

Colloque International de Didactique Professionnelle 2019
Organisé par l'Association RPD en partenariat avec l'Université de Sherbrooke
les 23 au 25 octobre 2019, à Longueuil, Québec

COMPRENDRE L'ACTIVITÉ D'UN ARTISTE PEINTRE : UNE INTELLIGENCE À L'OEUVRE

Philippe CLAUZARD

MCF Université de La Réunion, ESPE, Bellepierre, île de La Réunion, France
Philippe.Clauzard@gmail.com

Type de communication

Compte-rendu de recherche

Thématique principale

Thème 2. L'intelligence professionnelle et les adaptations

Résumé

Le métier d'artiste peintre repose sur des savoirs et savoir-faire. L'imagination et la sensibilité personnelles ne sont pas tout. L'activité de l'artiste est organisée. Une intelligence professionnelle est à l'œuvre pour créer un tableau entre singularité stylistique du peintre et généricité de l'activité autour de quelques concepts organisateurs que nous avons tenté d'appréhender selon une méthodologie d'observation et traitement nécessairement redéfinie. Cela nous a conduit à appréhender l'intelligence d'un « savoir combiner » chez l'artiste peintre une intelligence adaptative avec une intelligence créative, à l'origine du concept pragmatique de « hasard dirigé ».

Mots-Clés

Artiste peintre, analyse du travail, jugement pragmatique, intelligence et adaptation, didactique professionnelle.

Introduction

Notre contribution s'intéresse au travail, souvent méconnu, d'un artiste peintre. De prime abord, on peut s'interroger s'il s'agit vraiment d'un travail. Est-ce un travail comme les autres ? Peut-on l'analyser comme toute autre activité professionnelle ?

Parler d'activités artistiques, c'est désigner le processus par lequel un individu s'affaire sur une matière (des objets, des mots, des sons, des couleurs, ou des pierres), afin de mettre au monde quelque chose qui matérialise un projet personnel. En cela, c'est une activité productive avec le passage à l'existence d'une œuvre qui sans l'ouvrage soutenu de l'artiste ne serait jamais advenue. Cela dit, l'art peut sembler un « jeu » : l'artiste semble jouir en effet d'une grande liberté, avec de moindres contraintes que dans le monde du travail ordinaire. Il est alors tentant de considérer la création artistique selon une perspective purement ludique et gratuite.

Mais de quels « jeu » et « gratuité » parle-t-on ? L'art est un travail bien souvent laborieux, parfois ingrat, exigeant de l'opiniâtreté et de la passion. La création artistique présente somme toute un triple enjeu qui l'inscrit dans la société et l'humanité. Économiquement, c'est un investissement comme l'immobilier au travers du marché de l'art. Culturellement, c'est une expression située dans l'espace et le temps. Émotionnellement, c'est une mobilisation de la sensibilité de chacun.

La création picturale a pour vocation de plaire, d'être plaisante pour l'œil et le sensible. L'artiste défie la création et libère le pouvoir de créer. L'activité de l'artiste peintre n'est pas ainsi une activité

gratuite, même si tout comme le jeu, elle semble une activité dans un certain sens « libérée », même si sa finalité n'est pas a priori utilitaire comme pour l'artisanat.

La puissance expressive d'une œuvre d'art est foncièrement esthétique. Un tableau existe pour être regardé et interpeller la sensibilité. L'art ne sert pas à rien. Certes, on peut vivre sans arts, mais l'art, comme l'émotion et le plaisir procurés, ne constitue-t-il pas du supplément d'âme à l'existence ?

Enfin, qui dit création, ne signifie pas l'absence de règles d'action ou de schèmes opératoires pour réaliser une œuvre. Le métier d'artiste peintre repose sur des savoirs et savoir-faire. L'imagination et la sensibilité personnelles ne sont pas tout. L'activité de l'artiste est organisée. Une intelligence professionnelle est à l'œuvre pour créer. Conséquemment, le métier d'artiste peintre s'apprend, et cet apprentissage peut se formaliser à partir d'une analyse du travail qui mentionne les aspects génériques et spécifiques indispensables à une formation professionnelle réussie.

QUESTION DE RECHERCHE & CADRE THÉORIQUE

Notre étude tente d'appréhender l'organisation du travail d'un artiste peintre. C'est une préenquête, dans un nouveau domaine de recherche, qui questionne la manière d'analyser l'activité d'un artiste peintre comme l'intelligence professionnelle qui caractérise ce travail particulier.

Nous postulons que l'activité d'un artiste peintre, comme toute activité professionnelle, est structurée grâce à un ensemble de concepts organisateurs de l'activité qui permettent des diagnostics et des ajustements pertinents en situation (Pastré, 2011). Une intelligence professionnelle est ainsi à l'œuvre. L'analyse du travail cherche à en appréhender les contours en regardant agir le professionnel dans son activité réelle de travail. En l'observant et en l'écouter parler de son travail, des visées et des manières de les atteindre, des empêchements ou des difficultés rencontrées, des adaptations rendues nécessaires, il émerge ou se déduit du jugement pragmatique (Pastré, 2011).

Nous faisons également appel aux théoriciens de l'activité comme Léontiev et Galpérine afin de « mettre un peu d'ordre » dans la « nébuleuse » de la création artistique picturale. Quels sont les motifs de l'activité de peinture, les actions et leurs buts ainsi que les opérations, contraintes par des conditions d'exécutions de l'œuvre (Leontiev) ? Sur quelle base d'orientation, constituée de représentations, s'appuie l'artiste peintre pour réguler son activité (Galpérine) ? Sur quels jugements pragmatiques se fondent les régulations au sein du couplage d'opérations d'exécution et de contrôle ? Il se pose aussi la question des outils du peintre qui conditionnent à la fois ses actions et ses régulations dans une dimension d'appropriation instrumentale (Rabardel, 1995).

MÉTHODOLOGIE

Notre corpus consiste en la transcription d'une « observation filmée et commentée ». Nous avons redéfini la méthodologie. Observer quelques heures le travail d'un artiste peintre ne dit pas tout sur ses actions, ses perceptions et ses raisonnements. Son activité est longue et précise, solitaire et silencieuse. L'observation est chronophage et peut s'avérer infructueuse face à la répétition de certains gestes basiques comme étaler de la couleur sur la toile avec un pinceau pendant de longues dizaines de minutes sur un même centimètre carré ou devant l'observation silencieuse du peintre face à sa toile. Nous n'avons pas accès immédiatement à ce que l'artiste peintre perçoit, juge, pense. Nous ne savons pas les raisonnements tenus ou ce qu'il anticipe. Nous pouvons même effectuer sur le moment des interprétations trompeuses, des inférences inexactes. Quant à la sélection d'épisodes critiques, elle est malaisée, car l'activité semble lisse.

Cela nous a conduits à réaménager l'intervention pour analyser le travail, en fonction des caractéristiques du métier. Theureau distingue diverses méthodes de verbalisation : la verbalisation interruptive à des moments « judicieusement » choisis, l'entretien d'explicitation afin d'accéder à des dimensions inconscientes du vécu de l'action et la verbalisation simultanée que nous avons choisie qui

est adaptée à des activités à la fois « isolées » et à « fortes composantes symboliques » (Theureau, 2002).

Cette autoconfrontation à verbalisation simultanée au déroulement de l'activité nous permet de documenter l'exécution de l'action, la façon de travailler selon des invariants du métier qui l'organisent (le genre avec quelques règles de métier) et la manière personnelle d'agir, donnant à voir des singularités, une signature personnelle de l'artiste (un style singulier et peut-être un modèle opératif à l'origine de stratégies picturales). Le filmage et l'entretien simultané ont favorisé une contraction du temps de l'activité de l'artiste peintre. Nous avons pu ainsi accéder à chaud à ce qu'il perçoit, ressent, et réfléchit lorsqu'il peint sa toile. De surcroît, une certaine sémantique ou grammaire de l'action apparaît.

Après transcription des propos du peintre, nous avons effectué une analyse thématique du corpus offrant une première catégorisation des énoncés du peintre en termes de dimensions « métiers », « outils », et « technique picturale ». S'ajoutaient les dimensions « identité professionnelle », « esthétique », « anthropologique », « éthique » et « praxéologique ». Nous avons ensuite pisté, dans cet ensemble d'informations, ce qui nous est apparu comme des jugements pragmatiques (d'une évidence absolue et explicatifs d'une manière d'agir) qui disent quelque chose de fort et d'évident sur l'activité du peintre, qui décrivent des gestes picturaux, bien souvent indicibles, car incorporés à l'activité, automatisés, routiniers. Le geste (physique comme cognitif¹) échappe effectivement à la conscience. Il est intimement lié à la façon d'être de l'artiste-peintre. Il offre une économie cognitive fort utile pour faire face à des imprévus, des ruptures, des petits problèmes que rencontre le peintre sur la toile. Un travail maïeutique est alors bien nécessaire pour faire émerger les indicibles, les invisibles, les inventions de l'agir professionnel qui mobilisent une intelligence au travail.

Enfin, nous avons réalisé un récit de l'activité du peintre afin de remettre de la cohérence dans le recueil des informations. Cet écrit s'inspire de la « parabole du boucher » de Tchouang-Tseu rapportée par Nagels². Ce récit est une reconstruction d'après les propos de l'artiste-peintre, aussi fidèle que faire se peut, effectuée à la suite de l'analyse thématique.

Ce récit qui montre une certaine distanciation, un certain détour de l'activité en train de se réaliser pourrait, dans une autre temporalité, être présenté à l'artiste peintre pour réactions, rectifications et commentaires supplémentaires dans une autoconfrontation de second niveau, encore plus compréhensive, gagnante en précisions.

LE RÉCIT DE L'ACTIVITÉ DE L'ARTISTE PEINTRE

Ce récit reprend un certain nombre de jugements pragmatiques dont le caractère nous a inspiré l'évidence et la nécessité pour peindre une toile. Il constitue une « trace » de l'activité, objectivable comme support à discussions et controverses ou bien support primitif à une ingénierie de formation. C'est un premier jet qui demande vraisemblablement compléments et rectifications.

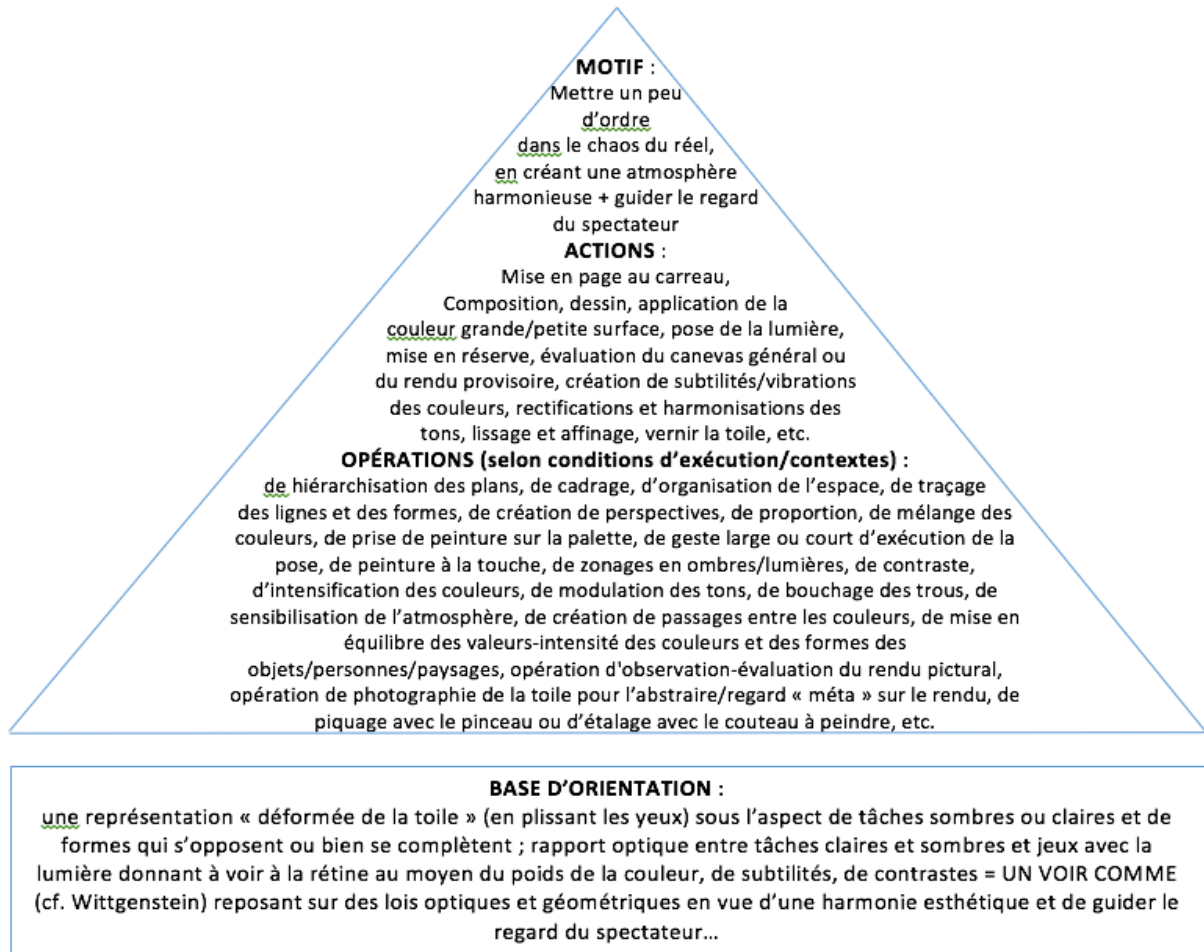
¹ Selon Vergnaud (2001) : « Le geste est pensée ; le geste est un modèle suggestif pour l'analyse de l'activité de pensée. On peut même ajouter : la pensée est un geste. »

² Marc Nagels, L'analyse de l'activité. Une chinoiserie ? Repéré à <http://www.17marsconseil.fr/lanalyse-de-lactivite-une-chinoiserie/>

« Je commence par composer ma toile à l'aide d'un crayon ou fusain. Un tableau qui est bien conçu au départ, ça va beaucoup plus vite en matière d'exécution. Je dessine les grands contours de mon paysage ou d'une anatomie. Je fais attention à la géométrie du dessin. J'effectue une mise en page au carreau, c'est le canevas du tableau. Il convient de respecter la règle du nombre d'or pour ne pas faire des erreurs au départ. C'est le tableau qui se découpe en plusieurs sections : il y a des endroits où l'on doit placer le sujet principal. Le sujet aide à équilibrer la toile : soit on équilibre par la couleur, soit on équilibre par la forme, le dessin. Je fais attention à la lumière : d'où est-ce que je veux que vienne la lumière ? Je peux inscrire des indications sur ma toile. Une fois le dessin terminé, j'obtiens une forme générale que je dois regarder comme un ensemble cohérent avec des tâches claires et des tâches foncées que je projette de peindre. Cela va constituer les valeurs de mon tableau, c'est-à-dire le poids de la couleur par rapport à mon œil. C'est mon œil qui va dire si la valeur est juste ou pas juste. C'est l'intensité de la couleur qui va réagir sur la rétine. L'objectif est que mon tableau se voit, qu'il y ait du contraste plus ou moins accentué. La valeur permet que ce soit visible. C'est le poids de la couleur qui donne à voir. Dans un premier temps, je vais commencer à peindre les grandes surfaces du tableau comme le ciel, la prairie, la plage, la mer par exemple. Pour les surfaces plus petites, je vais les mettre en réserve. C'est-à-dire que je vais coller du papier journal dessus et revenir sur leurs peintures ultérieurement. Cela me permet une évaluation du tableau, d'observer si la valeur est juste. J'obtiens vite une représentation de ma toile sous forme de tâches. Pour ne pas me tromper, je photographie le tableau afin de mieux voir le rendu ou bien je plisse les yeux et je regarde le tableau comme si j'étais un Chinois avec les yeux bridés. C'est une vision déformée de la toile de manière à ce qu'elle soit globalisante (évacuant les détails). Ça me permet de contrôler mon travail et de le corriger. Je perçois alors une configuration de tâches, de valeurs sombres et claires qui se répondent correctement ou non. C'est mon œil qui va m'orienter, grâce à la valeur picturale de la toile qui est une valeur étalon. Tout cela va m'amener à affiner mes tons. Il me faut jouer avec tous les tons possibles, des tons qui se conjuguent, des tons qui s'opposent de manière à obtenir des subtilités de valeur. Tous les tons sont tributaires les uns des autres. Mon objectif est d'arriver à créer une atmosphère, de saisir des variations dans l'atmosphère. Je trouve que même l'air vibre. Je trouve que si l'on bouche un ton, on n'a plus les vibrations de l'air. Je suis très sensible à la vibration de mes tons. Aussi je fais attention à la pose de ma touche de couleur. Au fond, ce n'est pas la quantité de couleurs qu'on met sur la toile qui donne le relief, c'est la façon de la mettre qui compte. Je tricote la couleur sur la toile. Au lieu de mettre la couleur comme si je peignais une porte, je mets des petites touches. Je peins à la touche. Et il est vrai que j'écris sur la toile, des entrelacs, des zigzags. Je suis un caresseur : c'est simplement frotter la toile avec le pinceau à certains endroits. Chacun a sa façon de manier son pinceau, c'est sa touche personnelle. Le pinceau est comme le prolongement du bonhomme qui peint. Et la palette est très utile pour mon inspiration, ça me donne des tas d'idées. Les mélanges sont déjà là, sur la palette, le paysage est là. Quand tu peins un paysage, tu n'as qu'à regarder ta palette. On dit que je fais du pointillisme, c'est une erreur. J'effectue des petites touches, je frotte avec des petites touches qui donnent l'illusion optique de loin ou les yeux plissés de points juxtaposés. C'est curieux parce que quand je frotte la toile avec le pinceau, les points apparaissent. Je laisse faire. En vieillissant, je réfléchis davantage ce que je vais peindre en pensant aux grands peintres et à ce qu'ils ont fait. En revanche, je passe plus vite à l'action. Je considère maintenant la peinture, d'une certaine façon, comme du hasard dirigé, car je profite de tous les petits incidents pour en tirer le meilleur parti, si mon geste a manqué de précision ou si la peinture coule un peu. Je ne crois pas au geste théâtral du peintre. Le geste n'est pas inventé, il vient de lui-même, c'est un peu instinctif, je crois. L'équilibre de la toile vient par instinct la plupart du temps. C'est automatique. Le geste de base est de tout ramener à la géométrie. Ça évite de se casser la figure. Pour la couleur, l'idée est de créer une harmonie, une atmosphère harmonieuse et vibrante. Toute peinture est limitée par un cadre, c'est le cadre de la vision, un angle de vue. Le peintre doit guider le regard du spectateur. On croit que peindre c'est reproduire alors que peindre c'est mettre un peu d'ordre dans le chaos. Heureusement, que c'est un métier, c'est le métier qui sauvera la peinture, parce qu'on a tellement déconné en peinture. Finalement, il n'y a que le métier qui sauvera la peinture. »

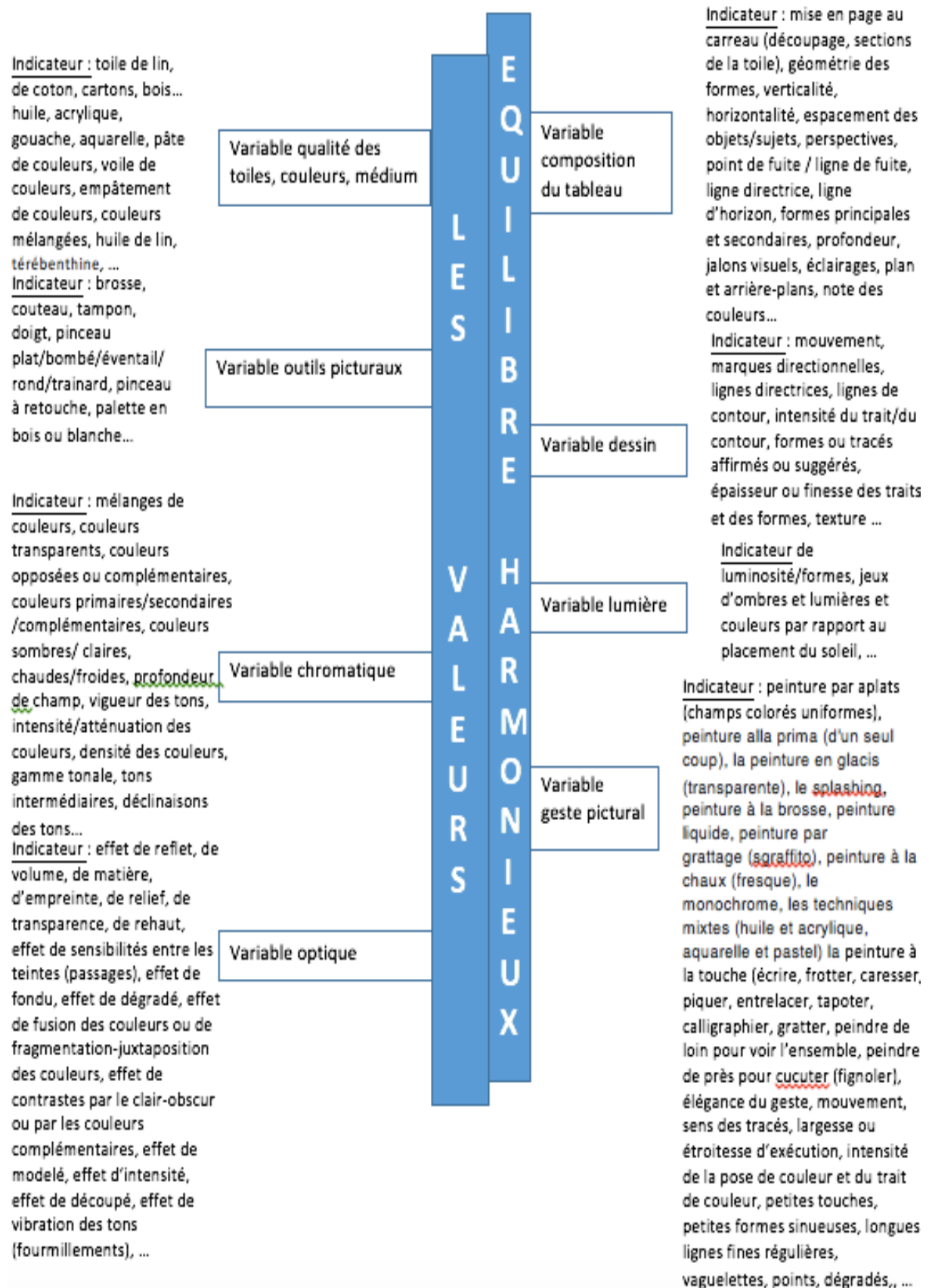
CONFIGURATION DE L'ACTIVITÉ ENTRE GÉNÉRICITÉ ET SINGULARITÉ

Nos analyses nous conduisent à formaliser comme suit l'observation du travail de l'artiste peintre à partir des théories précitées. À la base, un « voir comme » (Wittgenstein) donne sens à la pyramide : voir un peu d'ordre dans le chaos du réel, voir une atmosphère harmonieuse, voir des formes ou des tâches, des contours affirmés ou suggérés, des tons chauds ou froids, voir une ambiance esthétique... structurent le travail de l'artiste peintre, ainsi que l'idée de guider le regard du spectateur.



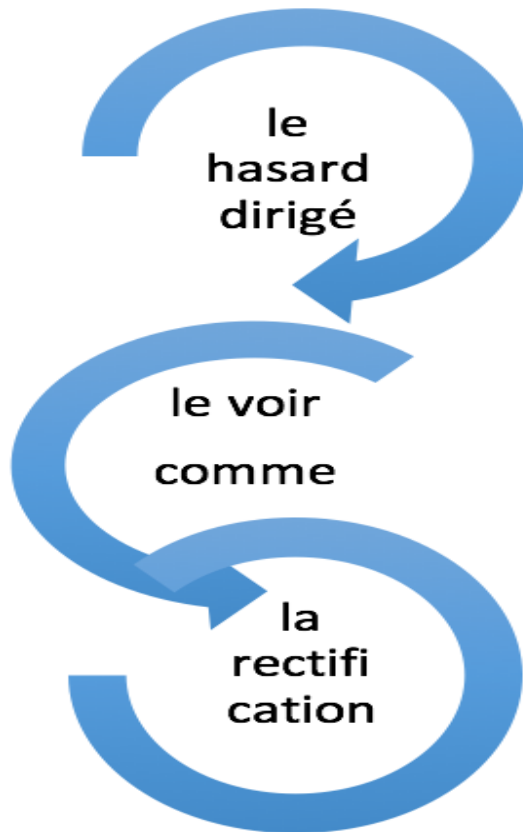
Deux concepts organisateurs (Pastré, 2011) nous semblent organiser l'activité de l'artiste peintre. Nous avons le concept de valeur et le concept d'équilibre que nous qualifions d'harmonieux, au regard de l'esthétique qui guide la création artistique. La valeur correspond à l'intensité, au poids de la couleur qui va réagir sur la rétine du spectateur. La valeur rend visible le tableau. L'équilibre évite toute agression ou souffrance pour le regard à sa vue : « Quand on regarde une peinture qui n'est pas équilibrée, c'est la peinture qui se casse la figure. (...) Les tâches doivent être mises à tel ou tel endroit de manière à ce que les choses s'équilibrent, qu'il y ait un équilibre. On parle d'équilibre pour le regard (...) Soit on équilibre par la couleur, par la forme de la couleur, soit on équilibre par le dessin. » La valeur « donne à voir » lorsque l'équilibre « donne à bien voir », de façon confortable, voire harmonieuse. Ci-dessous, le schéma de ces deux concepts organisateurs en interrelation précise les variables et quelques indicateurs de diagnostic. Cette structure conceptuelle permet d'orienter et de guider le travail de l'artiste peintre à partir du diagnostic de la situation de peinture et de la mesure des valeurs prises par les concepts organisateurs, renvoyant à des classes de situation qui sont favorables à un raisonnement et à une prise de décision picturale pertinente. Ces organisateurs, appropriés pour des diagnostics et des ajustements pertinents en situation montrent de la

conceptualisation aux fonds des actions de travail (Vergnaud, 2011) qui illustre une intelligence professionnelle.



Aux côtés de l'hypothèse générique de l'organisation du travail de l'artiste peintre, nous avons noté quelques éléments saillants dans son discours qui nous amènent à esquisser un modèle opératif vs modèle cognitif. Ce dernier fut étayé par quelques recherches documentaires. Quelques jugements pragmatiques ont permis d'inférer un modèle opératif, une manière personnelle d'opérationnaliser les organisateurs de l'activité, avec le plus saillant d'entre eux, celui de « hasard dirigé ».

Une esquisse de modèle opératif



FONCTION CREATRICE

- Accueillir le fortuit, les petits incidents picturaux et s'en emparer : « c'est la toile qui parle ».
- Peindre à la touche : frottée, frôlée, piquée, entrelacée
- Ecrire sur la toile, en zigzags...
- Appropriation personnelle des outils picturaux (pinceau, couteau)... utiliser la palette comme réservoir d'idées...
- Jouer avec les tons, sensibilités et subtilités des tons...

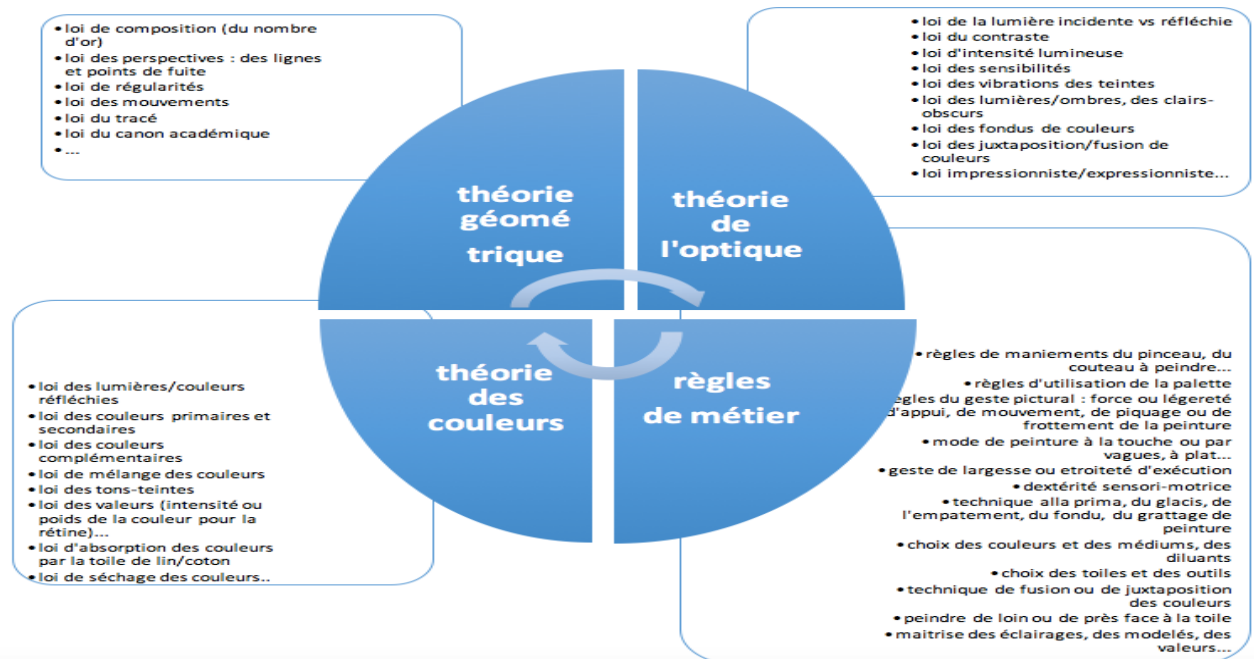
FONCTION D'ÉVALUATION

- voir comme des tâches sombres et claires, des contrastes...
- voir comme des formes opposées/complétées...
- voir comme une vision déformée fondant un ensemble harmonieux
- voir avec mise en réserve de parties de la toile, au moyen de papier journal pour évaluer l'ensemble de la toile
- voir comme une atmosphère vivante / vibrante
- voir comme académiquement : des valeurs, des mesures d'intensité de la couleur et du graphisme
- voir comme des tableaux de référence du patrimoine

FONCTION D'AJUSTEMENT

- améliorer, affiner, gratter, rectifier cm2 par cm2
- boucher les « trous noirs » ou tâches trop sombres en mettant du blanc pour réduire des amas de peinture ; afin de faire vibrer la toile
- reprendre le mouvement du tableau (tous les coups de pinceaux vont dans le même sens que l'effet voulu)
- écrire des indications sur la toile
- peindre des essais sur mise en réserve pour observer le rendu et anticiper des ajustements
- reprendre avec l'imaginaire nourri de culture mythologique, biblique, poétique, picturale...
- jouer avec les couleurs complémentaires, l'intensité, les contrastes,
- augmenter les mouvements, les vibrations

Une esquisse de modèle cognitif



DISCUSSION

1 / Le choix de l'autoconfrontation simultanée est largement discutable. Il conduit le praticien à effectuer une forme d'introspection « on line ». Dire à voix haute ce que l'on exécute, commenter ses opérations d'exécution, ses réflexions, ses doutes sur-le-champ comporte vraisemblablement des biais comme le manque de distanciation offerte par l'autoconfrontation différée. Le détour réflexif risque d'être empêché ou lacunaire. La situation de travail n'est pas objectivée de sorte que l'on puisse la « faire » parler. Il n'y a pas de prise de distance objective. L'artiste peintre ne revoit pas le film de son action en vue de la signifier.

Dire ou commenter à voix haute les opérations d'exécution peut influencer sur celle-ci. Le cours des actions peut s'en trouver modifié. À une caméra déjà intrusive, s'ajoutent des verbalisations et des échanges avec le chercheur qui induisent peut-être davantage d'autorégulation chez le peintre.

Cela étant, de sorte à rectifier ces biais de recherche, nous comptons bien autoconfronter notre artiste peintre au « récit reconstruit » de ses propos, présenté ci-dessus afin de le faire réagir, voire de provoquer de la controverse heuristique. Pour l'instant, cette suite de l'expérimentation n'a pu être développée.

Néanmoins, cette verbalisation simultanée permet de resserrer le long temps de l'activité, de circonscrire les propos sur l'activité en train de se dérouler, de commenter les événements du cours d'action et de laisser libre cours à d'éventuels détours sur l'activité qui pourrait potentiellement se réaliser si c'était à refaire, entre l'activité réalisée et le réel de l'activité (Clot, 2006).

2 / Saisir ce qui organise une activité artistique nous semble a priori une gageure, ou du moins une tâche malaisée. S'appuyer sur les théories de l'activité permet néanmoins quelques éclairages. Pour autant, rien ne saurait être définitif à partir de l'étude d'une seule personne. Arrêtons-nous alors à ce que nous savons. Le motif du peintre est de mettre un peu d'ordre dans le chaos du réel, en créant une atmosphère harmonieuse. Cette atmosphère est rendue vivante par la vibration de ses touches de peinture. Les actions visent des buts déterminés. Par exemple, faire vibrer les tons de la peinture dans le respect d'un fort équilibre des valeurs au moyen d'opération de peinture à la touche. Les notions d'équilibre et de valeurs constituent des organisateurs de l'activité de l'artiste – peintre.

Cet équilibre des valeurs nous renvoie à la base d'orientation de Galpérine qui est composée des représentations du sujet agissant pour atteindre le but qu'il s'est fixé. Les jugements pragmatiques issus des verbatim soulignent des opérations de contrôle sur les opérations d'exécution de la pose de la couleur sur la toile. C'est l'œil du peintre qui contrôle le rendu de la peinture et décide d'ajustements nécessaires, d'une régulation picturale. La représentation du tableau doit être équilibrée. C'est l'œil humain et puis l'œil photographique qui jugent le résultat en termes de tâches claires ou sombres, de mesure des valeurs ou intensité des couleurs du tableau et de formes géométriquement justes composant un ensemble harmonieux.

Les opérations d'exécution sont constituées d'une gestuelle picturale qui va produire la toile cm2 après cm2. Le pinceau forme alors le prolongement du peintre et nous ramène aux théories de Rabardel avec la notion d'instrument, composée d'un artefact (le pinceau) et de schèmes d'utilisation qui y sont associés (frotter, appuyer, glisser, piquer...). Le pinceau est un outil que le peintre s'approprie pour atteindre ses buts opératoires. Soit le peintre domine le pinceau (c'est l'adaptation de l'artefact au besoin du sujet, soit l'instrumentalisation), soit le sujet est dominé en quelque sorte par le pinceau qui s'avère contraignant (c'est le conditionnement de l'action du sujet par les contraintes et les potentialités de l'artefact, appelé l'instrumentation). Le peintre adapte le pinceau à son besoin pictural, ou bien les potentialités et les contraintes du pinceau influent sur son travail. Le pinceau, parfois le couteau à peintre, selon les situations et leurs caractéristiques, joue un rôle fondamental. La palette est aussi un outil qui permet au peintre de laisser courir son imagination pour lier les formes aux couleurs sur la toile.

Le travail d'exécution est donc régulé au moyen d'opérations de contrôle (l'œil du peintre) qui seront référées à la base d'orientation picturale dont Savoyant (2006) rappelle qu'il s'agit d'une représentation du résultat à atteindre (mettre de l'ordre, de l'équilibre, de l'harmonie...). Le peintre construit ainsi un schéma de diagnostic de l'exécution (son regard et le temps de réflexion devant le tableau).

3/ Le « voir comme » (Wittgenstein, 2004) est une posture pour réguler qui pourrait définir l'intelligence à l'œuvre de l'artiste peintre : voir la toile comme un ensemble de tâches, comme une ambiance harmonieuse qui ne fatigue pas les yeux, comme une composition géométrique correcte, comme un objet « esthétique » et « poétique » (Morin, 2016). Comme notre artiste-peintre nous l'a explicité, chaque artiste possède une manière personnelle de peindre. Cette singularité du travail constitue une intelligence à l'œuvre qui s'actualise dans le style du peintre : écrire sur la toile, la frôler ou se battre avec, mélanger les tons sur la palette ou à même la toile...

L'une des intelligences la plus frappante et singulière de notre peintre nous semble celle du « hasard dirigé » : se servir de tous les incidents picturaux comme d'un hasard « heureux » (par exemple, le plus classique, la couleur qui coule) pour laisser venir de nouveaux détails sur la toile et ainsi laisser « parler » d'une certaine façon la toile, tout en maîtrisant la direction.

Il s'exprime bien ici une intelligence au travail. Cette intelligence qui se développe dans la situation de travail pour s'adapter aux imprévus grâce à la conceptualisation dans l'action (Vernaud, 2011).

CONCLUSION

Pour conclure, notre étude montre qu'il existe l'intelligence à suivre les règles de métier, l'intelligence à se les approprier à sa convenance, l'intelligence d'adaptation dans le travail pour réguler son activité picturale et s'ajuster à des imprévus comme avec le concept pragmatique énoncé par notre artiste peintre : le concept du « hasard dirigé ». Il y a aussi l'intelligence du travail pour dire et transmettre le métier : le praticien sait mettre en mots ou en métaphores ce qu'il effectue grâce à une intelligence introspective.

À ces savoirs dire, s'adapter et analyser le travail, s'ajoute l'intelligence d'un « savoir combiner » chez l'artiste peintre une intelligence adaptative avec une intelligence créative, à l'origine du concept pragmatique de « hasard dirigé ».

Un bon nombre de jugements pragmatiques que nous avons listés portent sur toutes les dimensions de l'exercice pictural, les modes opératoires du travail d'artiste peintre. Ils énoncent des habitus professionnels, une économie cognitive de l'exercice professionnel, un modèle cognitif enseigné en école d'art en dialogue avec un modèle opératif, une appropriation des règles de métier avec un ensemble de stratégies et de ficelles du peintre qui soulignent cette intelligence de mettre à « sa main » le métier.

L'observation d'autres artistes peintres permettrait de confirmer ce qui émerge comme invariant et singularité, tout comme explorer la richesse des signatures stylistiques de chaque artiste, dans une perspective de formation et d'apprentissage.

La création artistique n'est pas un don tombé du ciel. Et même s'il existe, le génie n'appartient pas qu'à la peinture. Il y a du métier, de l'apprentissage et l'intelligence d'invention comme dans d'autres professions. C'est une certaine intelligence de la technique picturale conjuguée à une intelligence du sensible, que l'intelligence artificielle qui cherche à s'introduire dans la création picturale aura du mal à imiter. Notons toutefois qu'en octobre 2018, la célèbre maison de vente aux enchères Christie's a

mis en vente avec un gros succès le portrait d'Edmond de Belamy « peint » grâce à un programme d'intelligence artificielle (IA)³. Pour autant, peut-on considérer comme un artiste l'IA ?

Bibliographie

Clot, Y. (2006). *La fonction psychologique du travail*. Paris, France : Presses Universitaires de France.

Galpérine Piotr (1966). Essai sur la formation par étapes des actions et des concepts. Dans A.-N. Leontiev, A. Luria, A. Sirnov (dir.), *Recherches psychologiques en URSS*. Moscou, Russie : Éditions du Progrès.

Léontiev A. (1975). *Activité, conscience, personnalité*. Moscou, Russie : Éditions du Progrès.

Menger, P.-M. (2009) L'art analysé comme un travail. *Idées économiques et sociales* 2009/4 (N° 158), p. 23-29. DOI 10.3917/idee.158.0023

Monnoyer, J.-M. (2002). Voir comme autrement. *Revue internationale de philosophie* 2002/1 (n° 219), p. 109-124.

Morin E. (2016). *Sur l'esthétique*. Paris, France : Editions de la Maison des sciences de l'homme, Robert Laffont

Nagel M. L'analyse de l'activité. Une chinoiserie ? Repéré à <http://www.17marsconseil.fr/analyse-de-lactivite-une-chinoiserie/>

Pastré, P. (2011). *La didactique professionnelle. Approche anthropologique du développement chez les adultes*. Paris, France : Presses universitaires de France.

Rabardel, P. (1995). *Les hommes et les technologies : Approche cognitive des instruments contemporains*. Paris, France : Armand Colin.

Rabardel P. (1995). Qu'est-ce qu'un instrument ? *Les dossiers de l'Ingénierie éducative*. 19, 61-65.

Savoyant A. (2006), « Tâche, activité et formation des actions de travail », *Éducation permanente*, n° 166, p. 127-136.

Theureau J. (2002). L'entretien d'autoconfrontation comme composante d'un programme de recherche empirique et technologique. *Communication*. Repéré à <http://www.coursdaction.fr/02-Communications/2002-JT-C93FR.pdf>

³ https://www.francetvinfo.fr/culture/arts-expos/un-tableau-produit-par-intelligence-artificielle-vendu-chez-christies-plus-de-40-fois-son-estimation_3368107.html

Vergnaud Gérard. 2.6. Piaget visité par la didactique. In: *Intellectica. Revue de l'Association pour la Recherche Cognitive*, n°33, 2001/2. Piaget et les sciences cognitives, sous la direction de Jacques Montangero. pp. 107-123. DOI : <https://doi.org/10.3406/intel.2001.1635>

Vergnaud G. (2011). Au fond de l'action, la conceptualisation. Dans J.-M. Barbier (dir.), *Savoirs théoriques et savoirs d'action*. Paris, France : Presses Universitaires de France, 275-292.

Wittgenstein L. (2004). *Recherches philosophiques*. Paris, France: Gallimard.