ici que les gri-bouillis d'un bambin de deux ans ou les mandalas d'un autre de trois ans sont (déjà) de l'art ! Il est trop évident que cela n'en est pas. L'artiste, c'est-à-dire l'adulte, de par son expérience et grâce à sa culture, est parfaitement conscient non seulement du sens mais surtout du caractère esthétique de son œuvre – indépendamment, d'ailleurs, du fait qu'il place ou non le *beau* (ou le *réalisme* etc.) au centre de ses préoccupations artistiques. La maîtrise technique, le *savoir-faire* – il le sait – sont le préalable à ses créations. L'enfant, lui, trace ou dessine sans *arrière-pensées*, sans parti pris esthé-

tique. Il peut mettre beaucoup de cœur à l'ouvrage, donner à tel dessin une grande importance (nous ajouterons *affective*), il est à mille lieues de penser – et d'agir – en artiste. La technique lui manque totalement et, surtout, il ne se pose pas toutes les questions (relatives à la *construction*, à la *composition* ; à l'harmonie ou à la disharmonie des couleurs, bref aux moyens à mettre en œuvre pour arriver à ses fins) que l'artiste se pose.

L'observation attentive des créations de l'un et des productions de l'autre ne nous en montre pas moins qu'il est là encore, et malgré tout, possible de relever d'étonnantes similitudes.

Dans la peinture.

Il est difficile de ne pas évoquer d'abord les œuvres de ces artistes qui, depuis une date relativement récente, s'inspirent ouvertement des dessins d'enfants. Nombre de peintres, en effet, à la suite de Picasso ou Klee, qui ont été les premiers à en apprécier les qualités plastiques, tentent aujourd'hui d'en reproduire la « naïveté », « l'innocence », d'en obtenir le « charme ».

La plupart de ces artistes ne voient cependant en cette *innocence* qu'ils recherchent qu'un moyen, pas nécessairement un but. Mis à part Pablo Picasso peut-être, qui prétendait avoir toute sa vie essayer de dessiner comme les enfants, ces peintres sont souvent en quête d'autre chose que d'un simple « charme enfantin ». Ce *charme* en ligne de mire, Paul Klee crée un monde onirique à mi-chemin entre abstraction et surréalisme ; idem pour Miró, qui se réclame en outre de *l'automatisme*. Klee ira jusqu'à théoriser sa pratique à l'intention des étudiants du Bauhaus, la fameuse école d'architecture et d'arts appliqués fondée à Weimar par Walter Gropius et où il professera – et explorera, aux côtés, entre autres du Russe Vassily Kandinsky, les possibilités offertes par un vocabulaire pictural de base * – et Miró deviendra une figure marquante du mouvement d'André Breton en s'attachant à être le plus fidèle possible à son « modèle intérieur ».

Si on le leur demandait, je suis persuadé que les peintres d'aujourd'hui dont les œuvres possèdent ce *charme enfantin* – et qui, même s'ils ont évidemment été marqués par celles de leurs prédécesseurs, ne sont plus à proprement parler des surréalistes – préféreraient davantage revendiquer cette *fidélité* plutôt qu'assumer véritablement leur admiration pour « l'art des petits ».

Il reste que les productions de ces peintres (souvent regardés comme « naïfs », qui se réclameront de l'art brut, de la figuration libre etc.) et celles des jeunes enfants paraissent reproduire un même monde.

Qu'ont-elles donc en commun ? Eh bien, si les choses représentées (quand il s'agit de *représentations*) peuvent varier, et si l'artiste fait intervenir des éléments propres à l'univers de l'adulte, le traitement graphique ou pictural semble très globalement le même (la maîtrise en plus chez le peintre). L'enfant et lui ne voient pas forcément



Château et soleil de Paul Klee (1928).

les mêmes choses mais ils ont, dirait-on, des façons similaires de voir – ou, plus précisément, d'appréhender les formes, les contours et les surfaces colorées. La courbe, le cercle, le carré, le triangle constituent leur vocabulaire formel ; les angles (des carrés, des triangles) sont émoussés ; la couleur est généralement très présente et contrastée (avec les trois primaires comme couleurs de prédilection) et, quand il s'agit de peinture (à l'eau ou gouache pour l'enfant ; gouache, huile ou acrylique pour l'adulte), le plus souvent saturée et étalée en larges aplats.

Cela étant, si les points communs entre les productions figuratives de l'un et de l'autre ne peuvent se résumer à ceux que nous venons de donner, lesquels, correspondant à une image stéréotypée des dessins de l'enfant, sont ceux qui viendront le plus rapidement à l'esprit, des rapprochements entre gribouillis et œuvres non-figuratives ont aussi depuis longtemps été faits.

Le gribouillage apparaissant chronologiquement avant le dessin (figuratif), intéressons-nous donc d'abord à ces exemples que nous offre l'histoire de l'art (et même la préhistoire de l'art) de *gribouillis artistiques* (et *pré-artistiques*).

C'est, comme l'on pouvait s'y attendre, dès le Paléolithique que l'on trouve, souvent sous forme d'incisions, ces courbes parfois spiralées, ces enchevêtrements de lignes qui rappellent étrangement les premiers tracés de nos bambins.

* Voir *Point Ligne Plan*, publié en 1926 par Kandinsky.

Un des meilleurs exemples que nous puissions prendre appartient toutefois au Néolithique, avec ces ondes gravées il y a entre 3000 et 6000 ans tant en Irlande, en Cornouailles qu'en Bretagne (avec le Cairn de Gavrinis). Ce sont de ces mêmes ondulations dont le petit, après une période où l'on décèle ponctuellement déjà chez lui une velléité rythmique, recouvrira bientôt la feuille, comme si elles matérialisaient un rythme venu de la nuit des temps.

Même s'ils préfèrent ponctuer leurs explications de toute une suite d'interrogations quant au pourquoi et au comment de la survivance, à travers les millénaires, de ces rythmes, ceux qui se sont penchés sur la question semblent tenir pour acquis

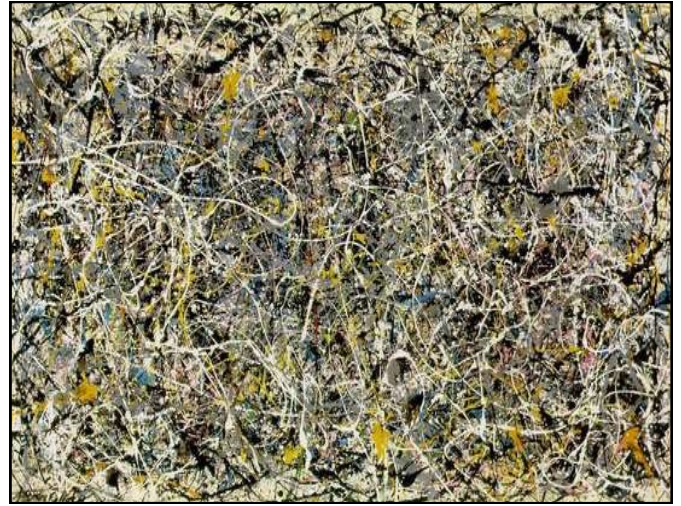


En haut :
Newgrange, Meath,
Irlande (vers 3000
av. J.-C.). Ci-contre :
Cairn de Gavrinis
(vers 3000 ans av.
J.-C.)

que notre petit contemporain – comme lorsque, à la plage, il frappe bruyamment un galet au sol devant lui avec un autre galet qu'il tient dans la main – ne fait que reproduire les gestes des premiers hommes.

Il est un artiste, au XX^{ème} siècle, que l'on peut être tenté de comparer à nos petits barbouilleurs à cause de la ressemblance des ses œuvres et de leurs gribouillis : Jackson Pollock. De fait, même si la technique diffère (Pollock pratiquant le *dripping*, qui consiste à projeter la peinture sur une toile de grandes dimensions posée au sol), il semble qu'un même élan, une même impulsion pousse l'artiste et l'enfant à agir. « Ma façon de peindre est la manifestation d'un besoin. Je veux exprimer mes sentiments et non les illustrer » dit ce représentant emblématique de l'*action painting*.

S'il pouvait ainsi formuler les choses, n'est-ce pas un peu comme cela que le petit, quand avec son crayon il prend possession de la surface du papier, faisant aller et venir sa main sans raison apparente, allant souvent au-delà des bords de la



Numéro 1 de Jackson Pollock (1950).

feuille, expliquerait son gribouillage ? On peut en tout cas assez aisément admettre que par cette *conquête* d'un espace à deux dimensions, auquel il se mesure (comme à un adversaire...), sont révélés sa *force vitale*, son *tempérament*. Il découvre en gribouillant les mouvements qu'il est capable d'accomplir en même temps – pourrait-on dire, et cela à l'instar de Pollock – que les *contours physiques* des sentiments qui le traversent.

Mais pas plus que la « peinture gestuelle » de Pollock et de ses émules n'englobe tout « l'art abstrait », les productions non-figuratives des enfants ne se limitent aux seuls gribouillis.

Les petits, on l'a vu, affectionnent les formes simples, le cercle, le carré, le triangle. Nombre d'artistes, au XX^{ème} siècle, ont axé leur recherche sur l'exploration de ces éléments de base. Si les œuvres des représentants de l'*abstraction géométrique* (comme Kline, Malevitch, Mondrian) n'évoquent pas réellement des dessins d'enfants, elles n'en montrent pas moins la volonté de leurs auteurs d'user, pour les besoins de leur art, d'un vocabulaire formel limité et souvent d'une palette réduite aux couleurs *pures*, ce qui n'est pas sans nous inciter à faire le rapprochement avec eux. Les partis pris esthétiques de ces peintres, intimement liés à des préoccupations (philosophiques, voire spirituelles pour Malevitch et Mondrian) qui n'ont rien d'enfantin, les auront préservés de comparaisons peut-être peu flatteuses à leurs yeux. La *simplicité enfantine* n'en est pas moins – si l'on nous permet de résumer ainsi les choses, et si, sans nous occuper de la composition, qui, elle, peut être plus complexe et subtile qu'il n'y paraît au premier regard, nous ne considérons que le vocabulaire picturale ou plastique utilisé – le plus souvent le maître mot.

Curieusement, jamais la simplicité recherchée par les artistes ne nous apparaît autant que quand la figuration flirte avec l'abstraction. Ceci est certainement dû à la géométrisation qu'opèrent les peintres des formes figuratives (tirées d'une nature morte, d'un paysage urbain...) ; les peintres qui, à l'instar des enfants, ne nous présentent le monde qui les entoure que... dans les grandes lignes. Il faudrait d'ailleurs plutôt parler, au sujet de ces œuvres, d'*évoqueries géométriques* du monde (ou, selon ces artistes, *de notre société, du progrès...* et non pas seulement de paysages ou d'objets...) ; car les éléments géométriques utilisés (notamment par leur juxtaposition ou leur répétition) peuvent également évoquer une *action*, une *durée*, un *mouvement*...

Deux artistes de cette tendance, Cubistes en leur temps, solliciteront particulièrement notre attention. Chantre de la vie moderne, dont il tente de restituer picturalement le dynamisme, Fernand Léger (1881-1955) peint, à l'issue de la Première Guerre mondiale, *Les Disques* où, imbriqués dans

des éléments figuratifs empruntés à la vie moderne (tels que rouages, ouvrages de ferronnerie etc.), d'autres, semi-circulaires ou circulaires et concentriques, à fort contrastes colorés, ajoutent aux contrastes de formes, le tout évoquant des mécanismes en mouvement.

Robert Delaunay (1885-1941), lui, ira en un sens encore plus loin que Léger en passant d'une esthétique analogue, que nous pourrions dire *semi-figurative*, à des œuvres totalement abstraites, aboutissement logique de l'*Orphisme* (d'après la dénomination d'Apollinaire) voulu par l'artiste comme une alternative au cubisme analytique et synthétique et fondé sur l'éclatement et la recomposition des formes grâce au jeu des contrastes chromatiques et lumineux. À la série



Disques de Fernand Léger (1918).



Rythme sans fin de Robert Delaunay (1920-1930).

des « Tour(s) Eiffel » succéderont ainsi celles des *Formes circulaires*, des *Rythmes* et des *Rythmes sans fin*.

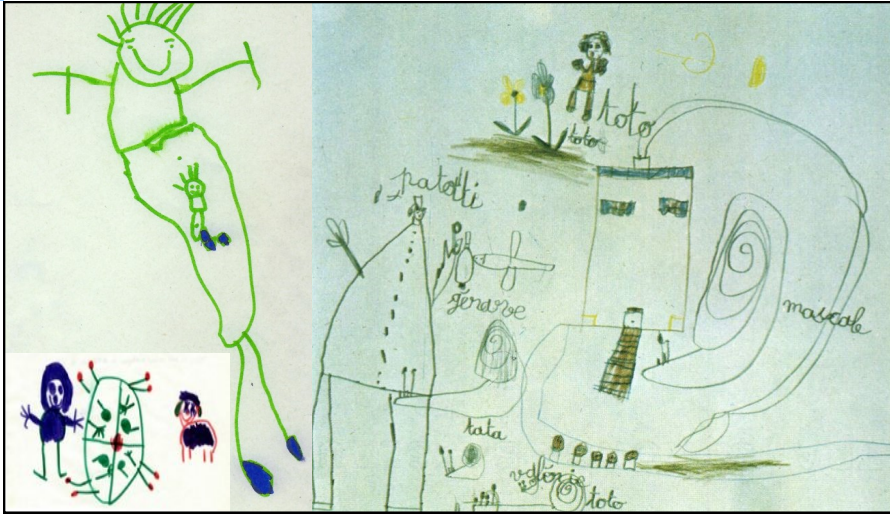
Bien que leur propos ne soient nullement de copier des dessins d'enfants, mais bien d'inaugurer une nouvelle façon de peindre en corrélation avec leur époque, et notamment en évoquant le mouvement, il est remarquable que ces deux

grands noms de l'art moderne aient tiré un tel parti de la *couleur pure* et eurent recours... au mandala.

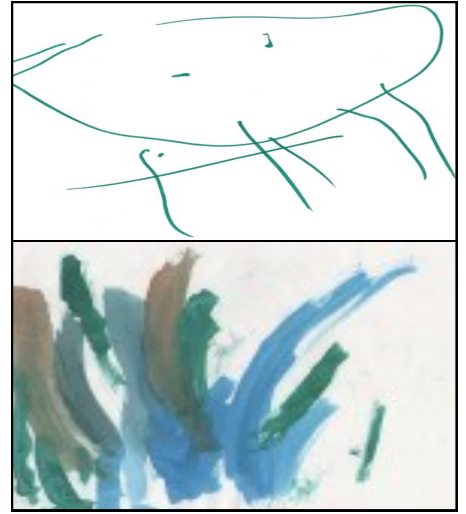
Or il n'est pas dû au hasard que Léger et Delaunay aient eu tous les deux leur « période cubiste ». Si celle-ci déboucha pour chacun sur un tel usage de la couleur et une telle simplification de la forme, c'est précisément que le cubisme, sous l'impulsion de Picasso et de Braque, s'inscrit en droite ligne dans le prolongement des recherches de Cézanne, pour qui il était possible de « traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône ». La construction/déconstruction opérée dans le cubisme des scènes d'intérieur ou des natures mortes (qui remplaceront ce que l'auteur des *Joueurs de cartes* ou de la série des *Sainte-Victoire*, appelait le « motif ») se fera, elle, par le rectangle, la pyramide, le cube (bien entendu) et... le cercle.

Malgré cela, la composition complexe des œuvres cubistes, leur aspect général incitent peu à les comparer aux dessins des petits. Il est pourtant une sorte de procédé commun dont usent les

peintres de ce courant et les enfants et que n'ont pas manqué de relever historiens de l'art et psychologues : le rabattement. Ce moyen, simplissime dans son principe, de représenter les choses *non comme on les voit mais comme on les pense*, ce qui est l'objectif des Cubistes, et qui consiste idéalement à les montrer sous toutes leurs faces sur un même plan, au détriment de



Plusieurs exemples de « réalisme intellectuel » où l'enfant ne représente pas ce qu'il voit mais ce qu'il sait des choses.



Deux exemples de formes pré-texte ?

toute perspective, rappelle en effet la façon qu'ont les petits de les dessiner. À la façade principale d'une maison avec pignon pourra, par exemple, être juxtaposée une autre façade qui dans la réalité fait angle avec elle ; tel élément qui aurait dû figurer de profil apparaîtra de face... Cette manière de dessiner les choses – qui rappelle également celle des égyptiens de l'époque pharaonique où dieux, hommes, et animaux étaient représentés de profil – associée à la « transparence » – autre procédé dont use l'enfant et qui consiste à montrer ce qui se cache derrière les murs ou dans les corps, comme les meubles dans la salle à manger derrière la façade de la maison, ou la petite sœur dans le ventre de la maman enceinte... – participe bien d'un rapport au réel similaire à celui institué par le cubisme.

Luquet, pour désigner le stade correspondant à ces dessins, inventera le terme de « réalisme intellectuel ». Or n'est-ce pas une dénomination qui aurait tout autant pu être accolée aux œuvres des représentants de ce mouvement ?

Tout cela pour dire qu'il n'est décidément pas si dénué de sens de comparer œuvres d'artistes (et en particulier celles des grands noms de l'art moderne) et dessins d'enfants. Si leurs intentions, sont évidemment différentes, force est de constater que les recherches des peintres et les moyens dont usent les petits pour s'exprimer plastiquement se rejoignent dans une sorte d'idéalisation de la forme qui se traduit (outre, quand il y a représentation, par le *rabattement* ou la *transparence*) par ce que nous appellerons donc une *simplification géométrique*.

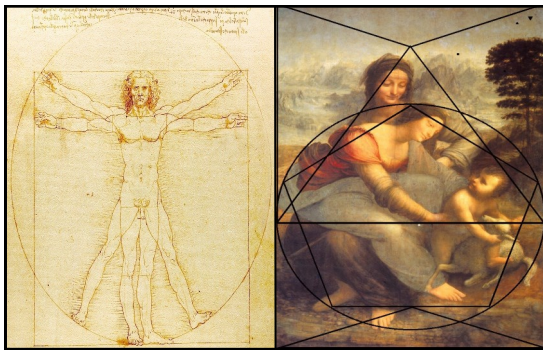
D'idéalisation, à vrai dire, il en était déjà parfois question, chez l'enfant, aux étapes précédentes, y compris à celle du gribouillage, mais elle laissait alors le champ libre à l'imagination : tels tracés

énigmatiques pouvaient être décrits avec le plus grand sérieux par leur petit auteur comme représentant un animal, une maison, ou même quelque scène de la vie courante, voire être le support de toute une narration sans qu'aucune ressemblance entre ces tracés et ce qu'ils étaient censés figurer n'existe aux yeux de l'adulte et que même – l'on est fortement enclin à le penser – n'ait été recherchée. Dans la mesure où la représentation mentale, et finalement le discours, priment sur la forme, nous pourrions presque rapprocher cette sorte d'*abstraction figurative* (*abstraction* en ce que de tels tracés ne représentent rien pour l'adulte ; et *figurative* en ce que malgré tout ils représentent quelque chose pour l'enfant) de l'art conceptuel. La forme tracée peut-être sans idée précise, devient alors le *pré-texte* à un développement narratif (souvent très précis, lui) susceptible d'ailleurs de connaître des modifications notables avec le temps.

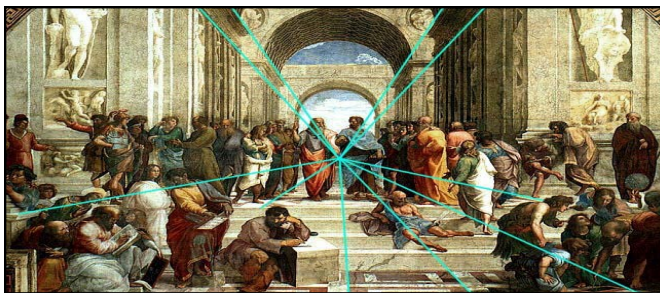
L'idéalisation dont nous parlions plus haut est d'une autre nature. Ce n'est plus la forme tracée qui est idéalisée (en pensée sinon verbalement, pour devenir le support d'une description ou d'une histoire), c'est la forme *extérieure*, tirée du monde sensible, le modèle (l'arbre, la maison, le bonhomme...) qui l'est (graphiquement), débarassée qu'elle est de sa gangue de détails et simplifiée à l'extrême. Les sensations visuelles sont comme passées au tamis des formes géométriques de base, le cercle, le carré, le triangle, celles-là même dont l'enfant, charmé, dirait-on, par leur beauté, fait encore, ponctuellement, des mandalas.

Qu'elle trahisse, comme le diraient Luquet ou Widlöcher, et comme cela est évident, l'incapacité du petit à reproduire fidèlement les choses (selon les critères de l'adulte), cette idéalisation, par défaut en quelque sorte, n'en a pas moins par-

tie liée avec l'essence même de l'art. Des canons de l'Antiquité à l'invention de la perspective linéaire, les artistes n'auront eu de cesse que d'idéaliser le corps humain ou l'espace. C'est en matérialisant ce dernier à l'aide de lignes convergentes que les peintres et les théoriciens de la Renaissance, Alberti en tête, dans leur souci d'obtenir un rendu du monde sensible conforme à ce que l'œil perçoit, nous donnèrent (un peu paradoxalement) une idée de sa profondeur. Et c'est en enfermant « l'homme de Vitruve » dans un cercle tout aussi imaginaire que ces lignes de fuite (donnant à cette figure l'aspect d'un mandala !) que Léonard, se soumettant à l'exigence



L'Homme de Vitruve (vers 1492) et structure de composition géométrique de La Vierge, l'Enfant Jésus et sainte Anne (entre 1503 et 1519).



Un exemple très connu de perspective linéaire : L'École d'Athènes de Raphaël (1509-1512)

d'équilibre et d'harmonie caractérisant cet idéal esthétique, nous en montrera... la perfection.

On trouvera que je joue ici un peu avec les mots, et l'on me demandera non sans raison : mais de quelle *idéalis*ation parlez-vous ? Celle qui consiste, selon la définition courante, à produire une représentation parfaite ? Ou celle qui, selon *votre* propre définition, revient à extraire du monde sensible des *grandes lignes*, des *formes prégnantes*, et a pour synonyme *simplification* ?

Tout en étant parfaitement conscient qu'une grande différence existe entre l'une et l'autre, je ferai simplement observer à ceux qui me reprocheraient là de tout confondre que, pour ce qui est en tout cas des arts plastiques, ces deux sortes d'idéalisations semblent être pour ainsi dire tournées vers les mêmes modèles formels : ces figures

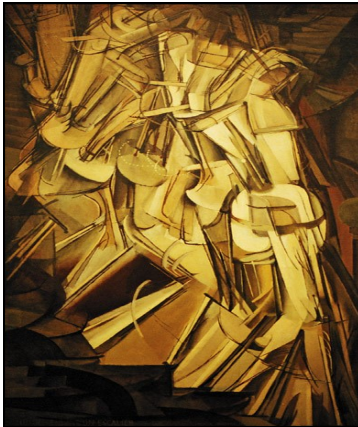
dont la simplicité n'a d'égale que la perfection. La sphère (issue du cercle), le cube (issu du carré), le parallépipède rectangle (issu du rectangle), les pyramides (issues du triangles), et même la spirale (rappelant elle aussi le cercle), ne se retrouvent-ils pas toujours, avec les lignes de fuite, dans la construction des œuvres de la Renaissance ? N'en constituent-ils pas l'ossature, ce squelette sur quoi l'artiste n'aura qu'à modeler des chairs ? Le mot *chairs* peut même être ici prix au premier degré ; car si l'on ne peut pas penser *perspective linéaire* sans se figurer quelque tableau montrant un intérieur ou quelque paysage urbain où elle est bien visible, la représentation du corps humain, loin s'en faut, n'en est pas la moindre des préoccupations des peintres et des sculpteurs de cette période. Sa représentation et également sa mise en scène, au travers de laquelle l'artiste s'efforcera d'illustrer au mieux les principes établis par le nouveau système formel.

Pour en revenir à Léonard, nous ne donnerons comme exemple que *La Vierge, l'Enfant Jésus et sainte Anne*. Ainsi est-ce en optant pour une composition pyramidale centrant l'attention sur le mouvement de rotation de Marie cherchant à retenir Jésus, lui-même retenant l'agneau, symbole de la Passion, que le Maître parviendra à suggérer le dynamisme de la scène. Pyramide, rotation, le triangle et la spirale constituent l'épine dorsale de l'œuvre.

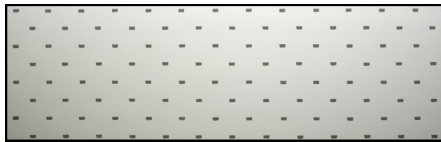
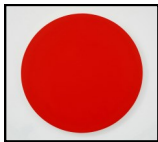
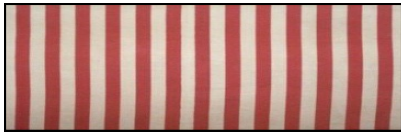
Bien que ces figures n'aient ici aidé qu'à construire son squelette, contrairement aux *Disques* de Léger où cercles et demi-cercles sont apparents et sont même l'éléments plastique essentiel et le prétexte de la composition, on voit comment les artistes – et si nous parlons là de peintres, ceci est également valable pour les sculpteurs – auront autant utilisé ce vocabulaire formel simplissime pour *donner corps* à leurs œuvres (en définissant des contours *matériels*) que pour les *mettre en mouvement*. Les artistes paraissent avoir parfaitement vu qu'une combinaison étudiée de formes simples, limitant le nombre d'angles, et donc propres à adoucir les contours, conférerait du dynamisme à une composition. Et de fait, imagine-t-on une scène peinte ou un groupe sculpté censés évoquer une action, un mouvement, que circonscrirait, fût-ce que dans l'ébauche, un polygone à vingt-cinq côtés ?

Les artistes du XX^{ème} siècle – et avant déjà un peu Cézanne – n'auront fait que rendre visible, mettre en avant cette infrastructure de l'œuvre. À l'image du *Nu descendant l'escalier* de Marcel Duchamp, où la décomposition du mouvement

inspirée de la chronophotographie est suggérée par une décomposition en des formes simples (circulaires, rectangulaires, triangulaires puis à leur ré-imbrication) du nu lui-même, ou à celle,



Nu descendant un escalier
de Marcel Duchamp (1912).



À gauche, en haut : *Tu m', Mutt, Tutu* ; et en bas : *Red dot* d'Olivier Mosset. À droite, en haut : *Manifestation 3* de Daniel Buren ; en bas : *Empreintes de pinceau 2008* de Niele Toroni.

plus près de nous encore, des « toiles » du groupe B.M.P.T. ou du mouvement Supports/Surfaces qui, menant cette tendance à son expression ultime, iront jusqu'à ne retenir de l'ossature de l'œuvre autant que de son vocabulaire plastique que la ligne (devenue, sortie du contexte figuratif et reproduite à l'envi, rayure ou bande) ou le point (devenu, isolé, grossi, et reproduit lui aussi selon une certaine régularité, pois ou cercle coloré), l'art moderne, puis contemporain, dans une réflexion sur ses propres moyens, aura été le moment (pour reprendre l'expression de Duchamp) d'une *mise à nu* progressive de l'œuvre d'art en ce qu'elle est œuvre plastique. Pour peu, dans ce contexte, et au contraire de l'inventeur du « ready-made » et, après lui, des tenants de l'art conceptuel, que les artistes s'attachent à utiliser encore les matériaux ou les supports traditionnels, l'acte de création pourra consister en la mise en avant de la toile brute, en tant que subjectile ou non, et/ou se résumer à sa simple exposition comme à celle du châssis (ainsi en est-il du moins pour certaines œuvres du groupe Supports/Surfaces).

Les voies suivies par les artistes tout au long du XX^{ème} siècle nous le montrent, ce serait faire un faux procès à certains d'entre eux que de leur reprocher le côté enfantin de leurs œuvres. Très loin d'eux l'intention de recopier servilement les dessins des enfants. S'ils s'en inspirent, ou plutôt s'ils les admirent, comme ils admireront également les dessins des malades mentaux, c'est parce que ceux qui les produisent savent comme aucun adulte (exempt de troubles psychiatriques du moins...) tirer parti du vocabulaire plastique le plus simple. Or c'est parce qu'ils se sont lancés eux aussi dans l'exploration de ces éléments formels de base que Picasso et Klee dessinent ou peignent « comme les enfants », parce qu'ils ont saisi l'intérêt qu'il pouvait y avoir à expérimenter leurs multiples combinaisons. Nul autre objectif, en somme, pour ces maîtres de l'art moderne, que de résoudre l'équation *minimum de moyens = maximum d'expression* – l'inconnue résidant dans le premier terme et définissant une limite qu'il est imprudent de franchir sous peine de nuire à l'expression.

Et l'on en vient à repenser à Lascaux, à Altamira, à nombre de ces peintures pariétales du paléolithique dont, malgré un vocabulaire plastique et graphique des plus réduits, les qualités expressives sont indéniables. Ici, ce sera un animal sauvage, parfaitement identifiable bien que représenté en quelques traits ; là, ce sera une scène de chasse tout aussi « stylisée » et néanmoins frappante dans le rendu de l'action. Nous nous garderons cependant, en ce qui nous concerne, de faire un véritable parallèle entre l'histoire de l'Art et l'évolution du dessin chez l'enfant. Si, comme d'autres auteurs, nous notons d'évidentes analogies entre ses premières productions (figuratives ou non) et l'« art » du Paléolithique* les étapes qui jalonnent l'histoire de l'art dans son ensemble (par la suite) ne coïncident guère avec celles par lesquelles passera notre petit dessinateur (même sortant de l'enfance). Comment, d'ailleurs, pourrions-nous sérieusement envisager l'existence d'un continuum entre les peintures pariétales des époques préhistoriques, les œuvres de l'Antiquité, de la Renaissance, et (puisque l'Histoire de l'Art ne s'arrête pas au XVI^{ème} siècle) au réalisme du XIX^{ème} siècle, puis à

* Du moins dans le recours aux formes simples et à un répertoire graphique limité, aboutissant, quand il y a représentation, à une sorte de « stylisation » des formes réelles.

l'hyperréalisme du XX^{ème}, sachant qu'il y a non seulement eu des époques où l'art, dans le domaine de la représentation, a fait en quelque sorte marche arrière (comme dans la longue période du Moyen-Âge), que les artistes, tout en connaissant parfaitement les règles qui la régissent, ont souvent délibérément pris des libertés avec elles (particulièrement au XIX^{ème}, avec l'Impressionnisme, et, évidemment, au XX^{ème} siècle, avec le Cubisme etc.) et surtout que chaque civilisation possède son art, ses codes de représentation à elle, susceptibles d'évolution ou non ? Si, en partant du principe que cette appellation ait un sens, *l'histoire de l'art occidental* est faite d'une succession de phases allant vers une maîtrise grandissante dans le domaine de la représentation, qu'en est-il de l'art africain (ou plus précisément *des arts africains*) ? qu'en est-il de l'art de l'Amérique précolombienne qui, du point de vue de l'évolution, s'inscrivent dans une tout autre *chrono-logique* (si l'on nous permet l'expression et si tant est que l'on puisse parler ici d'*évolution*) ? Le fait que d'un continent à un autre l'art figuratif ne soit pas passé par les mêmes étapes nous incite à nous méfier de cette notion d'évolution ou, en tout cas, à douter de son caractère *universel*.

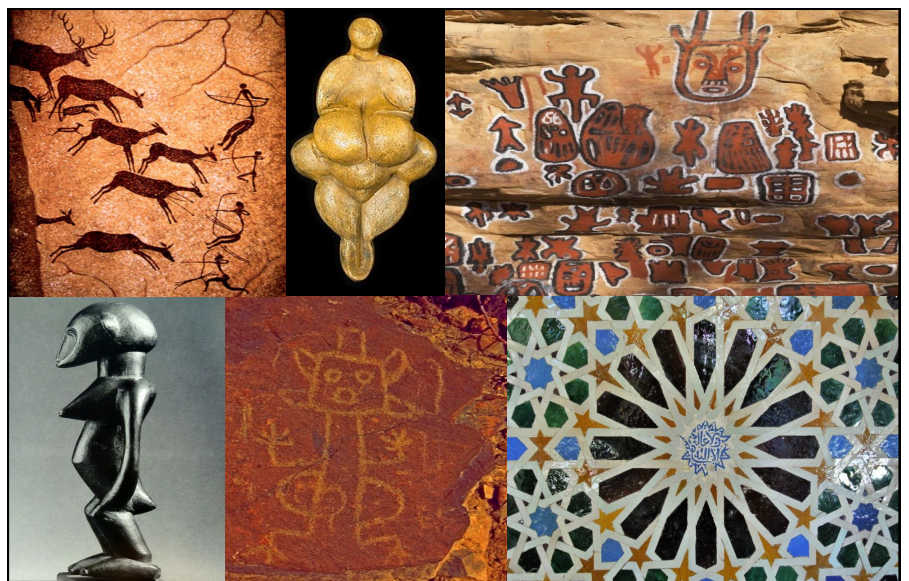
Ce qui ne signifie nullement que nous devons ignorer les éventuelles similitudes formelles qui peuvent exister entre la production artistique d'une civilisation à telle époque et celle d'une autre civilisation à un stade qui semble lui correspondre. On relèvera ainsi d'étonnantes ressemblances entre les figures de Lascaux (vers 18000

étant, s'il serait ridicule de présenter cette dernière comme l'aboutissement des recherches des artistes depuis le paléolithique et encore plus fastidieux de démontrer qu'elle correspond au dernier stade d'une évolution dont le premier aurait correspondu aux peintures de Lascaux (autrement dit qu'elle serait un peu à celle-ci ce que nos dessins en perspective d'adultes sont à nos dessins d'enfants), il le serait tout autant d'essayer de prouver l'existence d'un processus analogue dans l'art non-occidental et d'expliquer la différence d'évolution, tout en notant des similitudes, par le fait que celles-ci ait été stoppée à un stade bien antérieur à celui où est parvenu l'art occidental. Rien ne prouve que les « artistes » africains (sans l'influence de l'art européen, et aujourd'hui américain), ni que les Incas ou le Aztèques auraient un jour fait usage de notre perspective linéaire, ni même qu'ils auraient seulement tenté, en représentant le monde qui les entourait, d'obtenir un plus grand réalisme. Autres cultures : autres conceptions de l'art ; autres fins : autres moyens.

Un fait demeure : quelque soit le continent, l'art figuratif des civilisations qui à un moment donné l'ont peuplé est toujours caractérisé à ses débuts, qu'il y ait ou non évolution notable par la suite, par une stylisation des formes confinant souvent à leur géométrisation ; l'art non-figuratif, pour les civilisations qui le privilégient, étant d'emblée géométrique.

Or il est intéressant de remarquer qu'au sein même de l'art occidental chaque grande remise en questions, chaque période de rupture (comme la

avant notre ère) et les personnages gravés sur certaines poteries d'Afrique centrale datant du XVII^{ème} siècle. Bien qu'on ait coutume de nommer la grotte de Lascaux la « Chapelle Sixtine de la Préhistoire » (et que ses peintures en soient donc, a priori, avec celle de la grotte Chauvet en Ardèche, une des premières manifestations connues de l'art en Occident), force est de constater que les personnages et animaux qui sont figurés sur ses parois offrent plus de ressemblances avec ces gravures africaines, plus proches de nous dans le temps mais appartenant à un art non-occidental, qu'avec la *Création d'Adam* de Michel-Ange. Cela



De haut en bas et de gauche à droite : Lascaux ; la « Vénus de Lespugue » (Haute-Garonne), époque gravettienne ; Kondi Pegue (Songo) ; Statuette Senoufo ; félin anthropomorphe, Checta (Pérou) ; zellige, Palais nasrides (Grenade).

Renaissance ou celle engendrée par les grands courants de la fin du XIX^{ème} siècle et du début du XX^{ème} est le moment d'une sorte de retour dans les œuvres créées, et selon différentes modalités, d'une *simplification* géométrique. Qu'elle se limite aux lignes de construction du tableau où elle définit espaces et volumes à la Renaissance par le biais de la perspective ; qu'elle aboutisse, chez Cézanne, à la décomposition du « motif » ou de la nature en cylindres, sphères et cônes, ou chez les Cubistes en rectangles, cercles, pyramides ou cubes ; que l'art abstrait, avec Mondrian et Malevitch, la projette au premier plan où elle est supposée exprimer une essence de l'Univers ; ou que le Constructivisme, à des fins au contraire matérialistes et pratiques, la mette quasiment en scène (ou du moins *en espace*), elle est une réponse fréquente des artistes aux problèmes que régulièrement ils soulèvent.

Mais nous débordons déjà, avec le Constructivisme (et aussi avec le Suprématisme de Male-

vitch, et même, c'est vrai, avec la perspective linéaire) du simple cadre de la peinture et des arts plastiques en général, certains principes énoncés s'appliquant également à l'architecture... ■

Bibliographie

Point Ligne Plan, de Vassily Kandinsky, 1926.

Le Geste et la parole 1 : La mémoire des rythmes d'André Leroi-Gourhan ; Paris, Albin Michel, 1965.

Les dessins d'un enfant (étude psychologique) de Georges-Henri Luquet ; Paris, Librairie Félix Alcan (thèse) 1913.

L'interprétation des dessins d'enfants, de Daniel Widlöcher, Charles Dessart, Bruxelles, 1965.

La représentation du monde chez l'enfant de Jean Piaget ; Presses Universitaires de France, 1927, dernière édition : Quadrige PUF 2003.

Le Langage plastique de Arno Stern ; Delachaux et Niestlé, 1963.

Fiche biographique de l'auteur : voir *Le Laboratoire* n° 2.



De haut en bas et de gauche à droite : *Nature morte* de Paul Cézanne (1879) ; *Composition avec rouge, bleu et jaune* de Piet Mondrian (1930) ; *Suprématisme* de Kasimir Malevitch (1915) ; caserne de l'entreprise Vitra à Weil-am-Rhein de Zaha Hadid.