

GUILLAUME PINARD

DESSINER AUJOURD'HUI

Réponse de Guillaume Pinard à l'invitation d'Hypertexte n°1 "Passer à l'acte".

Ce texte est un détournement de *Football moderne*, Jean Dufour, 1974, ed. Bornemann.



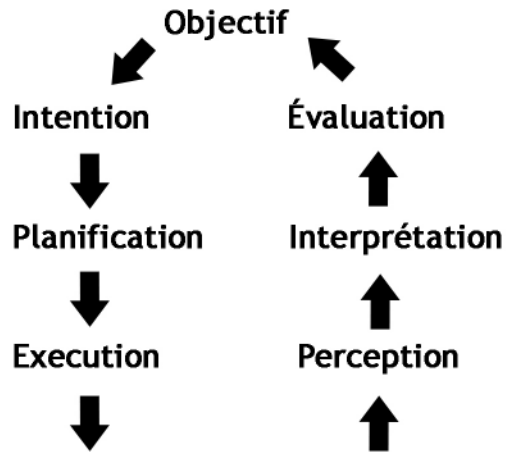
Vue de Denver
(Colorado) sur
Google Earth.

Évolution. Dans la société contemporaine, tout évolue à un rythme si rapide que les périodes où toute transformation devient notable, sensible, sont singulièrement raccourcies. Les hommes de notre temps ne se contentent plus de tradition évolutive ; ils s'acharnent, avec des moyens sans cesse accrus, à découvrir l'essence même de toutes choses. Il s'agit pour les générations actuelles d'essayer de bâtir un avenir meilleur par une constante remise en question. Elles s'appuient pour cela sur le foudroyant développement scientifique et sur de nouvelles et parfois déconcertantes philosophies nées de l'évolution même des hommes et des sociétés. Tout ce qui était vrai hier ne l'est plus aujourd'hui et ne le sera certainement plus demain. Cette rage « d'aller chercher au fond des choses l'élément de culture », l'élément de progrès, n'est pas sans outrance et porte, parfois un peu vite, à oublier les apports d'un passé plus ou moins récent. C'est là une caractéristique essentielle des phases fébriles d'évolution. Il semble vain d'en exagérer les inconvénients et l'importance. Le dessin n'échappe pas à cette brutale mutation. Le dessin, fait artistique, social, politique, économique apparaît également de plus en plus comme faisant partie intégrante de l'éducation. Le dessin apparaît de plus en plus, dans une société sédentarisée à l'extrême, comme un moyen privilégié d'éducation, comme une possibilité de sauvegarde de la race humaine, comme une chance de survie. Il y a quelques décades, on pensait volontiers qu'il fallait être habile pour dessiner, on pense généralement aujourd'hui qu'il est nécessaire de dessiner pour être habile, pour échapper dans une large mesure à la menace qui se précise d'une déchéance psycho-physique de l'espèce.

Le dessinateur.

1. Méthodologie.

Si l'on veut appréhender d'une manière sérieuse et complète les problèmes du comportement du dessinateur, il convient de se référer à ces points essentiels : c'est que tout ce qui est méthodologique est MENTAL et que l'élément méthodologique apparaît comme un facteur capital dans le comportement du dessinateur. En dehors de l'activité « visible » du dessinateur, des postures qu'il emprunte, des gestes techniques qu'il réalise, des luttes qu'il mène, il y a tout ce qui se passe en lui, tout ce qui est du domaine INTELLECTUEL et AFFECTIF. C'est cette partie intime du comportement, déterminante pour l'action, qu'il convient d'explorer.



2. Phase et principales composantes de l'action de dessiner.

Les recherches entreprises dans ce domaine ont démontré que toute action motrice réalisée sur le papier est précédée par un complexe de processus mentaux. Ces processus mentaux sont déterminants pour l'action. Ainsi la tenue du crayon, de l'outil, ses déplacements, ne sont que le résultat de ces processus mentaux.

Les travaux du docteur Friedrich Malho, après ceux du docteur Le Boulch et du professeur Choutka ont ouvert dans le domaine

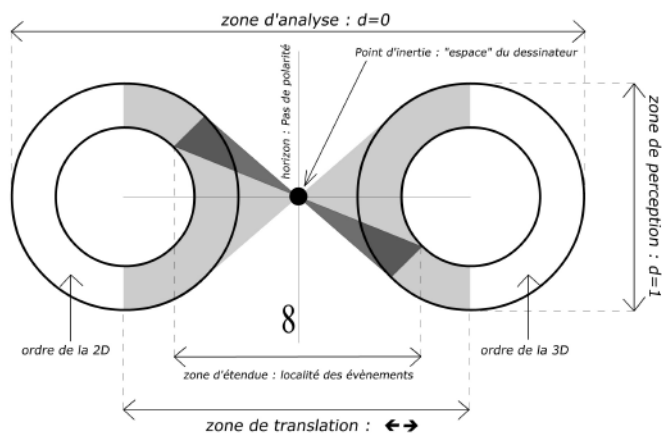


du dessin l'ère de la **PSYCHO-MOTRICITÉ** et même de la psycho-socio-motricité. Ces travaux ont le mérite de ne pas isoler l'acte de ses mobiles, des activités mentales qui l'ont provoqué. Il s'agit de préciser la nature de l'action de dessiner, ses composantes et qualités sensori-intellectuelles, psycho-caractérielles et physico-motrices et leurs proportions réciproques.

« *Marchons d'abord avec les yeux* » disait la jeune infirme d'Hervé Bazin dans son roman *Lève toi et marche*, dessinons d'abord avec les yeux, pourrait-on dire en matière de dessin. Si au volant, la vue c'est la vie, en dessin la vision claire de la ligne c'est le chemin qui mène à la création.

La perception ne peut pas être réduite à son seul aspect physiologique et nerveux, ce qui peut, à la rigueur, se concevoir au niveau le moins élaboré.

La perception du dessin est un processus psychique compliqué.



Le produit de notre perception n'est pas exactement le reflet fidèle de la situation objective mais l'image personnelle du dessinateur, relative et consciente concernant cette situation.

Percevoir une situation de dessin c'est en même temps la reconnaître, lui attacher une signification sur le plan méthodologique, c'est en même temps l'analyser.

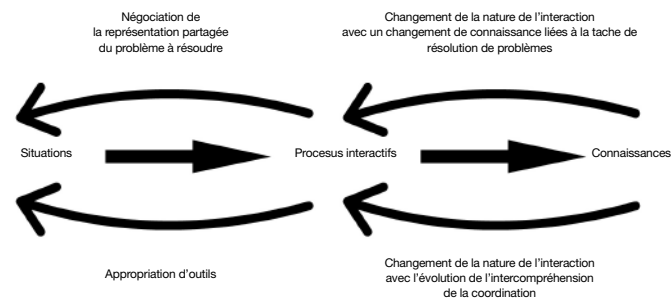
On peut parler ici de perception analysante.

La prise de conscience de la situation par la perception du mouvement de l'outil permet une analyse rapide de la situation, un projet d'action s'élabore et enfin la réussite de l'action envisagée est obtenue grâce à la maîtrise technique du dessinateur.

Il convient de préciser que l'ordre chronologique de trois phases principales précédemment indiqué est très schématique et que ces phases sont en étroite interrelation. Il faut noter en particulier, que pendant les phases de programmation (solution mentale) et d'effection (solution motrice), le dessinateur continue de recueillir et d'analyser des informations tant :

- dans le domaine extéroceptif (environnement) lié aux notions de temps et d'espace ;
- que dans le domaine proprioceptif (c'est-à-dire relativement au dessinateur lui-même) avec la notion de perception de son propre corps en mouvement et celle d'organisation du schéma corporel.

Sans s'étendre plus avant dans cette formalisation du comportement en jeu, on peut en tirer une première conclusion, c'est que l'acte technique réalisé sur le support n'est pas quelque chose de purement physique et se trouve être parfaitement inséparable des processus mentaux qui l'ont engendré. Cela éclaire évidemment de façon particulière l'apprentissage technique.

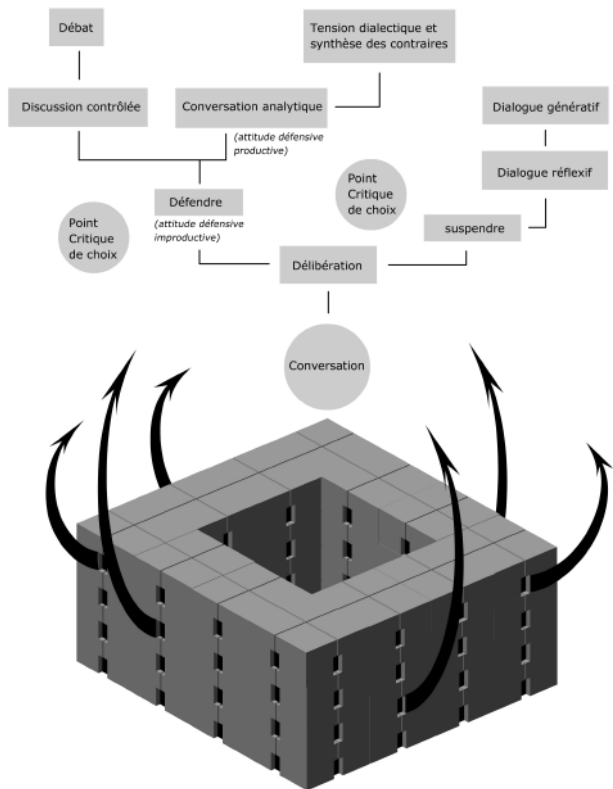


Par ailleurs, cette analyse comportementale démontre l'impérieuse nécessité d'une véritable **ÉDUCATION PERCEPTIVE** du dessinateur de la mise en œuvre d'un vaste effort d'acquisition de connaissances méthodologiques, théoriques et pratiques, au niveau

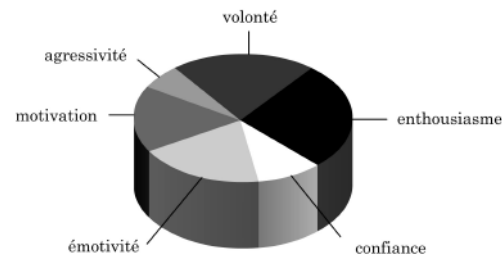
de chaque dessinateur, par la **RÉFLEXION MÉTHODOLOGIQUE**, ces connaissances étant déterminantes pour la qualité de l'analyse des situations et pour celle du projet d'action.

Éducation perceptive du dessinateur, réflexion méthodologique, rapports de la technique et de la méthodologie sont donc des thèmes que je me propose d'aborder.

Dans l'action de dessin c'est la **TOTALITÉ** du dessinateur qui est engagée et si la technique du dessinateur, liée aux processus psychiques qui l'entourent et l'engendrent, apparaît comme le facteur essentiel du comportement, il est d'autres composantes importantes, qu'il est nécessaire d'évoquer.



L'affectivité n'est-elle pas, en définitive, le facteur le plus décisif dans la création. C'est malheureusement le moins exploré, le plus difficile à appréhender sans doute. Les réactions affectives des dessinateurs représentent ce qu'il y a de plus obscur, de plus imprévisible et souvent de plus déroutant dans sa pratique.



Répartition moyenne des principaux caractères d'un dessinateur dans ses 3 premières années d'apprentissage

ÉMOTIVITÉ, AGRESSIVITÉ, CONFIANCE, MOTIVATION, VOLONTÉ, ENTHOUSIASME... apparaissent souvent, dans la réalité du travail comme des mots magiques, chargés de mystère.

La réussite d'un dessin n'est donc pas seulement liée aux efficiences techniques, à la qualité des processus mentaux du comportement, mais aussi aux qualités artistiques, morales et caractérielles du dessinateur. La confiance, la sérénité indispensable, trouvent souvent l'essentiel de leur développement dans la conscience qu'ont les dessinateurs de leurs possibilités artistiques.

En résumé, il est indispensable de considérer dans une **UNITÉ** dialectique la technique et la méthode ainsi que les autres facteurs de l'apprentissage. Il est donc permis d'affirmer que le dessin renferme toutes les potentialités nécessaires pour participer non seulement à l'éducation technique, sociale, morale et caractérielle de ses adeptes mais encore à leur éducation intellectuelle. L'analyse et la synthèse de toutes les composantes du comportement en jeu et de l'exploitation qui peut en être fait sur le plan éducatif démontrent que le dessin peut être considéré comme un moyen puissant d'**ÉDUCATION**.

La technique.

Rapports du dessinateur avec son outil.

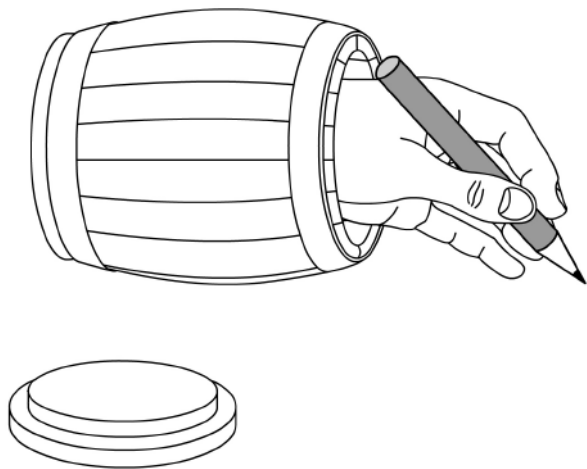
La technique a été définie de multiples façons. Pendant longtemps la technique du dessin a été considérée comme celle des arts appliqués, c'est-à-dire sous son aspect purement géométrique.

Le geste technique isolé n'a de signification que s'il permet de réaliser les tâches conçues par une méthode.

Inversement le NIVEAU TECHNIQUE du dessinateur et la conscience qu'il en a apparaît comme un facteur très important, voire déterminant du projet d'action et même de la perception de la situation. À titre d'exemple, analysons, très schématiquement, le comportement d'un dessinateur au travail.

- Si ce dessinateur possède un excellent geste, il cherchera dans l'entame du dessin si les conditions sont propices à son trait. L'efficacité technique influence ici la pré-programmation (ou intention méthodologique) puis la perception et enfin la programmation définitive ;

- Si, par contre, ce dessinateur a conscience de la faiblesse habituelle de ses gestes, sa prise d'informations s'orientera vers un modèle, une référence pour déterminer son trait.



Ces deux exemples démontrent que la technique, processus moteur essentiel du comportement est inséparable des processus mentaux de ce comportement en jeu.

À partir de cette importante notion d'INTENTION MÉTHODOLOGIQUE initiale, on pourrait alors classer chronologiquement les phases du comportement conscient en jeu de la manière suivante :

- Intention méthodologique initiale (liée aux actions précédentes).
- Perception et analyse de l'état du dessin, orientées vers la recherche sélective de signaux significatifs se rapportant à l'intention initiale.
- Schéma d'action en concordance ou non avec l'intention méthodologique (en fonction des informations).
- Action motrice, geste technique réalisé.

De tout cela on peut conclure que le problème de l'apprentissage technique est capital. Si la technique est la manière de se servir de l'outil dans les conditions réelles du dessin qui se fait, on pourrait en déduire que tout travail technique analytique, en dehors de son action, est parfaitement inutile.

En réalité le dessinateur a besoin d'un grand nombre de combinaisons gestuelles dont chaque élément dépend du geste technique précédant et aussi de celui qui le suivra, autrement dit d'un passé et d'un devenir. La formation technique comporte donc un apprentissage par conditionnement qu'il convient de dépasser sans l'abandonner. Il est nécessaire que les gestes possèdent un niveau CONSCIENT et un niveau AUTOMATIQUE. Ainsi, le geste technique devient plus aisé, plus précis, plus rapide donc plus efficace.

La conscience ne contrôle plus en permanence l'exécution de ce geste. Elle peut se consacrer à d'autres tâches, se concentrer sur la situation extérieure. Le contrôle moteur des « savoir faire » techniques se renforce, le contrôle optique diminue. À mesure que se développe l'automatisation du mouvement, l'action motrice de l'homme devient de plus en plus consciente.

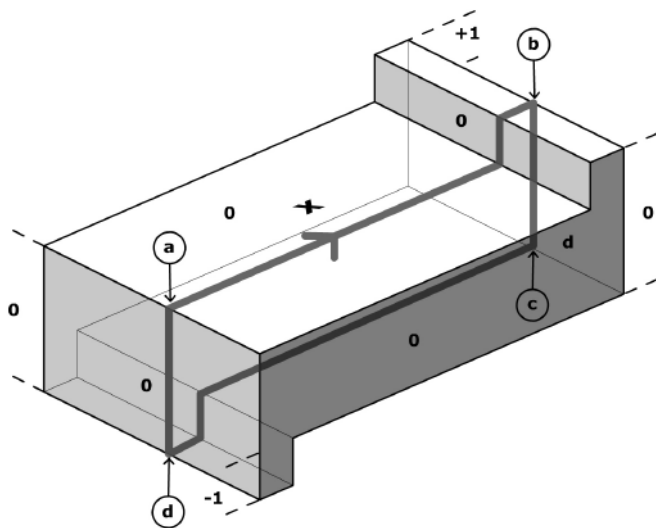
L'automatisation du geste doit se faire en fonction d'un stimulus car la cause primitive du mouvement est la situation qui l'engendre. Il convient d'établir une liaison « PERCEPTION-ACTE ».

Pour établir cette liaison, il est nécessaire de répéter cette conjonction entre le stimulus et le geste à réaliser. Dans cette phase de MÉCANISATION, il convient de chercher à répéter une signification.

Quand un geste technique a été travaillé en situation d'exercice, il ne faut pas oublier de le replacer dans le dessin définitif. Il s'agit de créer des stéréotypes dynamiques, c'est-à-dire capables d'évolution, l'élément invariant étant présenté avec les variantes. La formation technique se présentera donc sous l'aspect d'une alternance de périodes de mécanisation et de périodes de variation (ou d'applications).

Dans la pratique, on peut donc concevoir à partir de ces données théoriques, des formes de TRAVAIL TECHNIQUE assez sensiblement différentes des formes traditionnelles caractérisées par une « charge » quasi absolue de mécanisation. Nous nous servirons pour cela de quelques exemples concrets.

Tension musculaire en courant alternatif carré



Seul le sens du courant instantané change mais pas sa valeur.

$$a = b \text{ et } c = d \text{ mais } b \neq d$$

1. Conduite du trait.

1er exercice : Le dessinateur conduit librement l'outil sur la feuille sans autre souci que de conduire effectivement le trait, sans objectif.

2e exercice : Passer de l'exercice précédent, à une conduite de l'outil permettant une information optique. Pendant la conduite de l'outil, il s'agit de voir le trait sans le regarder. La vision fovéale ou vision principale est axée vers le motif alors que le trait est perçu en vision marginale.

3e exercice : Conduire l'outil en fonction d'un signal optique. Le dessinateur suit les lignes d'un modèle en mouvement et « répond » à ses accélérations, ses ralentissements, ses arrêts et ses changements de direction. Le modèle est proche (vision rapprochée) ou à 15 ou 20 m (vision lointaine).

4e exercice : chronomètre. Le dessin chronométré est une forme intéressante et motivante de dessin. Celle-ci s'effectue en fonction d'un schéma constitué de points, de lignes, de plans, etc. La répétition incessante du même dessin diminue peu à peu la part de la perception et la mécanisation devient excessive. L'exercice n'a plus le même intérêt, la liaison perception-acte n'existant plus.

2. Information et technique.

Le dessinateur devant sa feuille peut être considéré, dans le domaine perceptif comme un émetteur et un récepteur d'informations. De nombreuses erreurs commises sont relatives au champ visuel et aux évaluations optiques et motrices. Les plus caractéristiques de ces fautes sont : celles qui ont trait à la non-perception d'éléments de la situation générale importants pour la solution de la tâche méthodologique (geste technique adapté) et celles se rapportant aux mauvaises évaluations de la distance, de la vitesse et du temps par rapport à la propre motricité de la main.

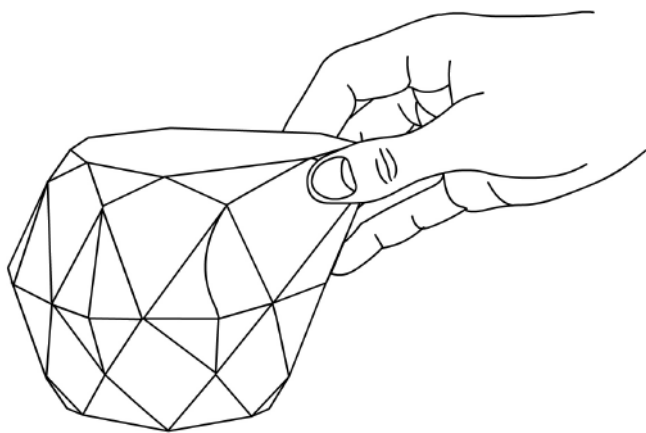
En dessin, le dessinateur reçoit (ou plutôt peut recevoir) des informations de diverses sources extérieures et principalement :

- de l'outil ;
- du support.

2.1 - L'outil.

Le dessinateur en action doit constamment s'informer sur la situation de l'outil et percevoir ses trajectoires. Notons au passage,

qu'au niveau des débutants cette source d'information : l'outil, revêt un caractère de quasi-exclusivité. La notion de perception des trajectoires est inséparable de la technique ; le dessinateur qui veut contrôler son outil en mouvement doit être capable non seulement d'apprécier sa trajectoire (forme, distance, intensité) mais encore d'adapter sa propre motricité à cette trajectoire de l'outil. Cette adaptation est donc liée à la qualité des calculs optico-moteurs du dessinateur. L'apprentissage de la technique doit en tenir compte c'est-à-dire que la variable « trajectoire » est importante.



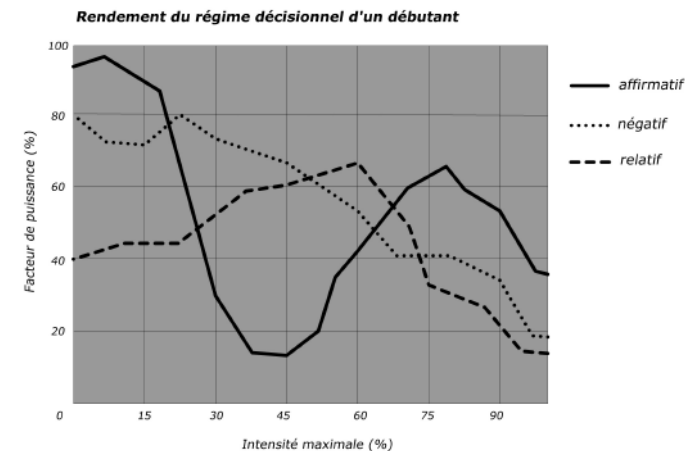
2.2 - Le support.

Il est important que le dessinateur soit constamment conscient de sa position par rapport aux limites du support et aux lignes qui y sont tracées. C'est un élément important de la structuration de l'espace au niveau du dessinateur. Cette considération condamne les séances de dessins préparatoires sur des supports souvent sommairement

réalisés et implique qu'il est préférable, non seulement d'effectuer le travail préparatoire sur du papier de qualité le plus souvent possible, mais encore de pratiquer cette préparation sur le support définitif.

2.3 - Prise de conscience du geste technique.

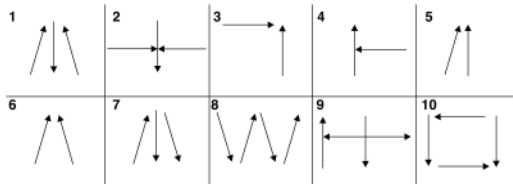
En dessin, aucun trait ne ressemble exactement à un autre en raison de la diversité des sujets et des rapports réciproques des divers éléments qui les constituent.



Cependant pour toutes les lignes tracées, du seul point de vue moteur il existe des constantes qu'il est nécessaire de connaître. Elles ont trait au déplacement de la main, à la posture du dessinateur, à l'outil utilisé, à la nature du papier..., etc. De l'ANALYSE du « geste classique » de tracé on a, traditionnellement, déduit des règles d'exécution et tout un répertoire d'exercices analytiques qui permettent de prendre conscience des « gestes techniques de base » du dessinateur. Ces gestes techniques ont été eux-mêmes répertoriés et appris et bien sagement et bien mécaniquement par toutes les générations de dessinateurs.

Tout cela est bien connu. C'est le reflet le plus caractéristique d'un enseignement mécanisé de la technique utilisant au maximum la RÉPÉTITION.

Il est certain que l'acquisition de la technique passe fatalement par des temps de prise de conscience de chaque geste et des temps de mécanisation par répétition. Il semble cependant nécessaire de faire alterner, ces temps de mécanisation avec ce qu'on pourrait appeler des temps d'application où les gestes techniques s'inscrivent dans les conditions normales du dessin.



Facteurs psycho-caractériels du dessin.

L'affectivité peut être considéré comme la clé des conduites motrices.

Il paraît nécessaire d'étudier en premier lieu les relations entre le NIVEAU D'ASPIRATION (N.A.) et le NIVEAU DE PERFORMANCE (N.P). Le niveau d'aspiration est le résultat escompté par le dessinateur.

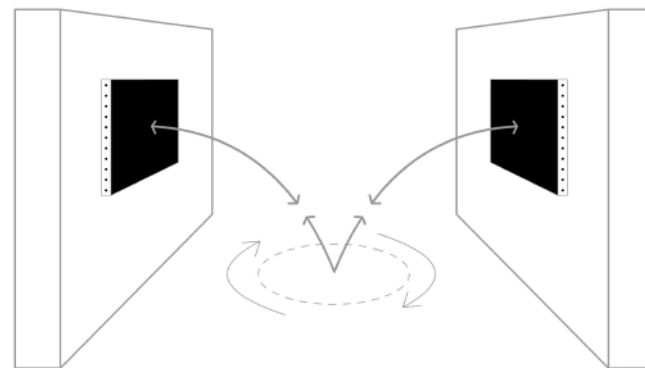
Il dépend de l'expérience, de la conscience qu'a ce dessinateur, de ses possibilités par comparaison au niveau de la scène artistique internationale qui est, le plus souvent, supposé plutôt qu'analysé objectivement. Ce niveau d'aspiration est également fonction des réactions aux échecs antérieurs dans le cas où le niveau de performance a été inférieur au niveau d'aspiration et aux réussites, dans le cas inverse, c'est-à-dire quand le niveau de performance a été supérieur au niveau d'aspiration.

On constate généralement, sur ce point, deux types d'attitudes :

- a. les attitudes objectives dans lesquelles on essaie de faire correspondre le N.A. et le N.P., le plus étroitement possible ;
- b. les attitudes subjectives dans lesquelles le N.A. est établi par référence au N.P. avec prédominance :

- soit d'un processus de compensation ($NA > NP$).
- soit d'un processus de défense ($NA < NP$).

Le niveau d'aspiration d'un dessinateur est fortement influencé par les jugements et considérations d'autrui : galeristes, artistes, collectionneurs, critiques.



Il y a là un domaine dont l'importance dans la création est loin d'être négligeable. La véritable confiance, celle qui résiste aux aléas de l'exécution est celle qui s'inspire d'une objectivité réelle, source d'une volonté constante et lucide.

La volonté.

C'est la force psychique la plus indispensable au dessinateur. Au cours de la réalisation d'un dessin, plus les difficultés qui surgissent sont grandes, plus le dessinateur doit mettre en œuvre de force de volonté. Si la volonté se révèle être le plus souvent, et normalement, à la mesure des motivations qui l'engendrent, elle ne se forme vraiment que dans une lutte permanente du dessinateur contre les difficultés et dans la victoire sur ces dernières. Elle doit se développer au cours du travail d'expérimentation quels qu'en soient les formes et les objectifs particuliers.

Alliés à l'esprit de décision et d'initiative, le courage et la volonté

permettent fondamentalement au dessinateur de traduire en actes ses décisions intellectuelles.

VOULOIR, SAVOIR, POUVOIR, c'est ainsi que se résument les impératifs de l'activité de dessiner. Il semble que ce « vouloir » placé à la première place, souligne bien l'importance de cette qualité pour aborder l'âpreté et les difficultés des luttes du dessin.

La concentration.

La signification donnée par les dessinateurs à ce terme de concentration est très diverse. Elle évoque (par exemple) le travail méticuleux des dessinateurs hyperréalistes.

Il semble que la définition suivante soit très évocatrice de la réalité : « se concentrer, c'est se représenter mentalement les tâches à accomplir ».

La concentration est donc cette période de temps, plus ou moins longue ou le dessinateur se recueille.

Pour le dessinateur, il s'agit d'une intériorisation de l'essentiel de tout ce qui a été décidé au cours des dernières expérimentations.

Deux choses sont importantes avant la réalisation d'un dessin, c'est d'abord de mettre en œuvre les conditions matérielles de cette concentration et ensuite de faire le nécessaire pour éviter deux aspects également préjudiciables :

- L'excès de concentration (en intensité et surtout en durée) ou l'absence de concentration.

- Les problèmes d'avant-dessin doivent être étudiés de près ; ils sont importants et ne peuvent être résolus que par une maîtrise de soi.

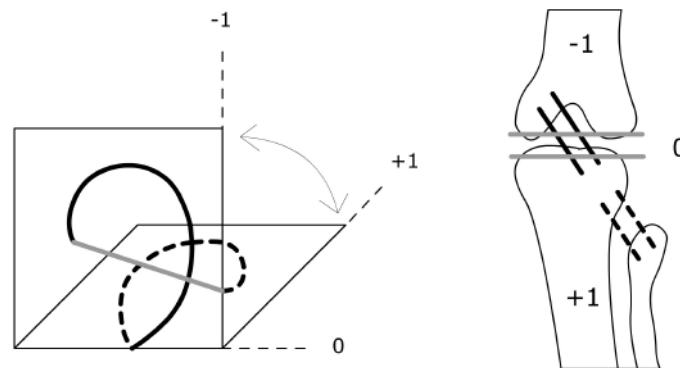
Il est bien connu que l'aspect émotionnel de l'acte de dessiner se manifeste intensément avant de commencer le travail. La période qui commence à l'arrivée dans l'atelier pour se terminer au moment du premier coup de crayon est particulièrement cruciale ; elle ne peut être négligée.

L'échauffement est inclus dans cette période. Son but essentiel et traditionnel est de préparer le dessinateur de façon progressive aux efforts du dessin. L'aspect essentiel de cette « mise en train » est donc d'ordre physiologique : éveil de la grande fonction cardio-pulmonaire, sollicitation des articulations et principaux groupes musculaires.

Nous ne pensons pas que l'échauffement doive se limiter au seul

aspect physiologique ; sans vouloir, bien sûr, en négliger l'absolue nécessité. Il s'agit en définitive, par cette préparation, de permettre au dessinateur, de trouver leur plein rendement dès le début du dessin, de favoriser leur insertion dans la réalité du dessin. Cela suppose donc, en plus de la mobilisation des efficacités physiques du dessi-

L'exemple du genou



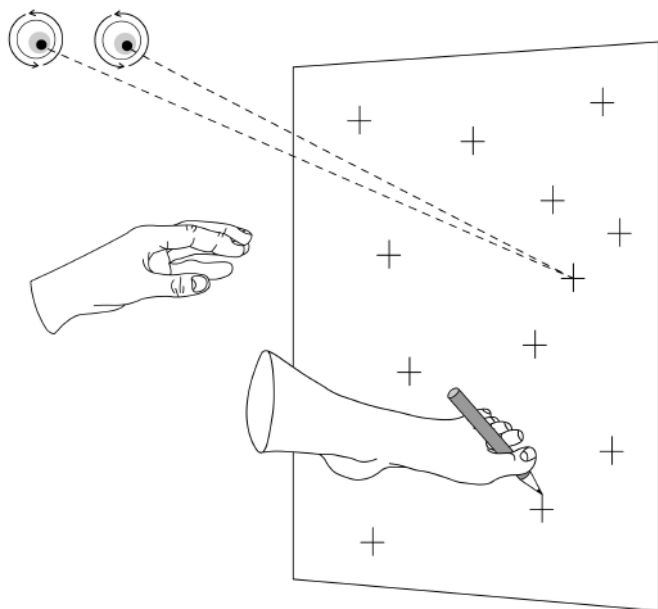
nateur, la mise en action, l'éveil de tous les aspects relationnels de l'acte de dessiner : dessinateur-outil, dessinateur-support et même dessinateur-contexte artistique.

Si se concentrer, c'est surtout se représenter mentalement les tâches à accomplir, on peut donc concevoir qu'elle n'intéresse que la période précédant l'action.

On lui donne parfois et même couramment une plus vaste signification. On parle de dessinateurs concentrés, déconcentrés ou trop concentrés durant leur travail. Il y a peut-être là une légère confusion entre concentration et ATTENTION.

En réalité, la véritable attention est l'expression de l'orientation des processus sensoriels et intellectuels vers un objet... Elle n'est pas une force particulière de l'homme mais un phénomène qui est lié à la perception, à la pensée et, plus particulièrement aux activités pratiques de l'homme. L'attention durant le travail de réalisation d'un dessin trouve donc son orientation, ses impacts, pourrait-on dire,

à partir des études méthodologiques et expérimentales préalables. Elle apparaît ainsi comme la suite logique, concrète de la concentration qui précède l'acte. La volonté est un des supports de cette attention en jeu. Elle permet de surmonter de possibles défaillances d'attention (ou de concentration, comme l'on voudra !) imputable à d'autres facteurs qui l'entravent (fatigue, excitation, nervosité, angoisse, incidents, etc...).



Savoir se concentrer avant et pendant le travail est un pouvoir très important pour le dessinateur. S'il trouve l'essentiel de son origine dans l'INTÉRÊT que prend le dessinateur pour le dessin, il ne peut se développer qu'à partir d'un effort de volonté constant, durant le travail et les expérimentations. Et aussi par un travail qualitatif de réflexion, d'analyse comportementale objective, condition sine qua non d'une attention, d'une concentration axées sur des objets d'importance capitale pour l'efficacité durant l'acte de dessiner. Il s'agit en définitive de canaliser convenablement cette concentration pendant l'acte, de lui donner des objectifs bien déterminés afin d'éviter toute dispersion vers des aspects secondaires du dessin.

Conclusion.

Notre propos était, avant tout, de montrer combien, en fonction de la société évolutive où il prend de nouvelles dimensions, le dessin peut être abordé dans une optique nouvelle. Les techniques d'appréhension des problèmes qu'il pose au niveau du marché de l'art, de la formation, de l'expérimentation, liés principalement à l'évolution esthétique, éclairent d'un jour nouveau, les possibilités de progrès et d'utilisation du dessin comme discipline éducative.

GUILLAUME PINARD (1971)
EST DESSINATEUR ET
ENSEIGNE À L'ÉCOLE
SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS
DE TOULOUSE.
IL PARTICIPE À L'EXPOSITION
« LA DÉGELÉE RABELAIS »
ORGANISÉE PAR LE FRAC
LANGUEDOC-ROUSSILLON
DU 6 JUIN AU
28 SEPTEMBRE 2008.