

VISION 46

Association québécoise des éducatrices et éducateurs spécialisés en arts plastiques

*D'où venons nous?
Que sommes-nous?
Où allons-nous?*





QUÉBEC • Catherine Gaudette, 15 ans
(École internationale, professeure: Monique Handfield)



QUÉBEC • Candide Lecourtois, 14 ans



ÉTATS-UNIS • Heather Kelly, 16 ans

Page couverture

Les façades de maisons et de commerces des quartiers de Montréal, par des élèves du secondaire de la Commission des écoles catholiques de Montréal.

Technique: assemblage avec du foamcor blanc.
Dimension d'une façade: 1,3 m x 2,60 m.

Édition

Francine Gagnon-Bourget

Comité de rédaction

Francine Gagnon-Bourget
François Robert

Comité de révision

Francine Gagnon-Bourget

Publicité et communications

Micheline Desmarteau

Dactylographie

Ginette Bariteau

Conception typographique et montage

Hélène Bédard,
Connivence Infographie

Impression

Copiegraphie Pro,
Saint-Lambert, Québec.

Revue de l'Association

Les textes publiés n'engagent pas la revue; les auteurs en assument la pleine et entière responsabilité.

Tous les articles publiés dans *Vision* sont indexés dans RADAR.

Dépôt légal - août 1993

Bibliothèque nationale du Québec

Bibliothèque nationale du Canada

ISSN 0382-0424

■ ■ ■

Conseil d'administration de l'AQESAP

président

Réal Dupont

vice-présidente

Micheline Legaré-Soler

trésorier

François Monière

secrétaire

Francine Gagnon-Bourget

directrices

Muriel Dalphond
Hélène Duberger-Blouin
Monique Handfield

Secrétariat de l'AQESAP

C.P. 567, succ. Saint-Michel
Montréal, Québec H2A 3N2

Louise Filion (514) 655-2435

Août 1993

*D'où venons nous ? Que sommes-nous ?
Où allons-nous ?*

SOMMAIRE

4

ÉDITORIAL

Francine Gagnon-Bourget

7

D'OÙ VENONS-NOUS? Nous nous souvenons

Paul Beaupré

13

IL Y A TRENTE ANS DÉJÀ: MONTRÉAL — INSEA 1963

Suzanne Lemerise

17

ANNÉES MAGIQUES ET ANNÉES MAGICIDES

Louise Bourbeau

23

UN PEINTRE DEVENU ENTOMOLOGISTE

Une entrevue accordée par JACQUES DE TONNANCOUR
à François Robert

27

LES POINTS FORTS DE L'ENSEIGNEMENT DES ARTS PLASTIQUES AU QUÉBEC DEPUIS 1950

Monique Brière

31

LE PROJET *PARTI PRIS DE PEINDRE*. Une journée de la peinture à l'UQAM

Une entrevue accordée par MONIQUE RÉCIMBALD-ZEIBER
à Francine Gagnon-Bourget

36

UN NOUVEAU MUSÉE... POUR RIRE. Un musée qui crée une «histoire drôle» en une extravagante épopée de l'humour

Denis Roy

par Francine Gagnon-Bourget

Août 1993, moment important pour l'enseignement des arts plastiques au Québec, puisque Montréal est l'hôte du congrès mondial de l'INSEA, préparé conjointement par la Société canadienne de l'éducation par l'art (SCEA) et l'Association québécoise des éducatrices et éducateurs spécialisés en arts plastiques (AQESAP). Le thème de ce congrès, *D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?* reprend le titre d'une œuvre de Paul Gauguin. À son tour, le 46^e numéro de *Vision*, en faisant sienne cette interrogation, invite ses lectrices et lecteurs à retracer les origines de l'éducation artistique au Québec, à identifier le chemin parcouru et à anticiper sur ce qui lui est réservé.

Alors que PAUL BEAUPRÉ se remémore la naissance de l'AQESAP, SUZANNE LEMERISE relate les événements qui ont entouré la tenue du congrès mondial de l'INSEA à Montréal en 1963. Les articles de LOUISE BOURBEAU et de MONIQUE BRIÈRE font état des changements qui se sont produits dans les mentalités et dans les programmes d'arts plastiques. L'entrevue accordée par le peintre JACQUES DE TONNANCOUR rappelle les obstacles franchis par l'art depuis les années 1940. Ce qui

nous considérons aujourd'hui comme des acquis ont fait l'objet, à une certaine époque, de batailles mémorables gagnées par des artistes et des éducateurs de la trempe de M. de Tonnancour. Compte tenu du fait que l'évolution de l'éducation artistique demeure tributaire de l'avancement de l'art, le projet *Parti pris de peindre* souligne l'importance pour les artistes de poursuivre la réflexion relative à leur démarche, à leurs convictions et à la formation des personnes chargées de l'enseignement des arts plastiques. Ce projet concrétise l'importance de la mise en commun des idées et d'une solidarité entre artistes et éducateurs. Ce qui ne sous-entend pas nécessairement l'adhésion à une idéologie commune puisque les divergences de points de vue demeurent stimulantes et sont le signe de l'évolution des idées.



Bien que l'histoire de l'éducation artistique au Québec soit relativement jeune, son développement a été marqué par le dynamisme et l'engagement de personnes qui ont fait figure de pionniers. Nous sommes à

l'heure de la mobilisation puisque, actuellement, il semble y avoir de la part des éducatrices et éducateurs en arts plastiques un désengagement devant les tâches à accomplir par le biais de l'acceptation passive d'une routine sécurisante mais insidieuse qui voile la réalité des événements en nous gardant dans un immobilisme indifférent. Des changements majeurs dans le système d'éducation québécois se préparent. Il faut demeurer vigilants, informés et prêts à défendre notre discipline. Il ne faut plus attendre que les autres nous dictent les actions à entreprendre ou les réalisent à notre place. Notre avenir en dépend. Il faut réagir et s'engager!

S'engager, c'est d'abord être conscient du rôle que l'on doit jouer à l'intérieur de sa classe, de son école et de sa commission scolaire. C'est prendre position et mener des actions. C'est partager son expérience avec des personnes qui ont des valeurs et des objectifs semblables aux nôtres. S'engager, c'est aussi être informé des enjeux débattus au ministère de l'Éducation du Québec et dans les commissions scolaires. Par exemple, plusieurs sujets d'actualité devraient actuellement attirer notre

attention : la modification de la grille horaire envisagée par le MEQ, les impacts de la formation fondamentale, les changements éventuels apportés au curriculum. Il faut être présents lors des consultations et faire partie des comités de travail créés à cet effet. S'engager, c'est donc être membre de l'association qui nous représente. Et c'est par le biais de l'AQESAP que les éducatrices et éducateurs en arts plastiques du Québec peuvent répondre à ces attentes.

Adhérer à une association est un geste responsable de première importance. C'est non seulement donner le mandat à des personnes avisées de promouvoir et de défendre sa discipline auprès, entre autres, des instances gouvernementales, mais c'est, de façon prioritaire, les mandater pour revendiquer la présence essentielle des arts plastiques dans la formation de l'élève du primaire et du secondaire.

Être un membre actif de l'AQESAP, c'est s'informer en lisant les bulletins *Entre-Vision* et la revue *Vision*; c'est participer au congrès annuel comme congressiste, animatrice ou animateur, ou par la présentation de travaux d'élèves; c'est aussi recruter de nouveaux membres; c'est peut-être se présenter comme membre du conseil d'administration ou du conseil d'orientation. L'AQESAP a besoin de toutes les personnes impliquées de près ou de loin à l'enseignement des arts plastiques afin qu'elle puisse continuer à défendre la discipline qu'elle représente.

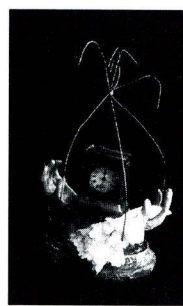
L'appel à la mobilisation est lancé. Puisse la détermination d'agir dans les valeurs qui autrefois nous ont mis au monde, qui ont modelé notre formation et inspiré nos actions et qui continuent d'alimenter nos espoirs et nos rêves. Ensemble, nous serons en mesure de poursuivre l'œuvre entreprise pour la survie et l'avenir de l'enseignement des arts plastiques au Québec.



POINTE-À-CALLIÈRE, UN LIEU D'ÉDUCATION VIVANT ET ANIMÉ



Pointe-à-Callière propose un programme d'activités éducatives variées et adaptées aux besoins des groupes scolaires.



- **Art et archéologie.** Un tout nouveau programme qui débutera en janvier 1994.

Pointe-à-Callière fait vivre aux jeunes une expérience unique d'interdisciplinarité. L'archéologie et l'art deviennent complices pour engager les jeunes dans un véritable processus de création. Le contenu et les activités du musée servent de tremplin à la création d'œuvres d'art.

Ce programme s'adresse aux jeunes et aux enseignants en arts plastiques du secondaires 2 et 3. Une démarche qui se rattache particulièrement au module art et société du programme d'étude en arts plastiques du ministère de l'Éducation.

Coût : 3 \$ par personne, gratuit pour les accompagnateurs

Le musée propose aussi d'autres programmes :

- **Visite-animation.**
- **Jeunes découvreurs de Montréal,** un premier contact avec le monde fascinant de l'archéologie.
- **Se vêtir et jouer en Nouvelle-France,** une invitation à se costumer et à personnifier enfants des premiers habitants.
- **Actualités montréalaises,** sur le thème de la diversité culturelle.



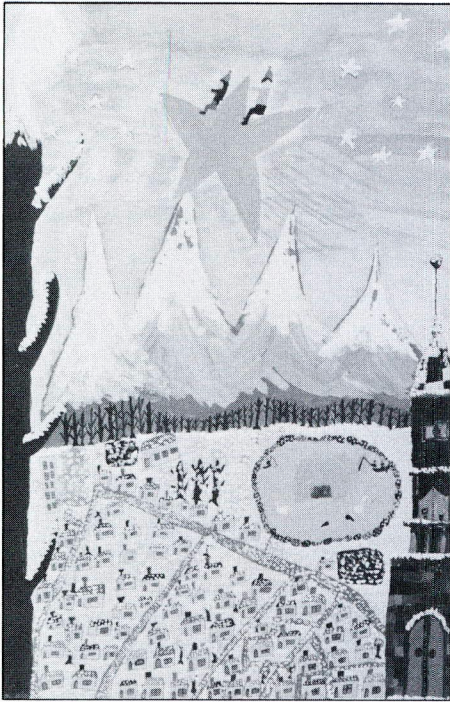
POINTE-À-CALLIÈRE

**Musée d'archéologie
et d'histoire de Montréal**

350, place Royale
Vieux-Montréal, (Québec)
H2Y 3Y5

Informations et réservations :
(514) 872-9127

Musée subventionné par la Ville de Montréal



JAPON • Hideaki Yamamoto, 11 ans



URUGUAY • Gabriella Castillo, 6 ans



JAPON • Misawa Tamoko, 13 ans

D'

OÙ VENONS-NOUS ?

Nous nous souvenons

par Paul Beaupré

Pour mieux répondre à la première question du thème de notre 28^e Congrès mondial D'où venons-nous?, les éducatrices et éducateurs en arts plastiques du Québec voudront se rappeler les derniers vingt-cinq ans d'association. Regroupons dans ce texte quelques jalons historiques de l'Association des responsables de l'enseignement des arts plastiques (AREAPQ), de l'Association des professeurs d'arts plastiques du Québec (APAPQ) et enfin du regroupement de ces deux associations sous le vocable de l'Association québécoise des éducatrices et éducateurs spécialisés en arts plastiques.

L'AREAPQ

À la fin de l'automne 1966, Henri Mongrain, coordonnateur de l'enseignement des arts plastiques à la commission scolaire de Chicoutimi, regroupe chez lui, de connivence avec Louis Belzile, employé au ministère de l'Éducation, plus d'une demi-douzaine de coordonnateurs d'autres commissions scolaires. Voici de mémoire les personnes présentes : Monique Duquesne-Brière de la CECM, peut-être aussi Isabelle Mercier-Dufour de Québec, Wym Huysecom, Claude Bouchard, Louis Laplante, Pierre Leduc, Belcourt, Deslauriers, ...j'en oublie sans

doute... Sorte de fondation de l'Association des coordonnateurs. Lors d'un souper mémorable au Vieux St-Gabriel dans le Vieux-Montréal le 6 janvier 1967, cette association fait passer dans ses rangs les six animateurs pédagogiques que paraitraient Monique Duquesne-Brière à la CECM; il s'agit de Paul Beaupré, Fernand Guillerie, Bruno Joyal, Michèle Drouin-Martineau, Gabriel Ouellet et Paul Wilson.

À compter de ce soir-là, Claude Bouchard présidera l'Association des responsables de l'enseignement des arts plastiques du Québec.

L'AREAPQ, sous la gouverne de Louis Belzile, Wym Huysecom, Pierre Leduc et quelques autres, organise des congrès restés mémorables; par exemple, celui du Château Frontenac ou de l'autre château, à Matane en 1967, ou encore celui de Montebello en 1971... Mais il faut retenir surtout que cette association prendra bien en main la responsabilité de mettre en marche comme il se doit toute l'animation pédagogique de l'enseignement des arts plastiques. Elle verra à la préparation et à l'expérimentation des programmes après consultation auprès des professeurs concernés représentant différents niveaux d'enseignement. Elle choisira et évaluera le matériel didactique et établira les différents critères en vue d'une évaluation pertinente. Elle assurera ainsi une unité d'action dans l'enseignement des arts plastiques au Québec durant une bonne dizaine d'années, jusqu'au moment où elle se fondera avec l'APAPQ en 1979-1980 pour devenir l'Association québécoise des éducateurs spécialisés en arts plastiques. L'appellation se féminisera par la suite.

Ne brusquons pas trop l'histoire. Revenons à 1967.

L'APAPQ

Pour cette partie, je puiserai très largement dans un historique de l'APAPQ écrit par Ulric Laurin, dans le numéro 25 de notre revue Vision, des pages 14 à 17.

Le 11 novembre 1967, une centaine de professeurs d'arts plastiques représentant toutes les régions du Québec se réunissent à l'école Notre-Dame-de-Foy, pour entendre le conseiller pédagogique du ministère de l'Éducation, Louis Belzile, leur présenter les nouveaux programmes cadres. C'est au cours de cette rencontre que les participants expriment le désir de fonder une association de professeurs d'arts plastiques, pour une meilleure organisation de l'enseignement. Des échanges de toutes sortes ne tardent pas à s'établir. L'association n'est pas encore fondée officiellement que le président du comité provisoire lance un cahier de méthodologie audiovisuelle en matière d'arts plastiques. Il s'agit d'un guide pédagogique à l'usage des enseignants. À partir de ce moment, on entrevoit l'association comme un trait d'union entre les professeurs et le ministère de l'Éducation.

Le 2 décembre 1967, après une étude des différents mémoires présentés à la Commission d'enquête Rioux, le conseil provisoire appuie sans réserve le mémoire présenté par les élèves de l'École des beaux-arts de Québec.

Le 16 janvier 1968, une corporation de quelques professeurs d'arts plastiques du Québec, composée d'Arthur Côté, Joseph Girard, Pauline Chartrand et Nicole Fortin, présente les lettres patentes de l'Association des professeurs d'arts plastiques du Québec (APAPQ) qui sont officiellement enregistrées le 26 janvier 1968. (*Libro 1404 – Folio 27*). Dès lors, les professeurs d'arts plastiques sont représentés par Marc Martel, de

Charlesbourg, au sein du Conseil pédagogique interdisciplinaire du Québec (CPIQ) créé par la CEQ. Depuis cette date, l'Association a toujours eu un délégué au sein de ce conseil. L'un des nôtres, Paul Beaupré en a assumé la présidence de 1970 à 1973.

En avril de la même année, des démarches sont entreprises auprès du ministère de l'Éducation dans le but d'autoriser les écoles normales à offrir la concentration en arts plastiques de 18 à 27 crédits au premier cycle du secondaire. Le 22 juillet 1968, un comité d'études était formé pour la préparation d'un mémoire à présenter à Léo Rossignol, responsable, au Ministère, de la classification des maîtres. Tout en traçant la voie dans les revendications, la préparation des mémoires et la formation de comités, l'équipe d'alors prépare un événement important.

En effet, le premier congrès de l'APAPQ a lieu les 2 et 3 novembre 1968, à l'Auberge des Gouverneurs de Sainte-Foy. Quelque 200 professeurs d'arts plastiques provenant de toutes les régions du Québec se sont déplacés pour participer à cet événement. Au départ, il y a affrontement entre le groupe des non-diplômés et celui des diplômés des Écoles des beaux-arts. La nuit porte conseil et permet certains éclaircissements; les congressistes parviennent le lendemain à élire un conseil d'administration représentatif du Québec d'alors: président, Paul Beaupré, CECM; 1^{er} vice-président, Léon Frankston, Université Sir-George-Williams, Montréal; 2^e vice-président, Monique Mercier, Nicolet; secrétaire, Roch Tremblay, Québec; trésorier, Marc Martel, Charlesbourg; conseillers, Guy Tremblay, Ulric Laurin, Christopher G. Lacki, Lionel Gagnon, Léon Dumas et Guy Bourbeau.

Dès la première réunion de ce conseil d'administration, le 7 décembre, le président soumet une constitution qui établit les règlements qu'il faudra éventuellement adopter en assemblée. On

s'inspire de la délimitation géographique établie par la CEQ pour établir des commissions régionales. Il y a une campagne d'information, appuyée d'un dépliant publicitaire, de même qu'une lettre envoyée au ministère de l'Éducation, au premier ministre du Québec et aux principaux journaux pour demander – pour exiger – que le rapport de la Commission sur l'enseignement des arts (Rapport Rioux) soit diffusé au grand public. Lors de cette rencontre, il est décidé que l'Association se dote d'une revue pour informer les membres des principales activités artistiques et pédagogiques. *Vision* devait voir le jour au printemps 1969.

Cette revue, d'abord bilingue et de petit format (15 x 23 cm), paraît grâce à Léon Frankston et Christopher G. Lacki de l'Université Sir-George-Williams. Ils assument les deux premiers numéros de 1969. Nouveau départ en 1970, la revue en français seulement est présentée dans un plus grand format (21 x 28 cm). Depuis, *Vision* continue d'être pour nous un lien, un guide, un moyen d'information, une présence, parfois même un moyen de pression, un échange interdisciplinaire et que sais-je encore...?

L'Université Sir-George-Williams favorise l'organisation (avec traduction simultanée) de notre deuxième congrès, les 1^{er} et 2 novembre 1969. Les conférenciers les plus marquants sont Marcel Rioux et Peter London. Les élections nous valent comme président Louis Belzile, à ce moment chef de la division des beaux-arts au MEQ. Paul Beaupré remplace Léon Frankston comme 1^{er} vice-président, Nicole Talbot de Baie-Comeau devient 2^e vice-présidente, Alice Boucher occupe le poste de secrétaire alors que Marc Martel demeure trésorier. Comme conseillers, on retrouve Georgette Morency, Ulric Laurin, Gilles Parent, Roch Tremblay, Guy Barbeau et Richard Thériault (qui crée le dessin de notre emblème pour l'en-tête de nos lettres, apparaissant en page couverture de

Vision n° 4, et que Chaudron utilise pour réaliser la médaille de l'AQESAP).

Le congrès des 24 et 25 octobre 1970 a lieu au motel Lévesque de Rivière-du-Loup sous le thème *Technique et participation*.

Le quatrième congrès prend la forme d'un «happening pédagogique» et se déroule au Centre d'art du mont Orford en octobre 1971. Le cinquième a lieu au printemps 1973, à l'hôtel Mont-Gabriel dans les Laurentides. Trois cents personnes participent à cet événement qui répond aux besoins et aux goûts les plus divers. Ce dynamisme et cet enthousiasme allaient faire bouler de neige et amener de nouveaux membres. En mars 1974, l'Association atteint le nombre de 435 membres en règle. Le congrès d'octobre 1974 se tient au même endroit que l'année précédente sous une thématique de remise en question *D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?* Merci Gauguin!

Un colloque est tenu à Montréal les 15 et 16 novembre 1974 sur *La nature de l'enseignement des arts plastiques*; ce thème se poursuit au congrès de Cap-Rouge en mai 1975. Le congrès de l'automne 1975, organisé par Paul Beaupré, a lieu à l'Hôtel Ramada, rue Sherbrooke à Montréal. En 1975, l'Association compte 550 membres en règle. En 1976, Jean-Eudes Fallu et Alice Boucher organisent le 9^e congrès qui se tient du 20 au 23 mai 1977 au Manoir Richelieu, à la Malbaie. Il développe une double thématique, soit *Considérations sociologiques dans l'éducation artistique* et *Le matin de la couleur*. Lors de ce congrès, Michel Fiorito est élu président. Par la suite, en 1979, il organise le congrès de Sainte-Marguerite du lac Masson où devait naître l'Association québécoise des éducateurs spécialisés en arts plastiques: l'AQESAP.

L'histoire de ces congrès qui se succèdent d'une année à l'autre reste impor-

tante. Chacun demeure un moyen de ressourcement et de mise à jour, tant par la discussion que par l'exploration de différentes techniques ou encore par l'échange d'expériences vécues. Il faut ajouter que l'échange et la discussion débordent toujours le cadre des comités et ateliers pour se poursuivre pendant de longues heures, souvent tard dans la nuit. Même durant les repas, il est difficile d'oublier les préoccupations professionnelles.

En 1971, l'APAPQ décerne pour la première fois sa médaille d'honneur burinée à l'emblème de l'Association par le joaillier Bernard Chaudron de Val-David. En premier lieu, elle est présentée à Mlle Irène Sénécal, puis à Mme Lorraine Barrette-Charlebois, à Mlles Georgette Morency et Simone Dénéchaux ainsi qu'à M. Laurent Morin. L'Association veut ainsi honorer des personnes qui ont fait leur marque dans le domaine de l'enseignement des arts plastiques et dans celui de l'éducation par l'art.

L'AQESAP

L'Association québécoise des éducatrices et éducateurs spécialisés en arts plastiques.

Lors de son congrès annuel des 8, 9 et 10 novembre 1970, à Matane, l'Association des responsables de l'enseignement des arts plastiques (AREAPQ), sous la présidence de Claude Bouchard, avance déjà l'idée d'une fusion avec l'APAPQ...

Cette fusion ne se réalisera pourtant qu'au congrès de 1979, sous la direction de Michel Fiorito, président de l'APAPQ et membre du conseil d'administration de l'AREAPQ. Il élargit les cadres pour accepter les éducateurs artistiques qui œuvrent dans les musées et dans les Maisons de la culture. Après deux ans de pourparlers, tous ces enseignants spécialisés en arts plastiques se regroupent à

l'occasion du dernier congrès de l'APAPQ dans les maisons champêtres de L'Estérel, dans les Laurentides, pour former l'Association québécoise des éducateurs spécialisés en arts plastiques. L'appellation sera féminisée un peu plus tard.

Pour terminer en beauté les activités de l'APAPQ, l'Association remet sa médaille d'honneur à Monique Duquesne-Brière, à Paul Beaupré et à Ulric Laurin pour les services rendus dans le cadre de l'APAPQ, à Fernand Guillerie pour son travail d'animation pédagogique à la CECM, ainsi qu'à Marcelle Turgeon pour ses réussites exceptionnelles dans l'enseignement au secondaire. Cette remise des médailles a lieu à Montréal, le 14 décembre 1979.

À l'avenir, la même décoration sera décernée par la nouvelle association, l'AQESAP, qui prend aussi la relève de la parution de la revue *Vision*, à compter du vingt-septième numéro.

Suite à la mort du président Michel Fiorito, un comité provisoire dirige l'Association pendant 1980, sous la gouverne de Monique Bourbeau-Verschelden et Alice Boucher. Cette dernière sera élue présidente au congrès des 16, 17, 18 et 19 octobre 1981. Ce congrès aura pour thème *Les ressources et les arts plastiques* et se tiendra à l'Hôtel Loews, le Concorde à Québec.

Le deuxième congrès de l'AQESAP, *Les arts plastiques à l'heure des grands changements*, se déroulera les 15, 16 et 17 octobre 1982, au Château de l'Aéroport de Mirabel. À titre posthume, l'Association remettra sa médaille d'honneur à son premier président Michel Fiorito. Son fils Jean-Robert la reçoit en son nom. Lors de ce congrès, Luc Paquette est élu président.

En 1983, lors du congrès d'octobre à Québec, *Croître dans la décroissance*, on remet la médaille d'honneur à Wym Huysecom qui représente alors les arts au ministère de l'Éducation, et à Omer

Parent, pour sa contribution à l'éducation artistique dans la région de Québec.

Les 19, 20 et 21 octobre 1984, l'AQESAP tient son congrès au Sheraton de Laval, sous le thème *L'enseignement des arts plastiques au Québec : magie ou sorcellerie?* Louise Parent-Vidal et Louis Laplante sont les médaillés de ce congrès.

Le congrès de 1985, *Vivre l'art/ Living Art*, organisé avec la Société canadienne de l'éducation par l'art (SCEA), a lieu à l'Université du Québec à Montréal. Nous y honorons Hélène Gagné, qui reçoit la médaille de l'Association.

Les 17, 18 et 19 octobre 1986, l'AQESAP tient son congrès à l'Auberge des Gouverneurs de Québec-Haute-Ville, sous le thème *Jamais trop d'art*. Elle publie alors un *Livre d'artiste*, présentant des œuvres choisies de quelques-uns de ses membres. Isabelle Mercier-Dufour reçoit la médaille de l'Association. L'élection choisit Réal Dupont, conseiller pédagogique à la CECM, comme nouveau président pour remplacer Luc Paquette, à ce poste depuis cinq ans.

Le congrès de 1987 à Mirabel, sous le thème, *D'art et d'argent*, analyse notre situation face au matériel didactique uti-

lisé dans l'enseignement des arts plastiques. Notre médaille d'honneur honore Louis Belzile et Luc Paquette.

Les 20, 21, 22 et 23 octobre 1988, le congrès a lieu de nouveau à Québec, à l'Auberge des Gouverneurs, sous le thème *Image d'or, parole d'art*. Louise Bourbeau-Poirier et Alfred Pellan reçoivent la médaille.

En 1989, du 19 au 22 octobre, notre association regroupe ses membres au Château Champlain de Montréal, sous le thème *Québec Art*. Elle honore de sa médaille Marthe Gentet et Yvan Boulerice.

En 1990, du 11 au 14 octobre, le congrès a lieu au Hilton de Québec, sous le thème *Dix ans par l'image* qui souligne les dix ans de l'AQESAP. La médaille est remise à Pauline Labrecque et à Jean Soucy.

En octobre 1991, le congrès *Fou braque, fou d'art* a lieu au centre des Congrès de Laval. Plus de 425 congressistes assistent à trois conférences, données par Mmes Micheline Lavallée, du ministère de l'Éducation, et Lise Bissonnette, du journal *Le Devoir*, ainsi que par M. André Descheneau. Quelque 63 ateliers complètent le programme de

ce congrès. Le vernissage du projet *L'art de maintenant et l'enseignement de l'art* permet de voir comment des professeurs peuvent innover et régénérer les arts plastiques dans le cadre de leur enseignement. Merci à Marie Bellerive, Danielle Fraser, Carole Simard et Laurence Sylvestre de nous avoir fait partager une facette de leur réflexion par rapport à des approches pédagogiques renouvelées. L'AQESAP honore Laurette Drouin et Hélène Lamarche.

Du 5 au 8 novembre 1992, sous le thème *Les arts plastiques, c'est fondamental*, nous revenons au Hilton de Québec. Sylvia Daoust et Mireille Galipeau-Doré reçoivent la médaille d'honneur lors d'une réception au Musée du Québec.

Les années 1992-1993 s'annoncent très stimulantes pour qui veut en profiter. Plusieurs décisions du MEQ vont dans le sens des recommandations du mémoire de l'AQESAP remis au ministre de l'Éducation, M. Claude Ryan, en mai 1990.

... Et le congrès mondial 1993 qui arrive à grands pas! Ce congrès INSEA se tiendra au Palais des Congrès de Montréal, du 13 au 17 août. Il sera précédé d'un pré-congrès les 11 et 12 août à l'UQÀM.

H O M M A G E

aux présidentes et présidents des associations

I'AREAPQ

- 1967 ■ Claude Bouchard
- 1968 ■ Louis Belzile
- 1969 ■ Wym Huysecom
- 1971 ■ Pierre Leduc

I'APAPQ

- 1968 ■ Paul Beaupré
- 1969 ■ Louis Belzile
- 1971 ■ Ulric Laurin
- 1975 ■ Paul Beaupré
- 1975-1976 Jean-Eudes Fallu et
Alice Boucher
- 1976 ■ Alice Boucher
- 1977 ■ Michel Fiorito

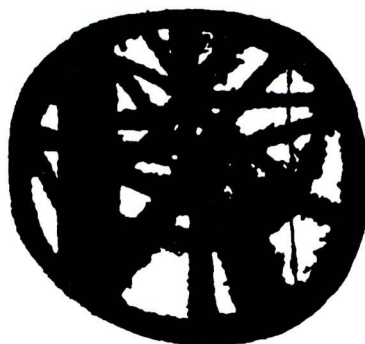
I'AQESAP

- 1977 ■ Michel Fiorito
- 1980 (à la mort de Michel)
- Comité provisoire :
 - Monique Bourbeau-Verschelden et Alice Boucher
- 1981 ■ Alice Boucher
- 1982 ■ Luc Paquette
- 1986 ■ Réal Dupont

H O M M A G E

à celles et ceux qui ont maintenu *Vision*

LÉON FRANKSTON	<i>pour les deux premiers numéros;</i>	MIREILLE GALIPEAU-DORÉ	<i>pour les numéros 28 à 37;</i>
PAUL BEAUPRÉ	<i>pour les numéros 3 à 10;</i>	MONIQUE DUQUESNE-BRIERE, SUZANNE LEMERISE, ASTRID LAGOUNARIS	<i>pour les numéros 38 à 43;</i>
ULRIC LAURIN	<i>pour les numéros 11 et 12;</i>	GINETTE TRÉPANIER	<i>pour le numéro 44;</i>
MICHELE DROUIN-MARTINEAU	<i>pour les numéros 13 à 23;</i>	FRANCINE GAGNON-BOURGET	<i>pour les numéros 44, 45, 46...</i>
GEORGES BAÏER	<i>assureur du transfert des deux associations dans les numéros 26 et 27;</i>		

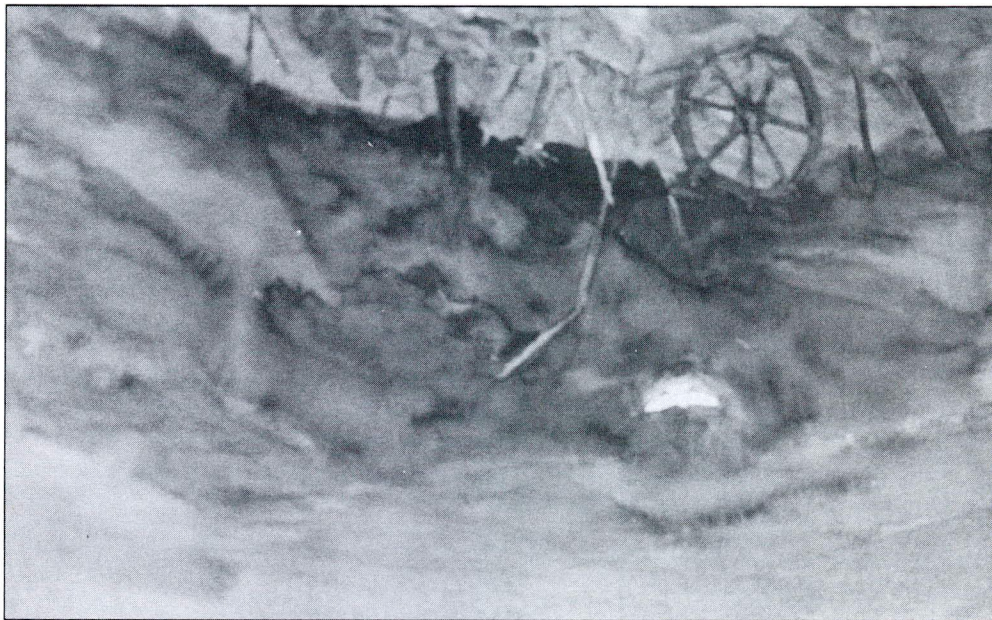


*Médaille d'honneur du joaillier Bernard Chaudron de Val-David,
d'après le logotype conçu par Richard Thériault, en 1970.*

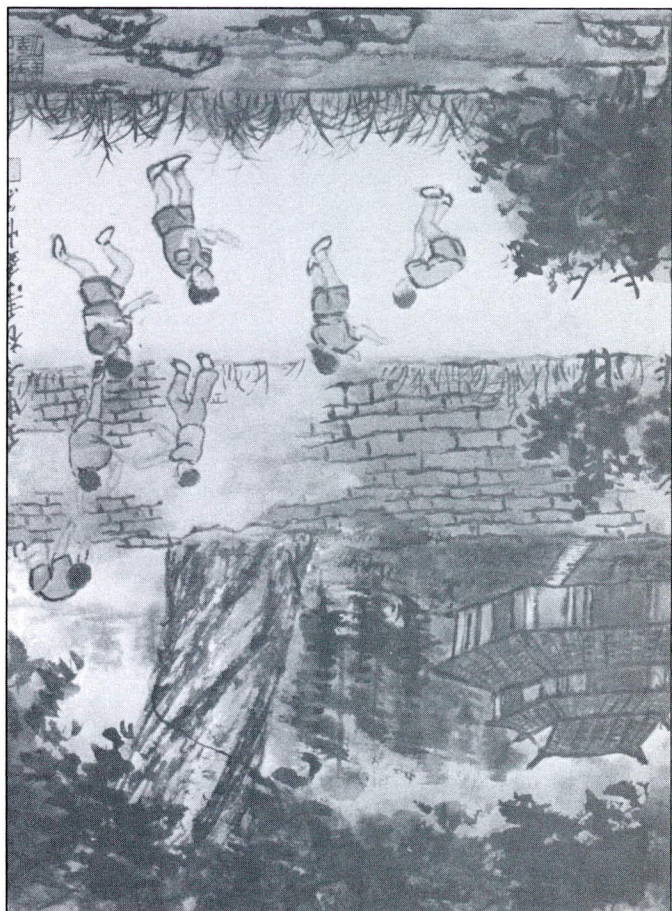
Les médaillées et médaillés

1971	Irène Senécal Lorraine Barrette-Charlebois Georgette Morency Simone Dénéchaux Laurent Morin	1983	Wym Huysecom Omer Parent	1989	Marthe Gentet Yvan Boulerice
1979	Monique Duquesne-Brière Paul Beaupré Ulric Laurin Fernand Guillerie Marcelle Turgeon	1984	Louise Parent-Vidal Louis Laplante	1990	Pauline Labrecque Jean Soucy
1982	Michel Fiorito, (titre posthume)	1985	Hélène Gagné	1991	Laurette Drouin Hélène Lamarche
		1986	Isabelle Mercier-Dufour	1992	Sylvia Daoust Mireille Galipeau-Doré
		1987	Louis Belzile Luc Paquette		
		1988	Louise Bourbeau-Poirier Alfred Pellan		

TAIWAN • Ying-Ho Wang, 16 ans



TAIWAN • Ping-Chin Yeh, 13 ans



I

L Y A TRENTE ANS DÉJÀ: MONTRÉAL - INSEA 1963

par Suzanne Lemerise,
professeure à l'UQÀM

Thème du congrès 1963 :

L'enseignement des arts pour rapprocher les peuples

Il y a 30 ans, Montréal était l'hôte du 4^e congrès international de l'INSEA, société fondée en 1952 sous l'égide de l'UNESCO. Afin d'écrire cet article, j'ai surtout consulté la documentation archivée d'Irène Senécal et les dossiers de Leah Sherman qui a conservé, entre autres, le programme du congrès; j'ai pu reconstituer une partie de la revue de presse anglophone et francophone et compté 16 articles publiés dans The Gazette et le The Montreal Star, et 12 articles dans La Presse et Le Devoir. Il est très émouvant de fouiller dans un passé récent; parmi les personnes citées, certaines ont été nos maîtres; d'autres figurent parmi les références obligatoires de tout spécialiste en enseignement des arts; plusieurs appartiennent à l'histoire orale, on connaît leur nom sans pouvoir identifier leur visage ou leur action.

L'INSEA était présidée à l'époque par Charles D. Gaitskell, Canadien très actif dans la promotion de l'enseignement des arts sur la scène ontarienne d'abord, internationale ensuite. Comme aujourd'hui, l'organisation d'un congrès mondial reposait sur des associations canadiennes et québécoises : Louise Barette-Charlebois, présidente associée de la SCEA/CSEA (*Société canadienne d'édu-*

*cation par l'art*¹ assumait la présidence du congrès tandis que la SQEA/QSEA (*Société québécoise d'éducation par l'art*) en était l'hôte; Claude Vidal et Alfred Pinsky en étaient les co-présidents. Ces présidences en tandem français/anglais sont typiques d'une époque qui essayait de croire au biculturalisme. Un comité organisateur de neuf personnes a assuré la concrétisation des activités du congrès, dont deux francophones, Louise

Charlebois et Irène Senécal. Les frais du congrès étaient de 10 \$ et une chambre avec lits jumeaux et baignoire coûtait 14 \$! Autre temps, autres coûts!

Environ 700 congressistes se sont réunis entre les 18 et 24 août à l'hôtel Reine-Élisabeth. Une liste partielle de 450 congressistes inscrits nous révèle quelques chiffres intéressants :

- 118 francophones étaient inscrits, dont une vingtaine seulement venait de l'extérieur de la région montréalaise. J'ai d'ailleurs été étonnée de compter 28 religieuses présentes au congrès pour un seul frère!
- 160 personnes venaient du Canada anglais;
- 123 des États-Unis;
- 16 du Japon;
- 8 de France;
- 4 d'Allemagne, et je pourrais continuer ainsi pour 12 autres pays qui ne comptaient qu'un ou deux délégués.

Il semble que les organisateurs ont été déçus de la faible participation des pays, puisque seulement 22 des 57 pays invités avaient envoyé des délégués. Le

bloc de l'Est était totalement absent, la guerre froide régnant encore entre le bloc soviétique et l'Ouest. Cette situation nous indique que des associations dites internationales comme l'UNESCO et l'INSEA sont d'abord liées à des considérations politiques. L'INSEA explique l'absence des pays de l'Est en comparant les objectifs de l'enseignement des arts : dans les pays socialistes, on développerait surtout l'habileté technique alors qu'à l'Ouest, on la subordonnerait à la libre expression de l'enfant.²

Le congrès était divisé en trois types d'activités : les conférenciers invités s'adressaient à tout le monde ; des groupes de discussion (*commission*) et des groupes d'études (*seminar*), sous la direction de plusieurs panélistes, permettaient à l'assistance de se diviser en sous-groupes. Même si la traduction simultanée était de rigueur, la majorité des conférenciers et des animateurs des tables rondes étaient anglophones ; cependant, l'organisation du congrès permettait à tous de participer activement aux discussions ou aux études. Leurs rapports ont été remis le dernier jour du congrès, et on en a traité dans les journaux.

■ ■ ■

Ce qui ressort de la lecture rapide des articles de journaux est la revendication de la primauté de l'individu dans toute considération portant sur la finalité de l'éducation artistique.³ Là s'arrête les similitudes, car on a vite fait de comprendre que chacun s'appuie sur des valeurs ou des cadres théoriques très différents. Les comptes rendus journalistiques ont assez bien couvert le contenu des conférences, particulièrement celle de Herbert Read qui apparaît comme la figure dominante du congrès. Il présente à son auditoire une conception universaliste du langage de l'art et tente de démontrer, par une approche psychanalytique du désir et du plaisir, que l'art est un principe unificateur qui permet à l'homme d'échapper

à ses instincts de mort et de destruction. Ainsi, citant Tolstoï, l'art serait garant de la paix.⁴ Michael F. Andrews (États-Unis) est plus direct dans ses affirmations et essaie de spécifier l'apport américain au reste du monde qui est de promouvoir... *the sovereignty of the individual... in a free country... in a free world...*⁵ Ce discours superficiel ne trouve pas d'écho chez le conférencier égyptien qui, au contraire, traite d'un socialisme nouveau dans son pays, lequel cherche à définir un enseignement de l'art qui respecte la grande culture du passé.⁶ Mme Caselli,

de Hechen en Argentine, s'attarde au sort des Indiens d'Amérique du Sud pour qui l'art serait un palliatif des siècles de souffrances.⁷ Victor D'Amico (États-Unis) s'insurge contre le passé académique, cet art du passé nuirait au développement de l'enfant créateur.⁸ Le même jour, Claude Piché (qui remplaçait le père G. H. Lévesque) fustige l'art moderne, le qualifie de charlatanisme, l'argumentation reposant sur une critique acerbe de notre siècle de science et de technique.⁹ C'est un peu décevant de lire ces lignes, car C. Piché est la seule voix québécoise

Noms des présentateurs d'allocutions:

- C.D. Gaitskell, président de l'INSEA
- Mme D'Arcy Hayman, représentante de l'UNESCO
- Alfred Pinsky, co-président de la QSEA
- Betty Jaques

Noms des conférenciers invités:

- Herbert Read, Royaume Uni
- Edwin Ziegfeld, États-Unis, remplacé par Michael Andrews, États-Unis
- El Bassiouny, Égypte
- J.A. Soike, République fédérale allemande
- Mme N. Caselli de Hechen, Argentine
- Keiichi Mori, Japon
- Père G.H. Lévesque, Canada (remplacé par C. Piché)
- Victor D'Amico, États-Unis
- Charles Comfort, Canada
- Guy Frégault, Canada

La thématique des groupes d'études:

- *Les valeurs universelles de l'Éducation artistique et l'influence qu'elles exercent au sein de la famille, de la communauté, de la nation, des peuples.*

Les thématiques des groupes de discussion

- *L'éducation artistique et sa relation à la crise mondiale actuelle.*
- *L'éducation artistique de demain.*
- *L'éducation artistique et les grandes techniques de diffusion.*

francophone à avoir été entendue. Entre le père Lévesque qui était à l'avant-garde de la pensée sociale et ce monsieur qui représente une vision négative de son époque, il y a toute une dégringolade; il y a eu là dérapage de la part des organisateurs.

Et comme il fallait s'y attendre, il y a eu des panélistes qui ne se sont pas gênés pour critiquer le congrès: René Dieleman de France a estimé que tout ce qu'il avait entendu visait à sécuriser les artistes-éducateurs par la répétition *ad nauseam* d'un même discours.¹⁰ Il s'est ennuyé, quoi! D. Harvey des États-Unis abondait dans son sens: on ne lui aurait pas proposé d'expériences stimulantes et, en outre, on n'a pas assez parlé d'art à ce congrès d'où les œuvres d'art et les artistes étaient absents.¹¹ Un fait est important à noter: Guy Roberge, président de l'ONF, a inauguré une présentation de films et de diapositives sur l'art et a longuement commenté le rôle essentiel du cinéma dans la perspective d'un rapprochement des peuples. Son allocution a été presque entièrement reprise dans le journal *Le Devoir*¹², et ses commentaires rejoignent les nombreuses pages consacrées au cinéma par la Commission Parent, laquelle a déposé les premiers tomes de son volumineux rapport en 1963.

Conclusion

Je retiens plusieurs aspects de ce congrès mondial de 1963. La faible participation publique des Québécois francophones étonne au premier abord. Plusieurs ont participé à l'organisation du congrès, particulièrement en assurant le côté décoratif des festivités, banquets, soirées, et en présentant des expositions d'art enfantin; bien peu cependant ont assumé un rôle de conférencier ou de président d'atelier. L'INSEA apparaît à cette époque typiquement anglophone et la majorité des congressistes viennent des États-Unis et du Canada anglais...

Pour le Québec, être l'hôte de ce congrès était une magnifique occasion d'apprendre et de témoigner, par le retentissement de l'événement, de l'importance d'un engagement sérieux dans le domaine de l'éducation par l'art. Lors des rapports d'ateliers, on note que le département de l'Instruction publique a été critiqué avec virulence; l'occasion était excellente pour confronter les autorités généralement peu intéressées aux innovations qui se déroulaient dans les classes d'arts plastiques. Le congrès de 1963 apparaît comme une ouverture sur le monde et participe à la Révolution tranquille, alors que le Québec s'oriente vers une modernisation de ses valeurs et de ses modes de gestion, particulièrement dans le domaine de l'éducation.

La thématique récurrente du congrès de 1963 était la promotion de l'individu par l'art. Rien n'échappait à ce diktat qui s'inscrit comme le héraut d'une liberté valorisée par le bloc de

l'Ouest face aux valeurs collectives du communisme et du bloc de l'Est. Particulièrement à cette époque, l'éducation artistique et l'art contemporain sont utilisés par les politiciens et les idéologues comme un des arguments les plus efficaces pour justifier le capitalisme et la libre entreprise; paradoxalement, plus les artistes revendiquaient leur liberté d'expression, plus ils servaient un pouvoir politique qui se gardait bien d'ailleurs de les nourrir. Tout a bien changé depuis 1963, et la complexité de la situation mondiale n'autorise plus des doctrines aussi tranchées. Les systèmes de valeurs sont moins normatifs. Le congrès de 1993 témoignera certainement des défis multiples auxquels nous sommes confrontés; on remarquera que le thème du congrès repose non plus sur une affirmation mais sur trois questions: *D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?*

Notes

1. Le président de la CSEA était G.W. Humphrey.
2. Raymond Grenier, «Le 4^e congrès international de l'INSEA s'ouvre à Montréal», *La Presse*, 14 août 1963.
3. Dans les années 1960, on parle d'éducation par l'art, d'éducation artistique, et non d'enseignement des arts, laquelle appellation appartient aux années 1980.
4. James Ferrabee, «Art is Universal, and so: it Has Peace-Making Role», *The Montreal Star*, August 1963.
5. Michael F. Andrews, «Understanding through Art — Teacher Stresses Individual», *The Montreal Star*, August 20, 1963.
6. Bill Bantey, «New Morality for Egyptian Art», *The Gazette*, August 19, 1963.
7. Madeleine Doyon, «Le citoyen est éloigné de la nature, le campagnard des écoles d'art», *La Presse*, 23 août 1963.
8. Victor D'Amico, «Bannir la copie et les influences du passé de l'éducation artistique», *La Presse*, 24 août 1963.
9. Raymond Grenier, «Claude Piché engage l'INSEA à une rééducation de la sensibilité par l'art», *La Presse*, 24 août 1963.
10. «Art Educator Deplores Lack of Confidence at Assembly», *The Montreal Star*, August 24, 1963.
11. *Ibid.*
12. «M. Guy Roberge: le cinéma canadien au service de l'art», *Le Devoir*, 22 août 1963.



INDE • Mamta Gupta, 15 ans



INDE • Deep Gandhi, 12 ans

A

NNÉES MAGIQUES ET
ANNÉES MAGICIDES

par Louise Bourbeau, Ph. D.
Sculpteur,
Cap Diamant, Québec

Notre époque est difficile et passionnante. Elle mêle crise et créativité qui sont les ennemis de la routine. Selon des études actuelles, dont les implications sont relayées par les médias omniprésents, l'éthique et la moralité sont en baisse, la violence progresse, la laideur et la vulgarité s'institutionnalisent, la planète même est menacée de destruction et l'homme, d'extinction. Ces informations font croître un tel sentiment d'imminence que de nombreuses forces réactionnaires sont à l'œuvre, dans la presse, les colloques et les écoles, pour tenter de réveiller les inconscients, de rallier les militants et de susciter des croisades lucides qui opéreront les purifications écologiques et culturelles qui s'imposent en cette fin du deuxième millénaire. Notre révolution tranquille, dont plusieurs disent qu'elle n'a pas eu lieu, refait surface avec force et paroxysme.

Selon la petite histoire, la Révolution tranquille a commencé, en 1960, avec l'élection de «l'équipe du tonnerre», dirigée par Jean Lesage. Cette équipe dont l'idée révolutionnaire était «Il faut que ça change», électrisait la génération silencieuse de la grande noirceur duples-

siste, en lui promettant de démocratiser le système d'éducation et d'en garantir l'accessibilité. Joignant les réalisations aux promesses électorales, un ministère de l'Éducation est créé, de nombreuses écoles polyvalentes sont érigées progressivement, la Commission d'enquête Parent sur l'enseignement diffuse ses observations et ses propositions de 1964 à 1966, et la Commission, présidée par le sociologue Marcel Rioux, publie sa bible sur l'art et la culture, en 1969. Entre-temps, les gouvernements des différents paliers se sont concertés pour créer, à même les îles du Saint-Laurent, le site de Terre des Hommes; ainsi a été organisée Expo 67, qui s'est révélée un émerveillement pour tous, un accélérateur culturel et un moyen privilégié de reconnaissance internationale. C'était le conte de fées!

Il y avait du rêve pour tous. L'entrepreneur érigeait d'immenses boîtes à savoir. Les parents lorgnaient du côté de l'université et y voyaient déjà leur progéniture. Les enseignants faisaient du rat-trapage intensif, car le recrutement dans les spécialités disciplinaires était massif. Quant à la pédagogie, elle était laissée, pour l'heure, à l'improvisation de ceux qui avaient l'honneur de contribuer au

changement ou à ceux qui en avaient le don occulte et la vocation sacrificielle.

Tous les mouvements d'effervescence historiques semblent générer des inventeurs de potion magique. En psycho-pédagogie, il y a eu, entre autres, Carl Rogers et sa théorie de la non-directivité. En dessin, Arno Stern est même venu à Québec, en 1986 ou 1987, vendre à des éducateurs non qualifiés en art son expérience et ses brochures sur «l'expressivité» d'une expression créatrice expressive... Cette technique pédagogique qui s'est infiltrée et même incrustée dans notre système d'éducation repose sur l'illusion selon laquelle on pourrait former un être humain sensible rien qu'en le laissant être pleinement lui-même. Il faudrait dès lors laisser le «s'éduquant» s'exprimer sans avoir vécu et sans lui apprendre les bases des différentes disciplines, dont l'art. Est-ce que la philosophie et les postulats généraux qui sous-tendent les rapports Parent et Rioux s'harmonisent avec cette pédagogie du créationnisme?

Le but visé par ces rapports est la retotalisation de l'homme, c'est-à-dire que l'éducation doit être en priorité axée

sur l'épanouissement des individus et des collectivités. Pour atteindre cet objectif, il faut développer toutes les potentialités de l'individu. Et l'une des potentialités de l'individu, c'est sa subjectivité. Or l'art est une façon de rester en contact ultime avec sa subjectivité qui se perd quotidiennement en traitant objectivement avec le monde extérieur. L'art est, en effet, une façon d'aller au-delà du principe de la réalité pour retourner au principe de plaisir. Quel genre d'expérience pourrait contribuer à faire ce transfert et à développer notre affectivité, notre créativité, notre perception et notre sens social? Le rapport Rioux dit que l'expérience esthétique produit ces effets et que conséquemment «le but spécifique et irréductible de l'éducation artistique est l'expérience esthétique».²

L'expérience esthétique est une sensation de plaisir qui envahit l'esprit et les sens, et qui commande au temps de suspendre son vol, quand un stimulus qualitatif se présente au système perceptivo-réactif de l'individu. Il s'agit alors, en éducation artistique, d'initier les élèves aux qualités perceptibles des événements et des choses. Cette initiation les incitera à voir, à produire, à analyser, à évaluer, à goûter, à éprouver subjectivement. Ce genre d'éducation favorise l'épanouissement de l'individu. On peut même avancer que l'éducation artistique transmet alors aux élèves une culture humaniste de longue durée, valable pour toute la vie. Mais comment initier, transmettre, marquer si les éducateurs n'ont pas été mis eux-mêmes en contact avec la tradition artistique?

L'École des beaux-arts de Québec a mis des générations d'étudiants en contact avec l'art. Son curriculum comprenait des cours en histoire de l'art et de multiples ateliers en peinture, céramique, gravure et sculpture.³ Pour introduire l'enseignement de l'art dans le système scolaire en pleine évolution, il fallait former de très nombreux éducateurs spécialisés en arts plastiques. L'École des beaux-arts, de concert avec l'École

normale Laval, a organisé dès 1960, pour ses étudiants diplômés, des études spécialisées en enseignement des arts plastiques.

En s'intégrant à la faculté des arts de l'Université Laval, en 1970, l'École des beaux-arts de Québec, devenue l'École des arts visuels, a redéfini ses objectifs. Dorénavant, l'acquisition des éléments du langage plastique se fera par une approche multidisciplinaire du phéno-

mène art. La faculté d'histoire assumera l'enseignement de l'histoire de l'art. La faculté de psychologie donnera les cours de *Psychologie de la perception*. L'architecte Pierre Larochelle créera le cours de *Morphologie générale*.⁴ Des cours comme *Images et idées*, *Analyse de tableaux*, *Arts visuels actuels*, *Théories de la couleur* et de nombreux autres seront offerts en rotation, et selon les trimestres.



Louise Bourbeau
Cléopâtre 1989, cakaïre de Saint-Ferdinand, 23 x 17 x 14 cm.

La connaissance et la maîtrise des moyens d'expression se feront par des cours-ateliers qui seront désignés *Couleur, forme et mouvement*. Des ateliers-machines-outils seront accessibles dans ce contexte. La pratique artistique sera privilégiée par de nombreux ateliers libres dans lesquels l'étudiant devra auto-objectiver sa démarche dans le couloir de l'art actuel et de la pratique conceptuelle ambiante.

L'opération d'intégration des Écoles normales à la faculté des sciences de l'éducation de l'Université Laval, en 1970, s'est faite à contrecœur, car chacune de ces Écoles s'était donné une vision, un programme pour la concrétiser et une équipe pour la mettre en application. À l'École normale Laval, par exemple, une équipe unie, dynamique et cohérente croyait qu'elle pouvait et devait continuer à effectuer la formation qualitative et quantitative des maîtres

dont le système d'éducation en effervescence avait besoin. Mais peine et opposition perdues. Dans cette intégration phagocytaire de Laval par Laval, il y a eu cependant des jolieses. L'une d'entre elles a été de proposer des études supérieures ou de troisième cycle à tous les professeurs qui pouvaient le faire. Ce fut alors l'odyssée difficile et exaltante de plusieurs dans des universités de pays étrangers.⁵ Il ne semblait y avoir rien de plus entraînant dans l'immédiat d'alors qu'un investissement scolaire à long terme, puisqu'il permettait de s'installer avec compétence dans le nouveau contexte pédagogique. L'intégration à l'université qui a alors été réalisée, dans l'absence des uns et la présence des autres, a donné ses titres de noblesse à la psycho-pédagogie. C'est ainsi qu'ont été constitués les programmes du baccalauréat en enseignement secondaire, avec majeure dans la discipline choisie et avec une mineure en pédagogie. À cet égard, l'École des arts visuels a assuré l'enseignement des cours d'arts plastiques et de didactique de la discipline Art. L'École des arts visuels a aussi assumé les cours d'étude de l'expression plastique et de didactique pour les programmes de baccalauréat en enseignement élémentaire et en ortho-pédagogie.

Il a fallu attendre jusqu'en 1984 pour que l'École des arts visuels implante son propre programme du baccalauréat en enseignement des arts plastiques, le BEAP.⁶ En cela, elle devait suivre les consignes du ministère de l'Éducation qui exigeait l'intégration d'un des volets musique, danse ou art dramatique à même les heures imparties aux apprentissages en arts plastiques. Cette directive du MEQ a fait naître bien des suspicions et des interrogations. Comment donner plus en investissant moins? Comment réaliser le rêve de rendre un étudiant-maître apte à opérer la métamorphose esthétique de sa classe? Comment pourra-t-il initier adéquatement des enfants du cours primaire avec douze crédits en musique, ou en danse ou en art dramatique? Pourtant, il est prouvé



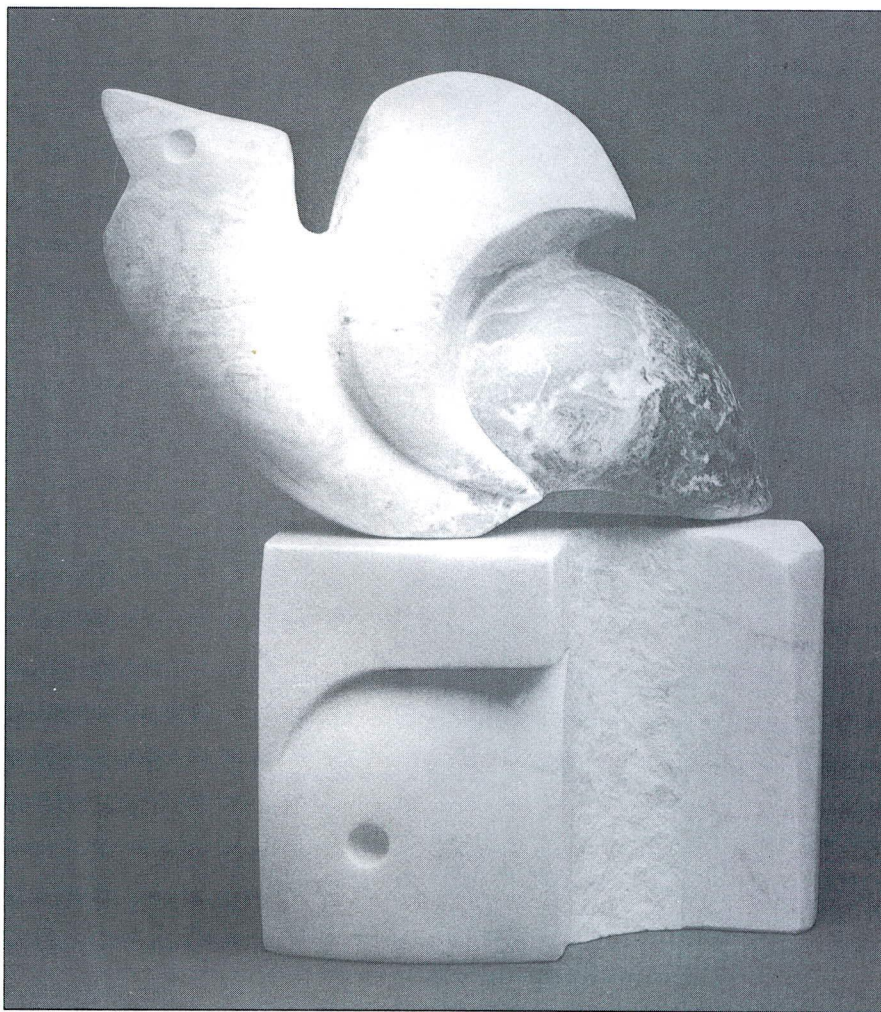
Louise Bourbeau
Anémone 1991, marbre «statuaire» de Carrare, 61 x 42 x 27 cm.

que les écoliers ne peuvent se développer aux plans intellectuel et artistique avec des initiateurs incompetents.

Le hic de la mise sur pied du programme du BEAP, c'est que nous vivons dans une société qui est culturellement et intellectuellement plus développée qu'en 1960. Le système d'éducation qui s'est massifié n'a pas nivelé par la base tous les postulants à l'éducation. La qualité n'a pas été atténuée nécessairement. Elle a même été parfois attisée. Les élèves «forts» venant des cégeps, quoique rarissimes, sont très forts, très ouverts, très cultivés. C'est ainsi que quelques-uns qui s'inscrivent au pro-

gramme BEAP ont non seulement leur DEC en arts plastiques, mais aussi parfois des compétences en musique, en chant, en danse, en photographie, en art dramatique, etc. Ils ont déjà des boussoles, des repères qui leur permettent de s'orienter vers les volets qui leur conviennent et de s'occuper avec flair de leurs goûts, de leur passion pour l'art et pour leur futur métier d'éducateur. Ajoutons à cela, que tous les candidats au BEAP, forts ou moyens, ont de nombreux acquis en pédagogie. Après une moyenne de treize ans de vie scolaire, ils savent qu'un professeur doit être «space» (dans le jargon étudiant: occuper l'espace) pour survivre. Pour cela, il

doit aimer passionnément sa matière, s'il veut la faire goûter. Ils savent aussi qu'un enseignant est seul devant sa classe, qu'il aime ou non cette confrontation. Ils présentent que le génie, la personnalité et le charisme ne s'enseignent pas. Qui pourrait le faire d'ailleurs? Ils savent aussi que former, c'est laisser une marque; que tel professeur les a marqués pour telle ou telle raison. C'est avec tous ces savoirs de ses étudiants que les didacticiens du programme conjuguent leurs cours théoriques et pratiques. Le nombre des inscriptions et des diplômés de BEAP indique que l'éducation artistique parfume toujours l'air à l'École des arts visuels de l'Université Laval.



Louise Bourbeau
Oiseau de nuit 1992, cakaire de Sainte-Ferdinand et marbre de Carrare, 42 x 36 x 17 cm.

Trente ans de révolution tranquille progressivement décélérée ne soulèvent plus aujourd'hui d'enthousiasme magique. Ce qui manque, c'est un nouveau Paul-Émile Borduas qui donnerait le ton à la marche du Québec vers la post-modernité. Aux idées, il faudrait, comme je l'ai déjà dit, des projets mobilisateurs et des défis collectifs comme ceux qui ont marqué les années 1960. Plutôt, une crise économique profonde, le chômage persistant, la détresse urbaine, le décrochage scolaire, les dettes provinciale et fédérale qui grugent les marges de manœuvre. Rien pour stimuler l'initiative et pour faire rêver. Le rêve, les gens en veulent; s'il fait défaut, ils se tournent vers les dérives du rêve, comme l'industrie du rire, du hasard, des drogues, etc. Il faudrait pourtant que l'État gagne sur la conjoncture et prenne les mesures efficaces pour gérer la décadence et promouvoir la relance. Ce qui semble le moins bien fonctionner présentement et qui fait la une des journaux, c'est tout ce dont l'État s'occupe : l'éducation, la santé, l'emploi, le bien-être social, etc.

Eu égard à l'éducation, les parents, les employeurs, les citoyens et les médias sont unanimes à dire que les enfants n'apprennent pas à lire, qu'ils échouent, qu'ils décrochent. Les professeurs sont démotivés, usés, stressés. Les étudiants de l'Université Laval veulent renvoyer

leurs professeurs à l'école.⁷ La faculté des sciences de l'éducation a recueilli des commentaires passablement acerbes quand, à l'occasion de son 25^e anniversaire, elle a osé interroger le milieu scolaire sur les performances de ses diplômés.⁸ Aussi, cette faculté est-elle partie en croisade. Sa doyenne Thérèse Laferrière veut assainir la formation des maîtres qu'elle juge «éclatée, souvent lacunaire au plan pédagogique et déficiente au plan pratique.»⁹ Elle préconise l'ajout d'une année supplémentaire en pédagogie et différentes modifications relatives aux stages dans les écoles. Suffira-t-il d'une année additionnelle de formation pour consolider la culture générale qui s'avère déficiente? Pour développer la compétence, dans une deuxième discipline qui sera exigée dorénavant de l'enseignant, à l'école secondaire? Pour réussir sa réforme, je crois que la faculté serait bien inspirée de faire appel à des Lise Bissonnette ou à des Jean-Luc Mongrain.

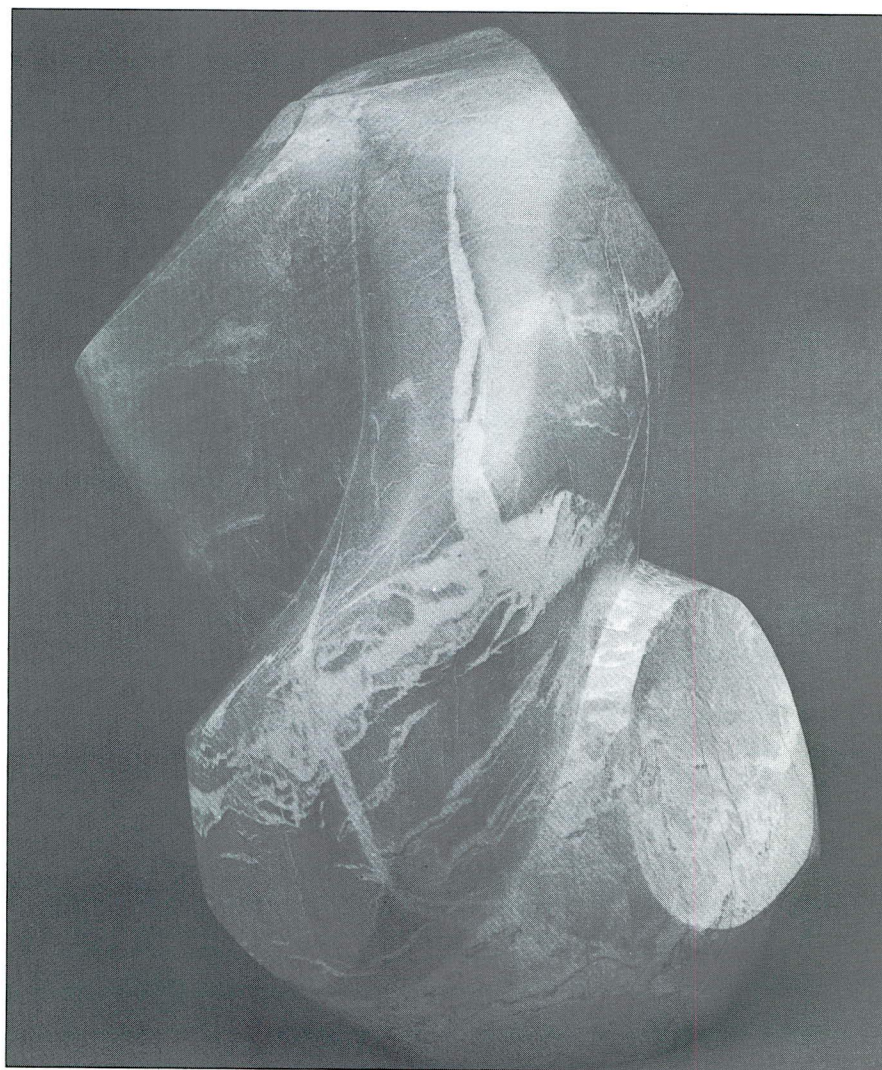
Ce qui semble aller mieux, en ces années magicides, ce sont les industries culturelles. L'affluence aux Musée du Québec, de la Civilisation, du Séminaire, au Grand Théâtre, au Palais Montcalm, à la chapelle historique du Bon-Pasteur ou dans les galeries d'art, semble indiquer que l'art et la culture tendent à occuper la place que les hommes réservent en eux à l'immatériel et au spirituel. Ils opèrent ainsi leur sacralisation profane par diverses formes d'art élaborées par l'être humain, pour accéder à l'inconnaissable, au transcendant.

En cette fin du deuxième millénaire, le critique Stéphane Aquin s'étonne cependant que les artistes en arts visuels soient absents des débats qui les concernent.¹⁰ C'est à se demander où sont passés ceux que le regretté Marcel Rioux a tant travaillé à promouvoir au tribunal de la Culture. Les forces vives de la création semblent se déployer ailleurs. Le multimédiaiste Robert Lepage et le chorégraphe Édouard Locke, par exemple, créent un mouvement d'entraî-

nement et suscitent des émules par l'impact de leurs créations, par leur audace, par leur force et par le sens de leurs œuvres. Avec eux, la culture s'organise en nouveaux réseaux et les objets du culte artistique se diversifient. Ils contribuent à nous faire entrer dans une nouvelle ère que Régis Debray nomme «vidéosphère».¹¹

Quant aux œuvres d'art qui sont des créations durables et tangibles, on les retrouve de plus en plus intégrées à l'architecture et à l'environnement. Ces projets sont conceptualisés et réalisés pour répondre aux besoins, à l'esthétique

et au caractère des institutions implantées dans les 16 régions découpées par le ministère de la Culture. Cette politique, dite du 1 %, remet à l'honneur des métiers d'art comme la peinture murale, la sculpture murale, la murale photographique, la gravure murale, la murale céramique, la sculpture, le vitrail, etc. Ces œuvres se veulent accessibles et proclament à leur manière que l'art est en fait rien de moins que l'essentiel du devenir humain. Essentielles ces œuvres, car elles donnent aux individus qui les fréquentent des repères culturels qui mettent leur subjectivité en perspective et qui, de ce fait, les construisent. Aux



Louise Bourbeau
Elephanta 1990, calcaire de Saint-Ferdinand, 43 x 33 x 30 cm.

enfants et aux adolescents qui manquent souvent de l'intériorité nécessaire pour faire un travail sur eux-mêmes, ces œuvres ouvrent une fenêtre sur la connaissance d'eux-mêmes.

À cet égard, l'ensemble sculptural *Lieu*¹² que Monique Giard a créé sur le site de l'école La Tourterelle, à Repentigny, est remarquable. L'œuvre *Les histoires qu'on se conte II*¹³, que l'artiste Diane Gougeon a installée à l'école Le Prélude de Mascouche, ouvre sur un passé multiple et fascinant. Ces images nous ramènent au temps où la pensée magique et la pensée scientifique se confondaient. Les sculptures monumentales de René Taillefer et de Louis Archambault, au palais de justice de Québec, invitent à plusieurs niveaux de lecture.

Le bilan 1991-1992 relatif à l'intégration de l'art à l'architecture et à l'environnement fait état de 148 projets, patronnés par huit ministères. C'est dire que les responsables des huit ministères impliqués savent non seulement que les mots *image* et *magie* sont constitués des mêmes lettres, mais aussi que l'art, qui est un besoin d'expression subjective chez l'artiste, peut ensuite être éprouvé subjectivement par les citoyens. Ces savoirs qui ont engendré, au fil des ans, des politiques culturelles exemplaires nous rendent optimistes, malgré la conjoncture économique magicide.

Il y a en histoire une théorie¹⁴ selon laquelle toutes les idées révolutionnaires d'un siècle sont ensemencées dans les années 1960. Elles poussent dans les années 1990, dans un climat de

décadence alors que tout semble s'écrouler. Enfin, elles portent fruit au début du siècle suivant. J'aime cette théorie parce qu'elle me permet d'avoir un point de vue optimiste sur l'avenir. Elle me rappelle aussi que bon nombre d'idées révolutionnaires ont été semées à la volée dans le terroir québécois, il y a 30 ans. Ces idées croissent maintenant et porteront des fruits au début du troisième millénaire, si la théorie se vérifie. Rappelons-nous que le cap de

l'an 1000, qui a été franchi dans des visions apocalyptiques et par le spectre de l'Antechrist, a été suivi de l'ère des Cathédrales. Plus près de nous, le rejet de l'Académisme, au milieu du siècle dernier, suivi des découvertes techniques et scientifiques importantes, ont donné naissance, au début du XX^e siècle, à un langage totalement renouvelé, en sculpture, en architecture. À nos vœux donc : des récoltes étonnantes pour les prochaines décennies du XXI^e siècle.

Notes

1. Dans son livre *L'Amour du Pauvre*, Boréal, 1991, Jean Larose préfère employer l'adjectif *créationniste* plutôt que *créatrice*. Pour les mêmes raisons, en pages 35-36, j'ai osé le mot *créationnisme*.
2. Rapport Rioux, tome 1, n° 133.
3. Étudiante aux Beaux-Arts de 1962-1967, j'ai attrapé le virus de la sculpture sur pierre. J'y ai aussi intensifié mon goût pour l'enseignement.
4. Pendant cinq ans, j'ai donné ce cours avec passion.
5. À l'Ohio State University de Columbus, j'ai découvert la *Discipline Art Education*.
6. Après avoir présidé et implanté le BEAP, j'en ai passé le magistère à la vaillante équipe Pelletier-Verreault-Théberge.
7. *Le Soleil*, 20 avril 1993, p. B1.
8. *Le Soleil*, 25 avril 1993, p. A6.
9. *Le Devoir*, 15 août 92, p. C11.
10. cf. «L'art à huis clos», *Voir*, 22 au 28 avril 1993, Québec.
11. Dans son volume *Vie et mort de l'image*, Gallimard, 1992, Régis Debray distingue trois âges du regard : la logosphère, la graphosphère et la vidéosphère.
12. *L'Intégration de l'art à l'architecture et à l'environnement*, Bilan 1991-1992, p. 12.
13. *Ibidem*, pp. 36-39, plus la page couverture.
14. Barbara Rose, critique et historienne de New-York, rappelle cette théorie à la fin de l'entrevue qu'elle accorde à la réputée Suzanne Ramljak dans *Sculpture*, septembre-octobre 1992, pp. 14-16.

U

N PEINTRE DEVENU ENTOMOLOGISTE

Une entrevue accordée par JACQUES DE TONNANCOUR à François Robert

«La démarche "réflective" et soutenue de Jacques de Tonnancour depuis le début des années 40, ainsi que son apport tout à fait original à la peinture canadienne du paysage, puis à la peinture non figurative pendant les années 56-75, font de lui, sans conteste un des fondateurs de la peinture contemporaine nationale.»¹

Déjà, en 1964, Guy Viau l'estimait comme un humaniste accompli, auteur et critique d'art. La carrière artistique et professionnelle de Jacques de Tonnancour, de par ses multiples facettes, est particulièrement étonnante et fascinante. Étudiant rebelle de l'École des beaux-arts de Montréal, il y deviendra professeur en 1942 et poursuivra sa carrière d'artiste et d'enseignant jusqu'au début des années 1980. Aujourd'hui, âgé de 76 ans, retiré complètement du monde des arts depuis une dizaine d'années, il s'adonne à une de ses plus vieilles passions, l'entomologie. J'ai eu la chance de le rencontrer dans son appartement montréalais, entouré de ses œuvres et de son abondante collection d'insectes.

Notre discussion a tourné autour de sa production artistique, de ses débuts, de ses influences et de l'importance de

l'éducation dans son milieu. Pour Jacques de Tonnancour, le choix de la carrière artistique ne s'est pas fait spontanément. Déjà adolescent, il hésite entre une carrière en illustration ou l'entrée à l'École des beaux-arts. Il a toujours été un grand observateur de la nature, à la recherche de ses secrets. Ce n'est qu'après sa retraite qu'il reviendra à l'entomologie et à la photographie d'insectes. Il publie en 1982 un livre de textes et de photographies sur les divers types d'insectes des forêts néo-tropicales.

Il dira plus tard que ce n'est pas l'École des beaux-arts qui l'a ouvert à l'art. De santé fragile et ne pouvant suivre les autres durant les activités sportives, il consultera avidement la bibliothèque. La découverte des grandes œuvres du XIX^e siècle jusqu'aux œuvres des années 1940 lui ont ouvert de nouvelles perspectives. Les œuvres impres-

sionnistes, celles de Picasso, de Braque ainsi que les œuvres du Groupe des Sept furent des révélations pour le jeune étudiant. De plus, la littérature et la musique occupèrent une partie importante de sa vie intellectuelle. Très vite, il se retrouve confronté à ce qu'il appelle le «dirigisme intellectuel» de l'enseignement à l'École des beaux-arts.

«Dans tous les cours aux Beaux-Arts, l'enseignement était très homogène: importance du dessin, des lois de la composition, fils à plomb, proportions, etc. Dans tous les cours, peinture, sculpture ou dessin, un enseignement très académique et dirigé était dispensé. À cette époque, cette manière de faire était soutenue et véhiculée dans les œuvres et par les galeries... c'était la seule manière de faire. C'est lors de la troisième année, dans un cours de Maillard sur la nature morte, que j'ai pris ma boîte de couleurs et que j'ai quitté l'École des beaux-arts. J'ai dénoncé ce type d'enseignement dans un journal du quartier latin. Je dénonçais principalement cette approche académique qui n'était qu'un faire; à cette époque, faire une œuvre, ce n'était pas transposer ce que l'on était, mais plutôt représenter la réalité. Cet

enseignement ne faisait que confirmer la vision de l'art du grand public. Des images plutôt naïves, voilà précisément ce qui était en demande...»

Suite à son départ de l'École des beaux-arts, il loue un petit atelier sur la rue Sainte-Catherine afin de faire de la création libre. Les influences de cette époque sont nombreuses. «J'ai été particulièrement touché par les paysages du Groupe des Sept. Ayant vécu pendant plusieurs années dans les Laurentides, je retrouvais dans ces toiles toute la poésie des paysages du Nord. Ces artistes arrivaient à transposer et à affirmer des choses sans être complètement asservis par la réalité. J'avais l'impression d'un espace devant ces œuvres, une espèce d'absolu; quelques milles plus au nord et nous pouvions arriver à celui-ci.» Dans le Montréal du début de la guerre, il y avait aussi deux galeries importantes de la rue Sherbrooke (Dominion Gallery et une autre dont j'ai oublié le nom) qui exposaient des œuvres majeures. «Nous avions, à cette époque, certains points de repères. Dans ces galeries, on retrouvait en permanence, quelques bons tableaux exposés pendant quelques mois. Des Picasso et même des œuvres impressionnistes y étaient de passage avant de se retrouver aux États-Unis. Certaines grandes œuvres étaient encore disponibles et offertes, elles n'étaient pas fixées dans les musées... Le travail en vase clos, sans stimulus, était un peu difficile... C'était l'École des beaux-arts ou rien...»

«Cette période a coïncidé avec le début de la guerre et avec l'arrivée de Pellan à Montréal. Il est revenu chez lui avec, heureusement, toutes les œuvres de sa période parisienne. Il y eut deux expositions massives, une à Montréal et une autre à Québec. Pour nous, ce fut une révélation. Nous avons eu la chance de le côtoyer et de le confronter... une confrontation avec un grand créateur. Avoir accès à un milieu culturel sain, avoir la chance d'approcher un grand modèle, ce fut une révélation extraordinaire.»

«Ce milieu stimulant et riche de nouvelles expériences a rallumé Borduas qui enseignait à l'École du meuble. C'est dans ce milieu extraordinaire que des jeunes créateurs se sont retrouvés à la Société d'art contemporain. C'était un groupe d'artistes et de membres du public qui se réunissait pour échanger et pour discuter; cela nous apportait un éclairage nouveau et stimulant. Ces gens se connaissaient et se côtoyaient, les artistes et le public se retrouvaient axés sur les mêmes valeurs. Bien entendu, les deux grands pôles de ce groupe demeuraient Pellan et Borduas. Pellan prônait une création associée au sentir; une préoccupation de faire les choses, de les vivre. Borduas était absolument radical; il avait établi des normes très strictes de création, il pensait les choses de façon très exigeante. Borduas a formé un groupe, qui est devenu une aile de la Société; il y a eu à cette époque une proposition pour accepter dans le cercle des membres juniors.»²

«Avec l'arrivée des jeunes et de l'intensité des émotions, il s'est créé des dissensions importantes au sein de notre belle société. Je me souviens d'une exposition à la Union Gallery; j'étais avec Philipp Surrey sur le jury. Borduas a présenté des œuvres avec celles des jeunes. Nous n'avons pas accepté tout d'un bloc comme le voulait Borduas. Il a donc retiré toutes les toiles qu'il avait proposées... Le fractionnement de la Société était important, les dissensions n'étaient pas réconciliables.»³

«C'est à cette époque que Pellan a fait savoir à Borduas son intention d'entrer à l'École des beaux-arts. Il semble qu'il y aurait eu des discussions houleuses; ils en seraient même venus aux coups... Pellan est entré aux Beaux-Arts; Maillard étant parti, ce fut Robert Elie qui prit la direction. Il y eut graduellement des transformations importantes. À cette époque, l'enseignement n'était plus basé sur des recettes ou sur des activités du faire mais beaucoup plus sur les besoins de la création. Nous avons (Maurice

Raymond, Albert Dumouchel, Jean-Charles Faucher, André Jasmin, Louis Archambault) réussi à faire valoir et à établir l'importance des horaires de travail axés sur la création. Nous avons cherché à éviter le morcellement du temps pour permettre à l'étudiant d'avoir le temps de vivre ses expériences par lui-même. Cette façon de faire s'est perdue avec la notion de module à l'UQAM. Avec le morcellement du temps et l'enseignement notionnel, l'étudiant a juste le temps de sentir le momentum, de se placer dans un esprit de disposition, de sentir une idée que déjà, c'est fini... L'élève reste au même point, il ne peut progresser. Comme disait un de mes collègues, c'est un peu comme séduire une femme... juste après la cour, au bon moment, boum c'est fini! Nous reprendrons demain! C'est ridicule! Le momentum est perdu, l'état d'esprit aussi, jamais on ne peut aller au bout! La création, c'est la même chose.»

«Actuellement, le système d'enseignement de l'art est basé sur l'ancienne vision de Léonard de Vinci, "apprendre la bonne théorie puis l'appliquer". Cette manière de faire relève de l'académisme! C'est tout le contraire qui devrait se produire. Mon enseignement a toujours mis l'élève au centre de mes préoccupations. Les arts plastiques ne transmettent pas un message verbal, mais ils transmettent plutôt un massage, une sensation, un stimulus. L'enseignement ne peut être notionnel, il doit placer l'étudiant en situation de découverte. L'enseignant n'est qu'un véhicule pour stimuler, pour disperser les étudiants dans leur direction. C'est purement un enseignement divergent. Je disais à mes élèves: "Ce que je vous dis, vous devez l'interpréter selon **VOS** besoins. Vous êtes dans une situation où vous devez chercher votre originalité. Je ne vous connais pas, vous devez prendre le temps de vous chercher et de trouver votre voie, votre intérieur."

«Après les années de Pellan et de Borduas, ce fut la profusion... Profusion des galeries, des expositions et des

ventes. Lors de chacune des expositions, c'était une véritable pagaille; le marché n'était que spéculatif. J'ai connu des expositions où les gens entraient en courant pour sauter sur la première toile disponible! Et la tenait pour ne pas se la faire voler. Il n'y avait aucune place pour la sensibilité. Imaginez, vendre les 30 toiles de l'exposition en moins de 20 minutes!»

«Où allons-nous? Je ne sais pas; à regarder le milieu et le marché de l'art actuellement, je suis très heureux d'en être sorti. J'ai cessé de peindre parce que je n'avais plus grand chose à dire. Au-delà de ce que j'avais fait, je ne voyais plus et n'avais plus le goût de chercher à aller plus loin. Au lieu de fouetter un cheval mort ou de redire les mêmes choses, j'ai choisi d'arrêter.»

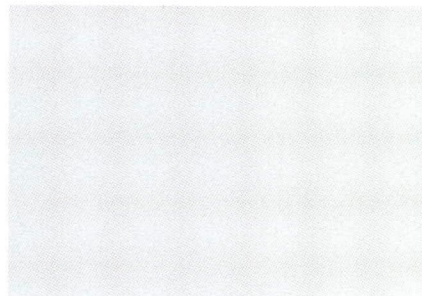
«Le milieu de l'art actuellement est très hétéroclite, très en expansion mais, à mon avis, peu propice à la création. Ce milieu est décourageant pour les jeunes; c'est un peu comme des sectes, très fer-

mées et laissant peu de place à l'individu. Le milieu est peu accueillant et garde ses idées en petites cliques fermées. Leblanc a dénoncé la situation; seulement les élus obtiennent des bourses et c'est une petite élite qui détient le pouvoir. C'est comme à l'époque des Beaux-Arts et de l'académisme, ce n'est pas un "dirigisme du faire" mais plutôt un "dirigisme de création". Ce dirigisme des idées sur la création amène peu d'ouverture, écrase les idées nouvelles et ne valorise qu'une forme de conception de l'art. De plus, cette élite, par les jurys de sélection et l'octroi des bourses, ne favorise que ceux qui adhèrent à leurs idées. Le milieu de chacune de ces petites sectes est entouré d'interdit. Je suis finalement très heureux de ne plus en faire partie.»

Depuis plusieurs années, sa passion pour les insectes et le plaisir de les photographier occupent son temps et son besoin de création. En amateur, il participe à des concours de photos et il a remporté le premier prix lors du concours américain. Bravo!

Notes

1. Jacques Foch-Ribas, «J de Tonnancour – le signe des temps», *Studio*, p. 51.
2. François-Marc Gagnon, dans le catalogue de l'exposition Borduas du Musée des beaux-arts, les nomme comme étant Gauvreau, Viau, Barbeau, Mousseau, Ferron, etc.
3. François-Marc Gagnon, dans le catalogue de l'exposition Borduas, retrace les expositions de la Société d'art contemporain. Il mentionne aussi, à la page 157, la manifestation du groupe de Borduas au sujet d'un refus d'exposer au Salon du printemps de 67.



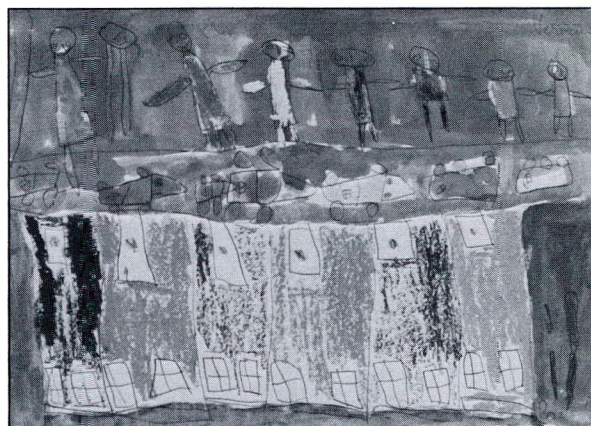
- Gouache Liquide
- Peinture Tactile
- Pierre à sculpter TARASCO
- Argile VALLAURIS (sans cuisson)

675, rue St-Charles, Mariville, Québec J3M 1B3 (514) 658-0661

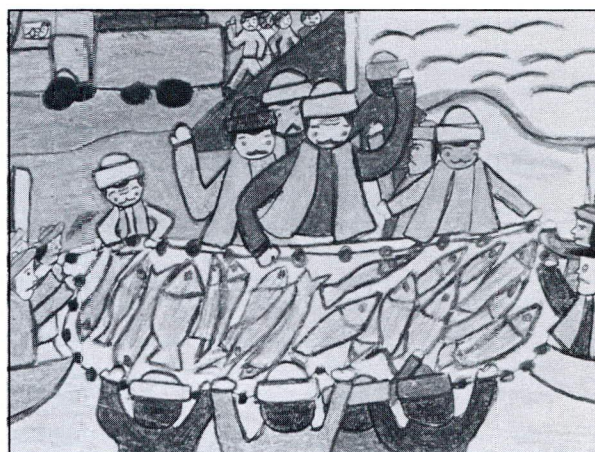
Depuis 1965



LETTONIE • Denis Chutyumov, 14 ans



ÉQUATEUR • Veronica Alvarracin, 5 ans



ÉGYPTE • Shaima'a Mohamed Sherif, 14 ans



YUGOSLAVIE • Ana Pétrovic, 12 ans

L

ES POINTS FORTS DE L'ENSEIGNEMENT DES ARTS PLASTIQUES AU QUÉBEC DEPUIS 1950

par Monique Brière

Radotage...

Le comité de rédaction de la revue Vision me demande d'écrire un article qui résume un peu les grandes tendances et orientations véhiculées par les spécialistes de l'enseignement des arts plastiques au Québec depuis 1950, date à laquelle j'ai commencé à enseigner. Oui, je sais! Vous n'étiez pas né... ou vous étiez en classe maternelle. Alors qu'à vous, on vous demande de parler du futur, sinon du présent, on me demande à moi de parler du passé. Mais j'ai beaucoup parlé du passé, j'ai écrit sur le passé, et il est donc probable que je vais me répéter, radoter. C'est le propre des gens de mon âge que de radoter et je comprends de plus en plus pourquoi. Quand on répète à l'infini ce qui est arrivé, on ne peut que donner l'impression de radoter. Je m'en excuse d'avance. Cet article est écrit pour les plus jeunes, ceux qui n'ont pas encore pu constater que je racontais à peu près les mêmes choses.

1950 : Sensibilité, exercice de base et évolution graphique

En 1950, la personne la plus influente dans le monde de l'éducation artistique au Québec était incontestablement Irène Senécal. Mlle Senécal, comme je l'appelais (l'appellation «tante Irène» lui ayant été donnée beaucoup plus tard), plaçait la sensibilité comme la priorité dans son enseignement: il fallait privilégier le développement de la sensibilité chez l'enfant, il fallait valoriser l'image sensible, il fallait enseigner selon notre propre sensibilité. Il ne fallait pas trop lire, car être docte était un danger. Si Mlle Senécal nous encadrait, elle souhaitait que nous enseignions de façon personnelle. Cette leçon, je l'ai toujours retenue, et lorsque j'ai été la directrice du bureau de l'enseignement

des arts plastiques à la Commission des écoles catholiques de Montréal, j'ai encouragé mon équipe de spécialistes, qui regroupait près de 200 professeurs, à être à l'écoute d'eux-mêmes et de personnaliser leur enseignement. D'un autre côté, j'ai été délinquante puisque j'ai lu, ce qui a d'ailleurs posé des problèmes.

Mlle Senécal a aussi instauré les exercices de base dans sa pratique de l'enseignement des arts plastiques. D'une part, elle souhaitait que l'enfant explore les matériaux avant de faire une image. D'autre part, elle souhaitait que l'enfant se «réchauffe» avant de commencer à créer. Les exercices de base sont encore au programme mais ils ne sont pas utilisés comme Senécal le faisait. Car si un élève avait exploré le crayon de cire lors d'un exercice de base une fois dans l'année, il ne faisait plus d'exercice de base avec le crayon de cire durant le reste de l'année. Une fois suffisait. L'aspect notionnel n'intéressait pas Irène Senécal : ce qu'elle voulait, c'est que l'enfant ne soit pas gêné en utilisant un matériel nouveau. Donc, il fallait que l'enfant l'expérimente une fois avant de faire l'image. Aujourd'hui, on traite l'exercice de base comme une pratique des notions de langage plastique. On ignorait quelles étaient les «notions de langage plastique» au Québec en 1960!

De plus, l'école des années 1950 était rigide. Mlle Senécal voulait que l'enfant de ce temps-là fasse une image sensible — but difficile à atteindre dans un système aussi sévère. D'où la nécessité de briser la tradition en faisant faire aux enfants un exercice de base de défoulement, sinon de réchauffement. L'enfant se défoulait sur le papier. L'enfant apprenait à ne plus avoir peur d'une feuille blanche. L'enfant apprenait à se salir les doigts. Les interdits étant dépassés, l'enfant pouvait alors s'exprimer avec sensibilité.

L'enfant de 1993 me semble défoulé par rapport à ceux de cette époque-là. Je

doute qu'on ait besoin d'exercices de base qui correspondent à ce besoin spécifique aujourd'hui.

Un autre centre d'intérêt d'Irène Senécal était la notion d'*évolution graphique*. Viktor Lowenfeld était certainement un de ses mentors. Senécal a imposé au Québec la philosophie et l'étude de l'évolution graphique telle que déterminée par cet auteur. Nous en avons gardé la terminologie. Mais, chose intéressante, nous en avons changé le contenu. Relisez Lowenfeld.

Vous verrez que ce qu'il décrit sous le stade de «schématisme» correspond à notre notion actuelle de «préschématisme». En fait, l'image des enfants n'est plus la même qu'elle était. Est-ce à cause de l'immersion de l'enfant actuel dans un monde de l'image? Sans doute. Mais il est évident que l'image de l'enfant des années 1950, 1960 et même 1970 ne correspond plus à celle de l'image de l'enfant de l'ère post-moderne. L'image de l'enfant actuel évolue beaucoup plus vite. Par conséquent, la façon de lire l'image de l'enfant a beaucoup changé, et les textes de Lowenfeld n'ont de valeur que dans un contexte iconographique historique.



1968 : Les techniques et les notions

En 1968, Louis Belzile était le responsable de l'enseignement des arts plastiques dans le tout nouveau ministère de l'Éducation qui remplaçait l'ancien département de l'Instruction publique. Belzile a voulu donner des assises solides à l'enseignement des arts plastiques : il a joué à l'architecte. À noter que nous étions au début des années de vaches grasses, et que la prolifération des matériaux était une conséquence de budgets généreux.

Louis a favorisé un enseignement utilisant des techniques variées, des matériaux multiples, et une initiation à l'artisanat à cette époque de conscientisation populaire. Être québécois devenait un terme positif.

Pour ce qui est de l'*étude des notions*, elle a été un autre des points forts favorisés par Louis Belzile, soucieux d'établir un système structuré. À bas l'image sensible, il fallait désormais «montrer» aux élèves. Ce mouvement amorcé par le programme de 1968 est encore en grande vogue par les spécialistes d'aujourd'hui... qui ont été formés hier et qui n'aiment pas changer.

Je plaide coupable sur le plan des notions de langage plastique. Comme je l'ai mentionné plus tôt, je lisais; et même je lisais en anglais — ça coûtait moins cher et il y avait beaucoup d'écrits sur les divers aspects de l'éducation artistique. J'ai donc découvert le monde du *Elements of design*, que j'ai réorganisé à la québécoise et introduit dans le milieu. Vous trouverez le tout inchangé dans les programmes actuels : c'était des notions américaines réchauffées. Ça faisait très savant dans les programmes. Ça aidait à enseigner. Mais je ne puis vous dire à quel point je regrette d'avoir mis au menu du programme institutionnel de la CECM de 1968 et au *Guide de l'enseignement des arts plastiques* du MEQ de 1970 tout ce charabia sur les notions de langage plastique. Non pas qu'il ait été mauvais, mais c'était artificiel. Et, entre vous et moi, on peut faire faire des images merveilleuses aux enfants sans avoir jamais étudié ces notions-là. Je déplore le fait que le langage plastique devienne plus important pour certains enseignants que la qualité sensible et inventive de l'image. Je reste très senécalienne.



1980 : La démarche — les fonctions de l'image — la lecture de l'image

Hélène Gagné donne le souffle d'une pensée renouvelée et on lui prend ses suggestions pour une *démarche d'enseignement des arts plastiques*. On retient sa terminologie pour les *fonctions de l'image*. Pauvre Hélène, elle en pleure encore ! Non seulement le MEQ n'a pas utilisé le programme qu'elle a écrit, il s'en inspire en le changeant. On découvre même des insanités : ses fonctions de l'image (qu'elle a tirée de Gombrich) ne sont comprises ni dans le programme du primaire ni dans celui du secondaire. Au primaire, les fonctions de l'image deviennent celles de l'élève — c'est loin d'être pareil et va à l'encontre des idées

de Gombrich et d'Hélène qui précisait tous deux que l'expression de l'image n'est pas l'expression de l'enfant (pas plus que l'expression de l'artiste). Au secondaire, on divise les fonctions de l'image (indivisibles il va de soi) selon les niveaux.

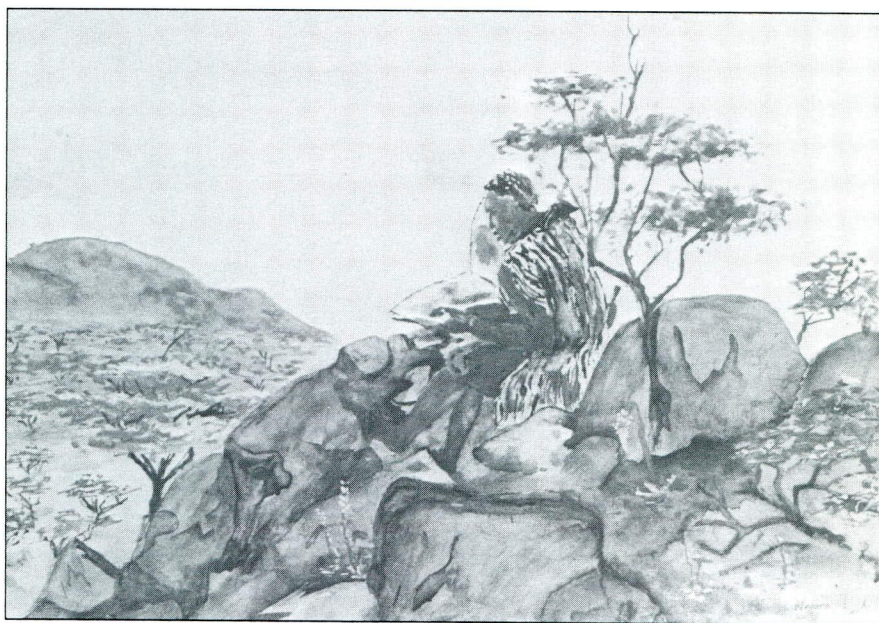
Côté positif, la démarche retenue favorise deux nouveautés dans l'enseignement des arts plastiques que je trouve très intéressantes. La place accordée au percevoir (terme imprécis que je déteste) permet la présentation de thèmes nouveaux qui deviennent une source d'iconographie nouvelle et enrichie. La place accordée au voir permet la *lecture de l'image* tant celle de l'enfant que de l'artiste. Et combien l'enfant apprend par le retour sur son image ! Il apprend aussi beaucoup par la lecture de

l'image de l'artiste. Il y a dans ces orientations actuelles une approche très contemporaine pour ne pas dire postmoderne.

En terminant, je me dois de signaler que Réal Dupont vient de répondre au besoin créé par l'impossibilité d'utiliser à bon escient la terminologie de Lowenfeld en évolution graphique : il a écrit une *bonne évolution graphique* avec une terminologie actuelle. Il n'a rien inventé dans son *Lire les images des enfants*, mais il a répertorié toute l'iconographie enfantine des enfants québécois d'aujourd'hui dans une langue simple, bien comprise par les parents et les enseignants.



SLOVAQUIE • Silvia Markova, 12 ans



KENYA • Léonard Wwana, 18 ans



ANTIQUES ATTAQUES DANS HISTOIRE DRÔLE

un nouveau

Musée

... pour rire

*présente
l'exposition spectacle*

HISTOIRE DRÔLE

TARIFS:

ADULTES: 10\$

ÉTUDIANTS - ÂGE D'OR: 7\$

FAMILLES: 25\$

HORAIRE D'ÉTÉ:

DU MARDI AU SAMEDI DE 13H00 À 22H00,
LE DIMANCHE DE 13H00 À 19H00.

DERNIER DÉPART: 1H30 AVANT LA FERMETURE



MUSÉE INTERNATIONAL DE L'HUMOUR - MONTRÉAL - INTERNATIONAL MUSEUM OF HUMOUR

2111 BOULEVARD ST-LAURENT ☆ INFO MUSÉE : (514) 845 4000

La Presse

SRC
TELEVISION

CKOI
96.9 FM

CKVL 850

MIX 96
VARIETY

CJAD
580 AM

Canada Bureau fédéral de
développement régional
(Québec)

Canada Communications
Canada

Gouvernement du Québec
Ministère
de la Culture

Ville de Montréal

La Société immobilière
du patrimoine architectural
de Montréal
SIPA

LE PROJET *PARTI PRIS* *DE PEINDRE*

Une journée de la peinture à l'UQÀM

Une entrevue accordée par MONIQUE RÉGIMBALD-ZEIBER, professeure à l'UQÀM,
à Francine Gagnon-Bourget

Comment est né le projet Parti pris de peindre ?

L'événement *Parti pris de peindre* a eu des origines multiples. Arrivée à l'UQÀM cette année, j'ai hérité d'un comité desservant les services à la communauté. En réunion avec Michel Goulet, dans le cadre de ce comité, nous projetions de planifier une rencontre de quelques peintres. C'est alors qu'à la blague j'ai dit : «Tant qu'à faire, autant les inviter tous!» Ce à quoi, il a répondu : «Tu peux le faire». Je ne savais pas que c'était possible. J'ai ajouté : «Ce serait intéressant à plus d'un égard, parce que depuis très longtemps il n'y a pas eu de convocation des états généraux de la peinture». Un tel événement serait un apport pour les peintres, qui se sentent

trop souvent isolés et surtout pour les étudiants, que ce soit ceux en histoire de l'art ou en arts plastiques.

Lorsque j'en ai parlé à Suzanne Lemerise, directrice du département d'arts plastiques, elle a ri en disant : «Mon Dieu, quelle embardée!» Mais, peut-être par inconscience, ça ne me semblait pas être une embardée dans la mesure où il y a beaucoup de moyens disponibles. Il s'agit simplement de les utiliser. Suzanne Lemerise m'a alors confirmé que les professeurs Raymond Lavoie et Mario Côté avaient déjà mani-

festé le désir de tenir une telle rencontre mais que, finalement, cela ne s'était jamais réalisé. Je suis donc allée les rencontrer en précisant que je ne voulais pas voler leur idée.

— Avez-vous des objections à ce que j'entreprenne ce projet?

— Pas du tout, au contraire, on va t'aider.

Parallèlement à ce projet, j'avais été chargée, avec Lucio de Heusch, de l'exposition départementale. En discutant,

Lorsque j'en ai parlé à Suzanne Lemerise, directrice du département d'arts plastiques, elle a ri en disant : «Mon Dieu, quelle embardée!»

L'événement le Parti pris de peindre s'est déroulé le 4 mars 1993, de 10 h à 18 h, à la Galerie de l'Université du Québec à Montréal.

on a décidé de faire coïncider les deux événements. L'événement *Parti pris de peindre* serait donc partie intégrante de l'exposition, de sorte que toutes les réflexions soulevées lors de cette journée (c'était encore hypothétique parce que l'on ne savait pas encore s'il y en aurait), pourraient être consultées au moment de la visite de l'exposition. En définitive, le premier événement alimenterait le second et vice versa.

De fil en aiguille, notre équipe s'est mise au travail. Il fallait tout d'abord trouver les adresses des artistes à inviter. Une muraille se dressait devant nous, conséquence de la loi sur la confidentialité. Heureusement, on a trouvé un répertoire d'adresses de tous les artistes du Québec publié par le cégep Édouard-Montpetit. L'étape suivante consistait à identifier les peintres qui seraient invités. Environ 250 d'entre eux furent invités dans un rayon assez vaste. Il ne fallait quand même pas que les gens se sentent obligés de prendre l'avion pour assister à cette rencontre.

On a tout de même élargi notre rayonnement en demandant aux artistes de nous faire parvenir par écrit leurs commentaires qui témoigneraient de leur parti pris de peindre et de leurs réflexions sur la peinture. Les réponses n'ont pas tardé à se manifester. À un certain moment, elles sont arrivées à raison de 10 ou 15 par jour. On était très contents, mais aussi assez étonnés parce que, entre-temps, il y avait des gens qui nous disaient qu'il n'y a rien pour éloigner un peintre de son atelier, que les peintres n'aiment pas écrire, qu'ils n'aiment pas parler. En général, c'est peut-être vrai,

mais probablement parce que ça faisait longtemps qu'ils n'avaient pas eu l'occasion de le faire, ils ont répondu en grand nombre. Les textes reçus ont été intégrés à l'exposition.

Ensuite, il fallait identifier les intervenants de la rencontre en tenant compte d'un éventail le plus représentatif possible. Par exemple, il y a beaucoup plus de femmes peintres qu'avant. Pour nous, leur participation était très importante; malheureusement, elles ne sont pas venues. Ensuite, on a tenté d'inviter des peintres représentant différentes générations. On est allé chercher des gens comme Guido Molinari, qui demeure un incontournable parce qu'il représente toute une époque, tout un discours, tout un mouvement. On a invité Edmund Alleyn qui est de la génération précédente, ainsi que des gens comme Robert Wolfe, Luc Béland, Marc Garneau. On se rapprochait progressivement de nos étudiants.

Il fallait aussi convoquer quelques théoriciens ainsi que des historiens de l'art. Il y a eu Normand Thériault, responsable de Québec 75, c'est-à-dire du dernier événement où il y avait eu un débat important sur l'art. Il y a eu Jean Dumont à cause de nombreuses prises de position

en critique. Étaient aussi présentes les historiennes d'art Jocelyne Lupien, Louise Déry qui représentait le milieu institutionnel des musées, et Francine Paul spécialisée en peinture.

Globalement, c'était à peu près le programme. Il s'agissait évidemment de voir la salle réagir. Et de ça, on n'était absolument pas sûr. Au départ, les gens disaient: «Ma pauvre amie, si tu as 30 personnes, tu seras très chanceuse.» Plus tard: «Si tu en as 60, c'est déjà un succès.» Le jour de l'événement, on avait humblement disposé 70 chaises, en nous disant qu'il ne fallait pas que ça ait l'air trop vide. On était assez inquiets.

Des moniteurs avaient été placés un peu partout, dans et en dehors de la salle; ce qui permettait aux participants d'aller et venir en continuant de suivre le débat. Dans l'agora du pavillon Judith-Jasmin, il y avait un très grand moniteur et des chaises où les gens pouvaient, sans entrer dans la salle, suivre le déroulement de la rencontre.

À 10 h 00, la plupart des chaises étaient occupées et il y avait des gens en grappes un peu partout. Toute la journée, ça n'a jamais cessé d'aller et venir. Rapidement, on s'est rendu compte que cet événement répondait à un besoin. Si les gens s'étaient déplacés en si grand nombre, c'est qu'ils avaient probablement besoin de se retrouver là et d'entendre poser la question de la peinture en 1993.

Le débat a monté en crescendo. Tout à coup, il y a eu une espèce de bataille, comme celles des années 1975,

*Il y a beaucoup plus de femmes peintres qu'avant.
Pour nous, leur participation était très importante;
malheureusement, elles ne sont pas venues.*

entre Guido Molinari et Normand Thériault. Pour les étudiants, ce fut un fait historique. Pour d'autres personnes, ce fut théâtral, cocasse, choquant même.

Mais de la salle émanait une grande timidité. Cela m'a étonnée. Les étudiants semblaient craintifs par rapport à cette manifestation qu'ils percevaient certainement comme un événement marquant. Certaines personnes présentes représentaient pour eux des bonzes, des idoles, des symboles. Il y avait donc une crainte à sauter dans l'arène, une gêne, une timidité à occuper une place.

Pour moi, la conclusion que j'en tirais, c'est que l'art du débat s'est perdu. Du moins, l'art du débat tel qu'on le connaissait et qui impliquait automatiquement une espèce de chicane, d'exacerbation de positions, une espèce de guerre, de clivage entre des factions. J'ai l'impression que c'est ainsi que le débat se présenterait s'il se présentait. Je ne pense pas qu'il y ait eu vraiment débat. Je ne pense même pas que les grandes questions aient été posées. D'ailleurs, certains étudiants ont mentionné qu'ils avaient été déçus du fait que tel ou tel problème n'ait pas été soulevé.

Maintenant, il est question d'une suite à cet événement. On avait pensé la placer en avril, mais c'était trop serré. Il n'y avait pas assez de temps pour mûrir la chose. La réaction aurait été plutôt instantanée, pas vraiment approfondie. Or, il y a peu de possibilités d'approfondir la question posée en une seule journée. On parle maintenant d'un projet pour le mois de septembre ou octobre, enfin

Beaucoup d'étudiants sont venus nous trouver après, en disant que c'était la journée la plus enrichissante de leurs années universitaires.

après la rentrée. Il s'agit de convoquer une deuxième journée de la peinture, dans la suite de la première, qui soulèverait des questions quant à la pertinence de la peinture en 1993, entre autres. Les nouvelles problématiques qu'elle peut poser si elle peut les poser, enfin on verra.

Quelle a été la réaction des étudiants suite à la tenue de cette journée de la peinture?

Pour moi, l'événement *Parti pris de peindre* a été très intéressant du point de vue pédagogique. Beaucoup d'étudiants sont venus nous trouver après, en disant que c'était la journée la plus enrichissante de leurs années universitaires. C'était une rencontre qui avait des velléités d'abord pédagogiques. La réflexion a été amorcée et elle se poursuivra certainement.

Un professeur m'a dit : «Bon, ça y est, ils vont tous se mettre à faire de la peinture parce que là c'est lancé, c'est la grosse affaire». Mais je ne crois pas que ce soit le résultat, je pense plutôt que cet événement les a mis devant un travail à

accomplir. Finalement, cette journée a permis d'énoncer des besoins et nous a placés devant un programme de travail *ad vitam æternam*.

Évidemment, les gens disent : «C'est un succès, on va le refaire». Mais il ne faut pas revenir trop vite. Il faut avant tout déceler certains manques afin de mieux les combler. Il ne faut pas répéter les expériences de façon identique. Je pense que cet événement a été un succès dans la mesure où il provenait d'un besoin. Maintenant, un autre besoin s'est installé, c'est-à-dire qu'il faut tenter de préciser et de clarifier certaines choses. Entre autres, la participation des femmes peintres demeure essentielle. Il y a de nombreux aspects à retravailler, à approfondir de façon différente...

Pendant la journée Parti pris de peindre, des documents vidéo étaient diffusés. Quel était leur contenu?

L'opération a été prise en charge par Mario Côté, qui a recueilli sur vidéo les témoignages des étudiants. Évidemment, les gens ne venaient pas de l'extérieur de l'UQAM pour témoigner devant la caméra. Cependant, pendant la journée de la peinture, en aparté au fond de la salle, l'opération continuait pour ceux qui éprouaient le besoin de le faire. Des témoignages de personnes extérieures sont donc venus s'ajouter, si vous voulez, au corpus naturel de l'UQAM le jour même de la Journée de la peinture. Pour nous, c'était important qu'il y ait un document auquel on pourrait retourner pour analyser ce qui avait pu se passer.

Pour moi, la conclusion que j'en tirerais, c'est que l'art du débat s'est perdu. Du moins, l'art du débat tel qu'on le connaissait et qui impliquait automatiquement une espèce de chicane, d'exacerbation de positions, une espèce de guerre, de clivage entre des factions.

Mario Côté a aussi fait la recherche et le montage de documents historiques. Il a retracé des documents sur la grève des Beaux-Arts et sur les événements de Québec 75. Plusieurs des jeunes artistes qui témoignaient à cette époque se retrouvaient dans la salle, 18 ans plus tard. On les reconnaissait bien. Ils étaient simplement un peu plus gras, un peu plus vieux... Les documents vidéographiques ont permis d'établir un lien, de montrer qu'il y avait quand même une continuité dans la réflexion. Il y avait encore des documents sur Manet, Henri Matisse. Évidemment, tout ce qui a été enregistré pendant la journée de la peinture a continué d'être diffusé et rediffusé pendant un mois dans le cadre de l'exposition.

Que contiendra la publication prévue?

Il y aura une publication des textes provenant des artistes. Nous ne pourrions pas tous les publier, d'abord parce que c'est physiquement impossible, en termes d'espace et de coût, et parce que beaucoup d'entre eux se recoupent. Actuellement, notre groupe de travail, c'est-à-dire Lucio de Heusch, Mario Côté, Raymond Lavoie et moi, relit les textes qui ont été exposés pendant un mois. Nous ferons une sélection des plus pertinents, soit ceux qui soulèvent des problèmes majeurs.

À l'intérieur de cette publication, il y aura des pages blanches qui seront des

*«En 1975, ce qui a été tué, ce n'est pas la peinture
mais bien le discours de pouvoir de la peinture»*

pages de note que les personnes intéressées, principalement les étudiants, pourront compléter à partir de leurs propres réflexions. Je pense que les cahiers auront comme titre *Histoire d'un parti pris*.

Dans le cadre de quels cours ces cahiers seront-ils accessibles?

Il y aura lancement du cahier, à l'automne. Tous les étudiants y auront accès. Je soupçonne que les étudiants en peinture seront particulièrement intéressés, et que les professeurs de peinture s'en serviront comme outil de travail et de réflexion. C'est un objectif que l'on vise en priorité.

Avez-vous en mémoire certains des points marquants qui sont ressortis des commentaires des peintres?

La lettre que j'avais envoyée à tous les peintres commençait ainsi : «Une méchante rumeur circule à l'effet que la peinture

serait morte. Pourtant il y a beaucoup de peintres qui sont bien vivants et continuent d'exercer ce métier. Une chose est certaine, c'est que ces peintres se sentent souvent isolés ou abandonnés. Alors on vous invite tous à venir passer la journée et jaser.»

Étonnamment, beaucoup d'entre eux sont venus témoigner que la peinture n'est pas morte. Ils sont restés accrochés à un paragraphe qui n'était, ni plus ni moins, que l'introduction, alors que la question était, parlez-nous de votre parti pris de peindre. Beaucoup de textes commencent ainsi : «Non, la peinture n'est pas morte pour telle et telle raison». Les artistes ne parlent pas vraiment de leur parti pris de peindre. Pour moi, c'était un peu étonnant, décevant même parce que c'était comme de passer à côté de la question ou de prendre pour une question quelque chose qui était ni plus ni moins qu'une entrée en matière.

En parlant de la mort de la peinture, parce que les gens en parlaient beaucoup, il a été question de l'arrivée des nouvelles technologies; d'abord de la photo, ensuite de la vidéo puis, évidemment, de l'ordinateur.

Ce qui en ressort, c'est que la peinture n'est pas morte, mais qu'elle aurait un peu perdu son hégémonie. Comme le disait Normand Thériault : «En 1975, ce qui a été tué, ce n'est pas la peinture, mais bien le discours de pouvoir de la peinture». Je suis passablement d'accord avec cette position. Elle a perdu une certaine forme de pouvoir, et il y a beaucoup de gens qui ne sont pas habitués à penser autrement qu'en termes de pouvoir et de domination.

*Ce n'est jamais facile de faire de l'art.
La seule chose qui soit grandiose dans la pratique
de ce métier, c'est la liberté intellectuelle
dont on dispose, si on veut bien se la donner.*

**Pour les jeunes d'aujourd'hui,
y a-t-il un avenir en arts
plastiques, ou plus
spécifiquement en peinture?**

Je pense que, pour les jeunes, dans n'importe quelle branche, il y a de l'inquiétude, et pour cause. Je pense que de penser à l'avenir peut être épeurant parce qu'on ne voit pas très bien, très loin. La plupart de ceux qui continuent à faire des arts plastiques, veulent en faire parce que c'est un besoin personnel profond.

La seule chose que je puisse leur garantir, c'est qu'en dehors des temps les plus durs ou les plus faciles, en dépit des années de vaches maigres ou des années de vaches grasses, ce n'est jamais facile de faire de l'art. La seule chose qui soit grandiose dans la pratique de ce métier, c'est la liberté intellectuelle dont on dispose, si on veut bien se la donner.

**Comment entrevoyez-vous
votre rôle de professeur face à
la discipline?**

Je l'entrevois d'une façon très ouverte, parfois inquiète, justement pour les raisons qu'on vient de mentionner, particulièrement lorsqu'on parle d'avenir. C'est un terrain assez dangereux et instable. Mon rôle de professeur en arts plastiques ou plutôt en peinture, parce que c'est ce que j'enseigne, en est un de guide et d'écoute. Je l'entrevois avec beaucoup d'humilité et j'essaie de garder la chose la plus ouverte possible.

L'enseignement de la peinture diffère de l'enseignement d'une discipline livresque. Je dirais qu'il faut beaucoup écouter, qu'il faut déployer un certain doigté, beaucoup de prudence, sans être complaisant. De plus, nous ne sommes pas des psychologues. Il faut

*Pour moi, une image, c'est avant tout quelque chose sorti d'un livre,
c'est une reproduction. Pour beaucoup de mes étudiants,
c'est une chose qui bouge, qui sort de la télé.
Ils ont un corpus d'images télévisuelles très, très fort.*

éviter cette avenue de l'analyse psychologique des étudiants. L'enseignement de la peinture, ce n'est pas ça. D'ailleurs, quand ils le demandent, je refuse de le faire, cela outrepasserait mes capacités et mes droits. En définitive, c'est vraiment un rôle d'échange, de guide, de soutien aussi. De soutien pendant les études, et aussi après dans le milieu, en essayant de les aider à entrer dans un milieu complexe qui demeure une espèce de jungle difficile d'accès. C'est encore de les accompagner dans une réflexion intellectuelle, mais aussi plastique. Il y a plusieurs avenues de réflexion qu'il faut envisager avec beaucoup de respect et d'humilité.

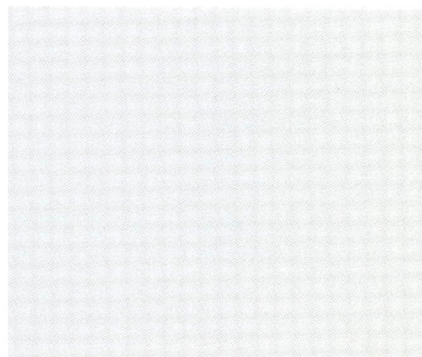
**Et par rapport à l'éducation
que vous avez reçue,
y a-t-il un changement?**

C'est très différent à plus d'un égard. Je me suis rendu compte, finalement, que j'appartenais à une autre génération... C'est une évidence, mais je ne mesurais pas l'écart entre ces générations. Je veux dire que beaucoup de mes étudiants ont quasiment appris à écrire à l'ordinateur. Pour moi, l'ordinateur demeure une machine à maîtriser. Je réfléchissais sur ce qu'était pour moi une image. Quel était le contenu de mon corpus visuel? Pour moi, une image, c'est avant tout quelque chose sorti d'un livre, c'est une reproduction. Pour eux, c'est une chose qui bouge, qui sort de la télé. Ils ont un corpus d'images télévisuelles très, très fort.

De plus, je viens de la tradition classique, compte tenu de mes études littéraires, je suis très portée sur l'écriture, sur le texte, portée par le texte, alors que beaucoup de mes étudiants sont plutôt rébarbatifs à ce genre d'exercice. La lecture, c'est quelque chose qu'il faut amener avec prudence. Pour certains, les bibliographies sont de l'ordre de l'agression.

Il faut essayer de leur faire comprendre qu'il n'y a pas d'artiste qui ne soit par définition un être curieux, et à la limite, il n'y a pas d'artiste ignorant. Mais il faut que je fasse attention, parce que certains d'entre eux sont très cultivés dans d'autres domaines que les miens. Il y a des choses, qui pour moi, sont de l'ordre du loisir, comme justement la télé, alors que pour eux, c'est la base de leur culture. Tous ces enjeux sont présents; je suis encore à les analyser, à les décoriquer.

Pour les gens chargés de mon éducation, l'écart devait être aussi grand. Et ça me porte beaucoup à réfléchir sur les gens qui étaient mes éducateurs.



U

N NOUVEAU MUSÉE... POUR RIRE

Un musée qui crée une «histoire drôle» en une extravagante épopée de l'humour

par Denis Roy

Directeur

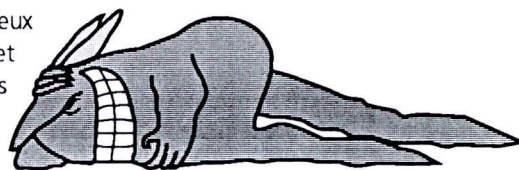
Recherche, conservation et diffusion

Depuis l'ouverture du **nouveau Musée... pour rire**, le 1^{er} avril dernier, Montréal s'est enrichie d'un nouveau lieu de rencontre, de recherche, de conservation et de création. L'architecture, signée Luc Laporte, permet à l'espace de s'adapter pour accueillir toutes formes d'expositions et d'événements.

«**Histoire drôle**» inaugure de façon spectaculaire **le nouveau Musée... pour rire**. Dès l'entrée, une vue d'ensemble fait sentir le pouls de l'exposition : certains décors sont dès lors visibles, et une partie occupe même l'espace du vaste puits qui traverse les trois étages du Musée. L'uniforme noir et blanc du personnel de la billetterie et de l'accueil rappelle le large pantalon des clowns et l'esthétique du cinéma muet.

L'exposition, d'une durée de deux heures trente, donne les sources et les développements des diverses formes d'humour et est structurée en un récit cohérent allant du premier rire de la Préhistoire aux plus loufoques comédies de situations de la télévision des années soixante-dix et quatre-vingt. «**Histoire drôle**» permet au visiteur de profiter d'une expérience sensorielle stimulante, enrichissante et divertissante. Tout l'audio est transmis par infrarouges et perçu par un casque d'écoute remis à chaque visiteur. De cette technologie découlent une grande flexibilité et la présentation du matériel audiovisuel autant en français qu'en anglais.

Un des premiers décors rappelle la Grèce antique où sont nées les comédies qui prenaient l'autorité à partie au nom



de la démocratie naissante. Des ruines antiques et des rebuts de notre civilisation sont dominés par d'immenses atlantes dont les têtes sont des téléviseurs et d'où émane une joyeuse contestation : la satire politique telle qu'elle se manifeste vingt-cinq siècles plus tard.

Plus loin, un autre décor reconstitue une petite place vénitienne : c'est la **Piazza della Commedia**. On y a étendu son linge et on y reconnaît les costumes de Colombine, d'Arlequin et de Polichinelle. Dans ce lieu, sur un grand écran, les *Colombaioni* — artistes comiques



Antiques Attaques ! : la naissance de la satire politique

italiens — représentent et perpétuent cette tradition séculaire à laquelle Molière avait aussi emprunté.

En parcourant l'exposition, le visiteur est donc amené à fréquenter les grands moments de l'histoire de l'humour et ce, jusqu'à l'apparition des médias qui ont marqué le XX^e siècle : le cinéma, la radio et la télévision.

De plus, l'intégration d'un restaurant au parcours de l'exposition fait de ce

lieu une expérience complémentaire. Pendant que les bouffonneries, les poursuites et les acrobaties les plus hilarantes du cinéma muet sont présentées dans un décor qui évoque une rue new-yorkaise des années vingt, une expérience gustative est offerte aux visiteurs qui désirent prendre une pause café, un repas léger ou une tarte à la crème... Le service est fait par des policiers qui rappellent justement ceux présents dans le montage d'extraits célébrant les grands moments du cinéma muet.

À la sortie de l'exposition, la Boutique renouvellera son inventaire selon le thème de chaque exposition. En présentant au visiteur les produits les plus inattendus, ce dernier pourra poursuivre l'expérience du Musée chez lui grâce à l'achat de livres, cassettes vidéo, objets et souvenirs les plus attrayants.

Pour produire cette exposition, l'équipe de création s'est d'abord associée à François Confino, créateur de «Cités-Cinés». Selon Danielle Roy, directrice artistique du Musée, Confino avait l'expertise pour affronter un projet d'une telle envergure. C'est un artiste de réputation internationale qui a une signature distincte, soutenue par une mûre réflexion sur la problématique de la mise en exposition.

Les espaces d'exposition sont conçus pour donner vie à une gamme infinie de créations grâce à la souplesse de son ingénierie. Couvrant une surface de trois mille mètres répartie sur trois étages, ils s'articulent autour d'un vaste puits de lumière qui traverse ces étages. Un système d'ancrage est déjà prévu afin de permettre l'installation de passerelles au travers du puits ou l'agrandissement des aires d'exposition à même celui-ci. L'importance des volumes et l'agencement des salles permettent d'y créer des effets spéciaux spectaculaires.

Une régie centrale contrôle par un programme informatique le déroulement de l'entière programmation de l'exposition en dialoguant avec trente-quatre vidéodisques, cent quatre-vingt-douze canaux d'éclairage et la trentaine de relais des systèmes mécaniques (ascenseur, compresseur, dérouleur, et quelques surprises animées et autres subtiles installations électro-mécano-audio-vidéo-informatiques).

Pour la production des expositions de grande envergure, le Musée a acquis un savoir-faire avec la réalisation de cette première exposition, lequel contribuera

au rayonnement international du Musée et permettra la réalisation d'autres expositions multimédias tridimensionnelles.

À la base de cette activité de création et de production d'expositions, le Centre de recherche et de documentation est une ressource fondamentale. L'humour permet de définir un champ thématique très large qui assure une diversité d'intérêts de même qu'un fort potentiel de renouvellement des expositions. L'objectif de l'équipe de recherche est d'abord d'élaborer des contenus, puis de travailler avec les équipes de création et de production afin de mettre en valeur le patrimoine mondial de l'humour.

Le Centre a aussi pour objectif de développer une collection de documents représentatifs de l'humour mondial sous toutes ses formes. Il est une source précieuse de référence pour les chercheurs et les étudiants, les scénaristes, les comiques professionnels et les jeunes talents. À la fois bibliothèque et médiathèque, le Centre est également accessible au public intéressé.

Enfin, le cœur des préoccupations du Musée, c'est d'offrir une expérience nouvelle qui, dans la détente, permet à chaque visiteur d'apprendre et de se divertir. Toutes les énergies du personnel du Musée sont orientées vers la satisfaction du public afin qu'il ait un souvenir agréable de son passage au nouveau Musée... pour rire et que ce souvenir soit une invitation à revenir découvrir le monde au travers du prisme de l'humour.



Photo: André Corneller

Bouffons : un restaurant intégré au parcours de l'exposition



Photo: André Corneller

Dessins sens dessus dessous : un lieu où la logique du dessin animé atteint son...

▲ Concours
▲ des jeunes
▲ Desjardins

1994

LA FAMILLE, une histoire de coeur

Les caisses
populaires Desjardins
remercient les éducatrices et
les éducateurs spécialisés
en arts plastiques de
leur précieuse collaboration
au Concours des jeunes Desjardins.



Desjardins L'incroyable force de la coopération.

pebéo

LES COULEURS DE
L'IMAGINATION



**ON DONNE TOUJOURS
CE QU'IL Y A DE MEILLEUR
AUX ENFANTS.**