Dessin d'enfant et primitivisme à l'aube du XXe siècle

Corine Pencenat

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/1722>

DOI : 10.4000/critiquedart.1722

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2004

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Corine Pencenat, « Dessin d'enfant et primitivisme à l'aube du XXe siècle », *Critique d'art* [En ligne], 23 | Printemps 2004, mis en ligne le 22 février 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/1722> ; DOI : 10.4000/critiquedart.1722

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Archives de la critique d'art

Dessin d'enfant et primitivisme à l'aube du XXe siècle

Corine Pencenat

RÉFÉRENCE

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

- 1 Sur le continent européen à la fin du XIXe siècle, les pays nordiques développèrent leur intérêt pour la pratique artistique à l'école à partir d'une vision messianique et pédagogique de l'art, qui n'allait pas sans compter avec le surcroît d'un gain économique pour la nation. En effet, introduire la pratique d'une expression artistique libre, voire spontanée où l'enfant devient le guide du pédagogue, et en développer le goût dès le plus jeune âge s'inscrivait dans la vision *Arts and Crafts* pour l'Angleterre, et dans l'idée de favoriser le bien-être individuel et social pour l'Allemagne. La France eut en ce domaine une bonne vingtaine d'années de retard. Ce n'est qu'en 1909 que Gaston Quénieux, enseignant et président de la Société Nationale de l'Art à l'Ecole, réussit à faire voter un arrêté ministériel pour l'abandon d'un enseignement du dessin selon la géométrie au profit d'un enseignement fondé sur une méthode intuitive.
- 2 Emmanuel Pernoud comble ici les lacunes concernant la spécificité française et retrace les diverses péripéties qui permirent cette réforme au niveau tant politique que pédagogique. Cette évolution n'a pu avoir lieu sans l'apport des recherches en psychologie sur la psyché enfantine pour lesquelles le dessin servit autant de matière d'investigation que de preuves à conviction. Cependant la psychologie proposait une vision progressiste du dessin, utile au développement de l'enfant. Cette visée instrumentale, qui invalide la notion même du plaisir de faire, est d'ailleurs aux sources d'une pédagogie aux effets pervers que l'auteur souligne à diverses reprises : à l'aube du

XXe siècle, accorder la liberté à l'enfant signifie l'accompagner à être ce que l'on sait de sa nature !

- 3 La difficulté du livre est celle que rencontre tout chercheur lorsqu'il élabore une thématique nouvelle. Au cours des trois premiers chapitres sur la possibilité de l'émergence du *topos* "dessin d'enfant", vient un moment où se pose la question de ce qu'il en est de l'art. Un travail éditorial eût probablement permis de tresser la multiplicité des expériences artistiques avec cette nouvelle archéologie du savoir. L'impact des *gribouillages* d'Alfred Jarry ne se conçoit qu'en resituant le retard français dans l'approche du dessin d'enfant, *idem* pour la distance de Matisse et sa discrétion vis-à-vis des critiques à mille lieues de saisir les enjeux d'une autonomie du *désir de la ligne* qu'ils qualifient d'*enfantillage* quand ce n'est pas d'*infantilisme* ! L'enjeu de cet ouvrage n'en est pas moins de taille. Qui ne s'est interrogé sur la proximité de ces vecteurs pour l'imagination que furent au tournant du XXe siècle les formes d'art produites par les civilisations exotiques, les fous et les enfants ?
- 4 E. Pernoud ouvre le champ d'investigations permettant de penser ces questions. Celui-ci se déploie entre les deux balises livrées en introduction dans l'analyse de *L'Atelier* de Courbet : d'une part le Romantisme, ou l'idée d'un œil vierge dont l'enfant à côté du peintre au travail est la parfaite métaphore, de l'autre l'interrogation sur le chemin entre les premiers balbutiements de l'art et son aboutissement, lisible dans la figure de l'enfant au sol absorbé dans son propre gribouillage. Entre ces deux conceptions, il montre l'émergence progressive d'une transformation du regard sur l'enfant et sur ses dessins, issue d'un maillage entre les recherches en psychologie, en pédagogie et un nombre remarquable d'expositions dévouées spécifiquement aux productions enfantines. Töpffer, le précurseur de la bande dessinée, anticipera la vision qui rendit possible pour les artistes français la reconnaissance du dessin d'enfant : l'enfance n'y est pas ce paradis dont l'innocence serait à reconquérir, mais un temps où se développe une logique propre qui s'identifie dans le dessin d'enfant comme une *intention de pensée*. En 1913, Le philosophe bergsonien Luquet qualifiera la production des dessins par les enfants de *réalisme intellectuel*.
- 5 Si le cliché romantique du dessin d'enfant se retrouve chez Vasilii Kandinsky et plus tard chez Cobra, l'absorption dans l'action de dessiner qui autorise le hasard automatique d'une ligne en train de se définir sur une surface plane se lit chez Pierre Bonnard, aussi bien que chez Paul Klee ou Henri Matisse, ou encore chez Henri Michaux. Entre les deux, le style proche de celui de l'enfance en tant que contre-pouvoir et pied de nez à la bienséance est autant celui de Jarry, que de Toulouse-Lautrec ou de Pablo Picasso. Curieusement Jean Dubuffet, qui apparemment semble proche de cette position, reprend sans y toucher le cliché de l'enfant en petit d'homme qui cherche à se faire remarquer.
- 6 L'enjeu de cet ouvrage se saisit à partir de la vision de l'enfance propre à l'auteur livrée en conclusion. L'enfant est un être doué d'une vitesse et d'un système de références spécifiques. S'y confronter, c'est accepter ce qui dans le processus de création échappe, autrement dit les automatismes du hasard. Quant à la nécessité d'en arriver à ce point, on pourrait la rechercher dans ce que la quête romantique nous livre, comme symptôme. Le fou, l'enfant, les *sauvages* ont en commun la qualité d'un *primitivisme* partagé par ceux qui possèdent un système du monde, capable d'insuffler à leur action une efficacité susceptible d'y transformer leur situation... Cette vision *primitive* où l'art est action traduit le refus d'un univers matérialiste et rationnel incarné par le réalisme visuel. La déconstruction de la perspective illusionniste se comprend comme une révolution du

fonctionnement mental contestant le dualisme cartésien du corps et de l'âme. Dans la pratique artistique, ce rejet s'est en particulier développé à partir d'une attention spécifique portée au mouvement physique, qui évacue la réflexion à l'instant où la décision d'agir est prise. Cette absorption dans l'automatisme de l'action est un moment singulier au cours duquel l'homme fait l'expérience de sa nécessaire unité : les loisirs, les spectacles populaires —cirque, cabaret, marionnettes—, la sexualité en furent des vecteurs. “Le dessin d'enfant” comme *topos*, et comme libre pratique d'une activité ludique de déstructuration et de restructuration du monde contribua à cette transformation des formes de la représentation. Ceci ne fut possible qu'après la reconnaissance d'une enfance autonome, avec ses lois et sa logique propres.