



VISION

26

association des professeurs d'arts plastiques du québec

Grumbacher

vous présente:

le portrait

2953 – 22 mins.

Le portrait sensible d'une jeune fille, fait dans le style classique par l'un des plus grands peintres de portraits de notre époque, Lajos Markos. Chaque étape, de la première touche du pinceau sur la toile jusqu'au moment de la signature finale, est montrée en détail. Techniques de pinceau, maîtrise et mélange de la couleur, modelage ainsi que travail expert de la palette sont examinés soigneusement.

– Lajos Markos.

le moulin abandonné

2954 – 21 mins.

Un film vif et instructif qui démontre la technique "wet-into-wet" (travailler les couleurs ensemble avant qu'elles soient sèches) pour la peinture à l'huile des paysages sur place. Le sujet d'un moulin abandonné à côté d'un étang illustre comment peindre les réflexions, les arbres, le ciel et les nuages, l'eau, les roches, les bâtiments, puis, comment utiliser et mélanger les couleurs. Chaque étape, du commencement à la fin, est expliquée pendant qu'elle se déroule.

– Valdi S. Maris

la sculpture hyplar & mâché hyplar

2955 – 27 mins.

1^{ère} partie – La sculpture polychrome en bas-relief de laquelle on obtient l'impression des dimensions par le dégagement de masses coupées et l'apposition de sections sculptées sur des niveaux variés. – Richard Byrnes

2^{ème} partie – Construction d'un chat, qui se tient tout seul, en papier mâché, de l'armature jusqu'à la moustache, puis, une démonstration avec d'autres projets: comment des matériaux variés peuvent être employés avec Mâché Hyplar pour produire des effets décoratifs et des changements de texture. – Elizabeth Sayko

paysage à l'aquarelle

2956 – 23 mins.

Trois aquarelles faites avec compétence par l'artiste de renom Rex Brandt ANA. Le film débute par un éclatant paysage de mer puis, nous montre la grande maîtrise de l'artiste sur son sujet. Plusieurs techniques variées nous sont ensuite démontrées; le lavis, le dessin à brosse humide ou sèche, l'application des couleurs humides sur une couche de couleur toujours humide (wet-into-wet), et d'autres "trucs du métier" en les utilisant pour peindre un paysage d'été et une scène d'hiver. – Rex Brandt, A.N.A.

une aventure en hyplar

2957 – 28 mins.

Un film passionnant de la peinture d'un "combat de taureaux", d'une "scène western" et d'un "paysage d'Italie" avec toute la splendeur des couleurs ainsi que la vitesse de séchage que seules les couleurs acryliques de Hyplar peuvent produire. – Lajos Markos

distribué par

GITÉ FILMS

4980 RUE BUCHAN, MONTREAL,
QUEBEC H4P 1S9

COMPAGNIE CANADIENNE

Prêt Gratuit • 16mm • couleur

Téléphone (514) 737-1147

Équipe de réalisation

Georges Baier,
Christian Chambon
Jean Faucher
Jacob Lahmi

collaboration spéciale

Huguette Desjardins
(page couverture, et corrections)
Pierrette Guindon
(techniques photographiques)
Max Benchétrit

COMPOSÉ PAR:
ATELIER DE PHOTO-COMPOSITION,
SERVACO INC.
8020 St-Hubert, Montréal, Québec, H2R 2P3
Tél.: 276-4751

IMPRIMÉ PAR:
IMPRIMERIE RAYMOND
8030 St-Hubert, Montréal, Québec H2R 2P3
Tél.: 277-3329

PUBLICITÉ: 274-0227

SECRÉTARIAT - ABONNEMENT

CP 424, Station Youville, Montréal,
Québec, H2P 2V6.

ABONNEMENT:

Canada: \$8.00
Étranger: \$10.00

Le numéro: \$2.00

Tous les articles publiés dans VISION sont indexés
dans RADAR

DÉPÔT LÉGAL. Bibliothèque nationale du Québec.
Bibliothèque nationale du Canada (D-735-196).
Numéro international normalisé des publications
en série ISSN 0382-0424.

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

**Vision est le journal des professeurs d'arts
plastiques du Québec.**

Conseil d'administration

Michel Fiorito - président
Georges Baier - premier vice-président
Antoinette Fortin-Véga, seconde vice-présidente
Monique Brière, secrétaire auprès du
conseil d'administration
Pauline Pinsonneault, trésorière

Conseillers

Max Benchétrit, Carmel Bernard,
Christian Chambon, Jean Faucher,
Jacob Lahmi, Suzanne Lemerise,
Mireille Doré.



L'art du feu

SOMMAIRE

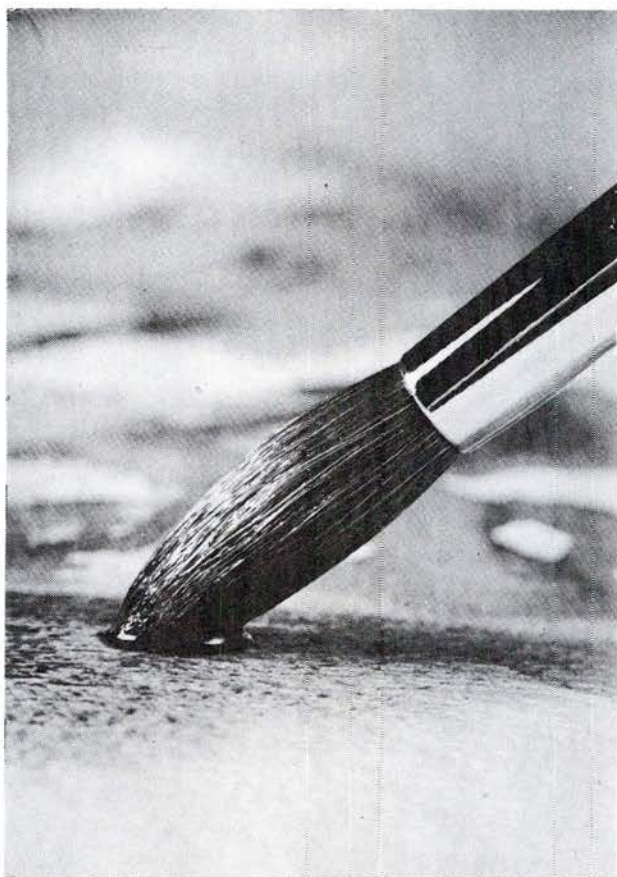
L'argile, Jacob Lahmi, Christian Chambon	p. 7
Industrialisation, Christian Chambon, Jacob Lahmi	p.p. 8-9-10
Argiles Sial	p. 11
La célébration d'un Raku	p. 12
En parlant de céramique	p. 13
Programme	p. 14
Organisation spatiale	p. 15
Argiles Plainsman	p. 16
Sculpture céramiste	p.p. 18-19
Soufflage du verre	p.p. 20-21-22-23
L'émail sur cuivre	p.p. 24-25
L'art dans nos écoles secondaires, mea culpa!	p.p. 26-27-28-29-30-31-32-33-34-35
Album de dessins et poèmes d'enfants	p. 36
L'enfant créateur d'images	p. 37

COMMUNIQUÉ

AUX MEMBRES DE L'A.P.A.P.Q.

Votre congrès de l'A.P.A.P.Q. aura lieu le 18, 19 et 20 octobre 1979. Nous vous demandons de réserver ces dates très importantes pour l'avenir de votre association.

D'autres précisions vous parviendront sous peu.



DIFFUSION PÉDAGOGIQUE b.c.t. INC.

8989, rue Lajeunesse,
Montréal (Québec), H2M 1S1.
Téléphone: 387-2563.

SPÉCIALITÉ

MATÉRIEL

D'ARTS PLASTIQUES.

DISTRIBUTEUR - TALENS - SCHOLA

ET ARGILES PLAINSMAN

Tout pour développer la créativité.

Procurez-vous notre nouveau catalogue!



UNE ENTREPRISE MANUFACTURIÈRE
QUÉBÉCOISE À L'HEURE DES BESOINS
DES UTILISATEURS DE PRODUITS
CÉRAMIQUES.

Les professeurs et les étudiants de tous les
niveaux trouveront une gamme de produits
pour: le modelage
la sculpture
la poterie

GAMME DE PRODUITS

Matériel didactique: livres
films

Produits: Plusieurs faïences, grès
et porcelaine de tex-
tures et de couleurs
différentes

Cuisson: Gamme de fours électri-
ques et au gaz
Instruments

Ameublement: Meuble à pétrir, Tour,
Selle à modelage

Outils: Petits outils: sculpture
décoration

Matières premières: 50 produits différents

et ceci afin de vous offrir: service, qualité, prix
et informations techniques.

Nous avons emménagé dans une nouvelle
usine de 50,000 pieds carrés, avec équipe-
ment moderne, située à Laval, au 2,860 Boule-
vard le Corbusier, sortie 10 de l'Autoroute des
Laurentides. Nous y avons aussi un magasin
de détail. Si vous désirez visiter notre
entreprise afin de prendre connaissance de
nos produits ou assister à des séances d'in-
formations, veuillez prendre rendez-vous avec
le responsable M. Jacques Lapierre, qui se
fera un plaisir de vous accueillir par groupe de
15 à 20 personnes. Pour de plus amples infor-
mations, veuillez consulter notre catalogue ou
communiquer avec nous à 687-3810 ou
680-4046.

L'ÉQUIPE SIAL EST AU RYTHME DU QUÉBEC.

A DÉCOUPER & CONSERVER

Nouveau EN PRIMEUR
AU

LECLERC

**MÉTIER à
TAPISSERIE HAUTE-LISSE
LECLERC**

- De renommée mondiale
- Mérisier solide
- Assemblage facile
- Occupe peu de place de rangement
- Permet de tisser une pièce de 45" jusqu'à 96" de longueur ou 2 pièces de 48"
- Ourdissage continu et facile
- Tension à vis permettant de donner la tension voulue



Prix populaire \$17500
F.O.B. à notre magasin

Les cent ans des métiers Leclerc
sont votre garantie de solidité
bon fonctionnement

Centre de Tissage **Leclerc**

9210 LA JEUNESSE **MONTRÉAL**

1[514] **384-9500** H2M 1S2

Catalogue envoyé gratuitement sur demande.

En visitant notre Centre avec cette annonce, vous aurez droit au tirage d'un de ces métiers. Vous verrez aussi le plus grand assortiment de Métiers à tisser, à tapisserie et fils à tisser de toutes sortes.

DATES	SUJETS DES COURS	PRIX
2 au 6 juillet inc.	• LES JEUX DU TISSAGE EN TECHNIQUES ÉTRANGÈRES (basse lisse) Prof.: Manon Leclair	30 HEURES \$1500 MAXIMUM: 12 ÉTUDIANTS
9 au 13 juillet inc.	• TISSAGE I pour débutant (basse lisse) Prof.: Diane Brisson	30 HEURES \$1300 MAXIMUM: 12 ÉTUDIANTS
16 au 20 juillet inc.	• EXPLORATION D'UN TISSAGE TRADITIONNEL: LE FRAPPE À 4 BLOCS (basse lisse) Prof.: Manon Touchette	30 HEURES \$1500 MAXIMUM: 12 ÉTUDIANTS
23 au 27 juillet inc.	• TISSAGE II Intermédiaire (basse lisse) Prof.: Lise Bernier	30 HEURES \$1400 MAXIMUM: 9 ÉTUDIANTS
30 juillet ou 3 août inc.	• TECHNIQUES DE TAPISSERIE SUR BASSE LISSE Prof.: Roméo Jean	30 HEURES \$1500 MAXIMUM: 16 ÉTUDIANTS
8 au 14 août inc. * 22 au 28 août inc.	• JOUONS AVEC LA COULEUR: ATELIER EXPERIMENTAL DE TISSAGE ET TEINTURES CHIMIQUES Prof.: Louise Haine	30 HEURES \$1700 MAXIMUM: 16 ÉTUDIANTS
2 au 5 juillet inc.	• FILAGE AU ROUET Prof.: Colette Lalonde	25 HEURES \$1000 MAXIMUM: 12 ÉTUDIANTS
9 au 13 juillet inc.	• TAPISSERIE HAUTE LISSE pour débutant (technique Gobelins) Prof.: Lise Bernier	30 HEURES \$1400 MAXIMUM: 16 ÉTUDIANTS
16 au 20 juillet inc.	• TAPISSERIE SUR CADRE Prof.: Roméo Jean	30 HEURES \$1000 MAXIMUM: 16 ÉTUDIANTS
28 juillet ou 3 août inc.	• STAGE DE PERFECTIONNEMENT EN TAPISSERIE Technique Gobelins (haute lisse) Prof.: Lucie Boudle	45 HEURES \$2000 MAXIMUM: 15 ÉTUDIANTS

**CENTRE DE TISSAGE
LECLERC
WEAVING CENTER**

(514) 384-9500

9210 LAJEUNESSE

MONTRÉAL, H2M-1S2

Jacob Lahmi
Christian Chambon

Les mains dans l'argile

120 pages, illustrations en 1 couleur,
10 x 20 cm — Table des matières . \$6,95

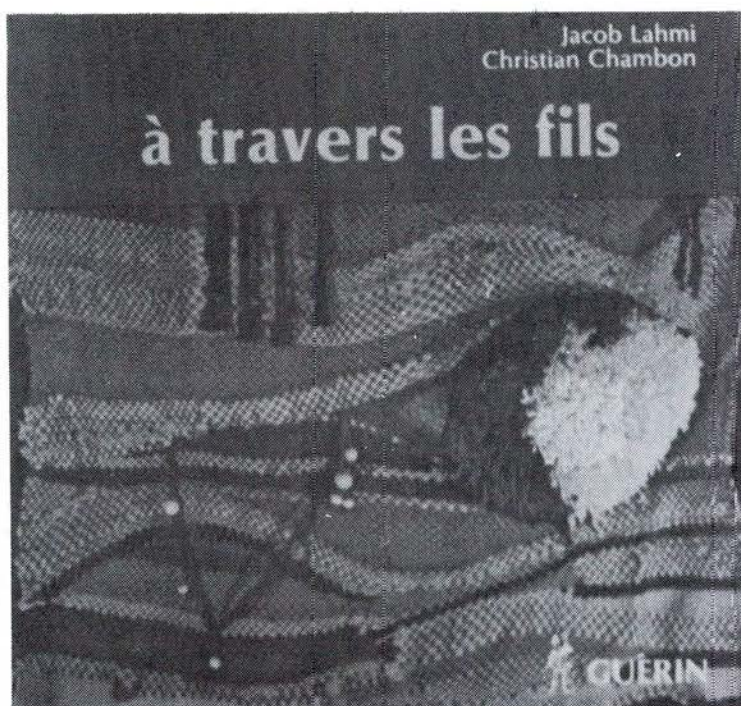
à travers les fils

48 pages, illustrations en 4 couleurs,
19 x 20 cm — Table des matières . \$3,95



guérin éditeur limitée

4574, rue SAINT-DENIS • MONTRÉAL H2J 2L3
TÉL.: 849-2303/9201



Art-1

Yolande Dupuis-Leblanc
Monique Duquesne-Brière
Bruno Joyal

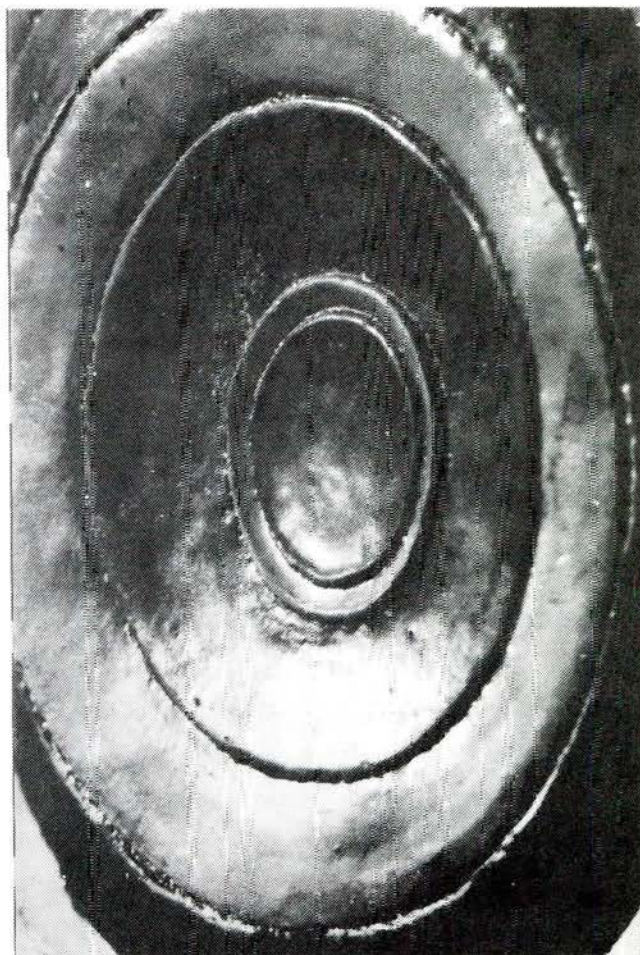
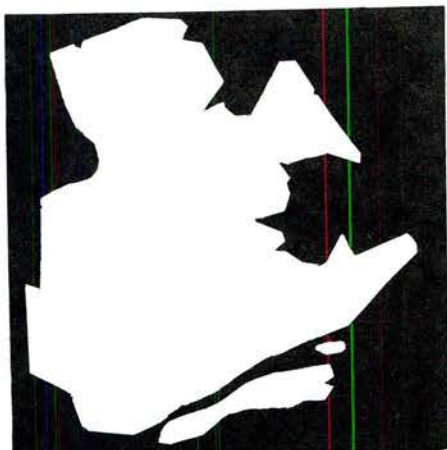
Photographie de Paul Gélinas

503 pages, illustration en 1 couleur,
20,5 x 19 cm — Table des matières . \$12,95

L'ARGILE

jacob lahmi
christian chambon

richesse naturelle



Matière première exploitée depuis des millénaires par l'homme, elle est encore de nos jours une ressource INDUSTRIELLE et ARTISTIQUE de grande importance. L'argile est le matériau le plus Ancien employé dans l'histoire. Le vingtième siècle a vu la MINÉRALOGIE des Argiles faire d'immenses progrès, en les définissant, les classant, en pénétrant et découvrant la structure des minéraux et des roches.

Un gisement Argileux est formé par Sédimentation. Le schiste Argileux est une roche litée et fusible produite par la Consolidation de l'Argile sous l'effet de la pression. Les couches se distinguent les unes des autres par leur couleur, leur teneur en impuretés minérales et organiques rassemblées par les courants.

au Québec. L'extraction se fait à

ciel ouvert en gradins ou en puits et galerie. "À une époque lointaine les glaces se retirèrent et laissèrent de nombreux dépôts. Certaines parties de la province furent recouvertes par les eaux de fonte des glaciers. Ainsi la mer Champlain recouvrit la vallée du St-Laurent et la région du lac Champlain. C'est dans ces fonds marins et océaniques, les estuaires, les embouchures des rivières que se trouvent les dépôts d'Argiles qui constituent les plus récents sédiments importants du Québec".

Les caractéristiques des Argiles dépendent de leur nature physico-chimique et minéralogique. Substances terreuses, constituées de SILICATES D'ALUMINE HYDRATÉS: SIAL, elles deviennent plastiques lorsqu'elles sont imbibées d'eau et se vitrifient par fusion.

La poterie a marqué toutes les civilisations, et a fait un pas important pour l'humanité. Les utilisations des Argiles sont fonction de leur tenue au feu. On retrouve l'Argile REFRACTAIRE ou INFUSIBLE à haute température qui ne s'affaisse pas aux environs de 1600°C qui sert à la fabrication des briques de four, de creusets . . . et les FUSIBLES VITRIFIABLES grès, cérames, marnes qui se vitrifient vers les 900° à 1300° C.

Il existe de nombreuses autres utilisations des Argiles, épuration des pétroles, dégraissage: des tissus, d'huile . . . sans oublier les possibilités éducatives et les créations Artistiques.

L'industrialisation de l'Argile prend forme dans la province avec timidité mais certainement avec force et détermination.

Industrialisation de l'Argile

christian chambon
jacob lahmi

SIAL



L'industrialisation des produits argileux demanda un énorme effort de la part des techniciens, des ingénieurs, des chimistes et céramistes québécois. Parmi les nombreux "gisements" de la province, SIAL va chercher son schiste argileux à ST-OCTAVE de METIS près du Mont-JOLI en Gaspésie. C'est ainsi que l'on découvrit la complexité des penseurs et exécutants d'une telle entreprise qui malgré son industrialisation: "La Recherche Artistique est de rigueur".

Gaétan BEAUDIN potier céramiste est l'un des co-fon-

dateurs de la compagnie (1965). Le premier objectif fut de fabriquer des argiles et des glaçures pour répondre aux besoins des artisans, des potiers, vint ensuite en 1973, l'industrialisation de la vaisselle. Celle-ci fabriquée à partir d'un mélange homogène de 75% de porcelaine et de 25% de grès, durcit au four à une température de 1 315° C. Le grès à sel utilisé implique une cuisson dans une atmosphère: RÉDUCTRICE; au gaz naturel l'argile et la glaçure nécessitant seulement une mono-cuisson il se fait alors une économie.

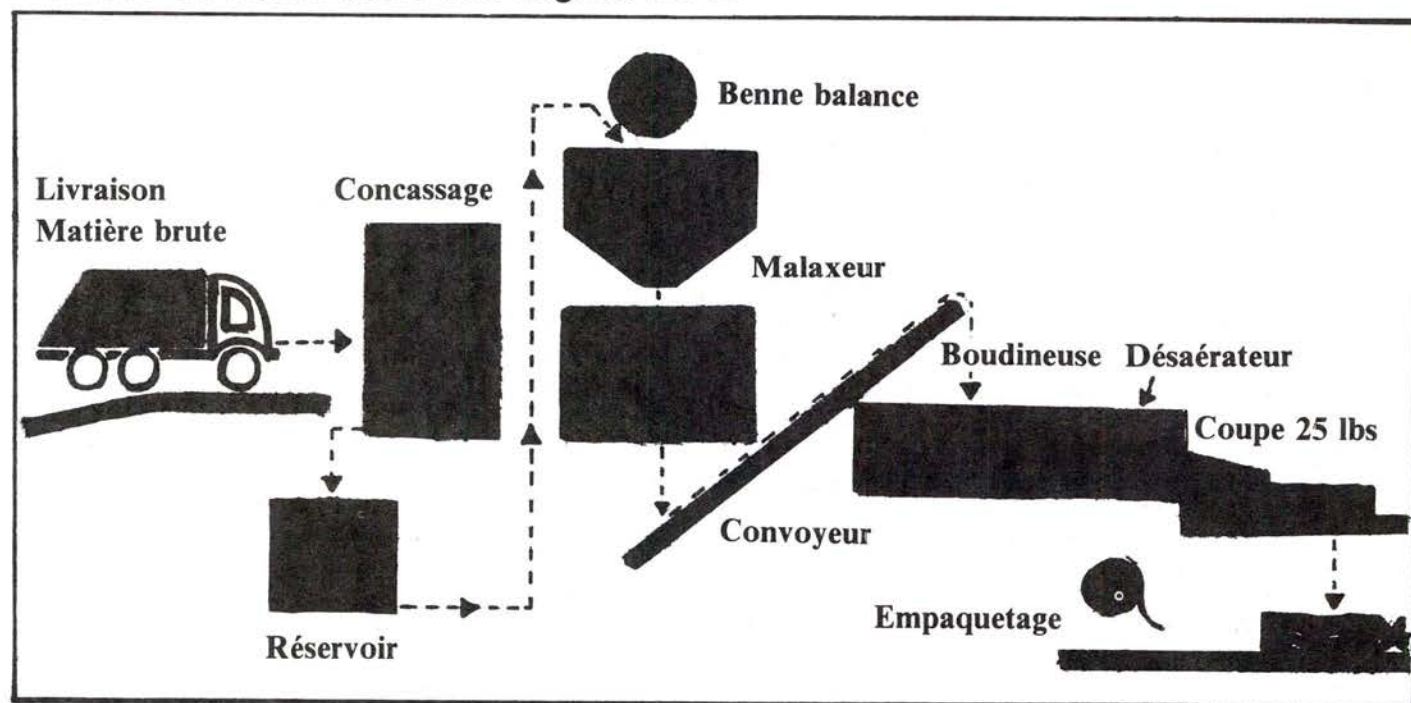
La machinerie et l'outillage de

production utilisé est l'un des plus modernes.

Ces produits de grès, cette vaisselle par sa simplicité et ses formes, se veut être un retour au sources "représentant l'aspect de la poterie tournée à la main; "même si elle est produite sur une base industrielle.

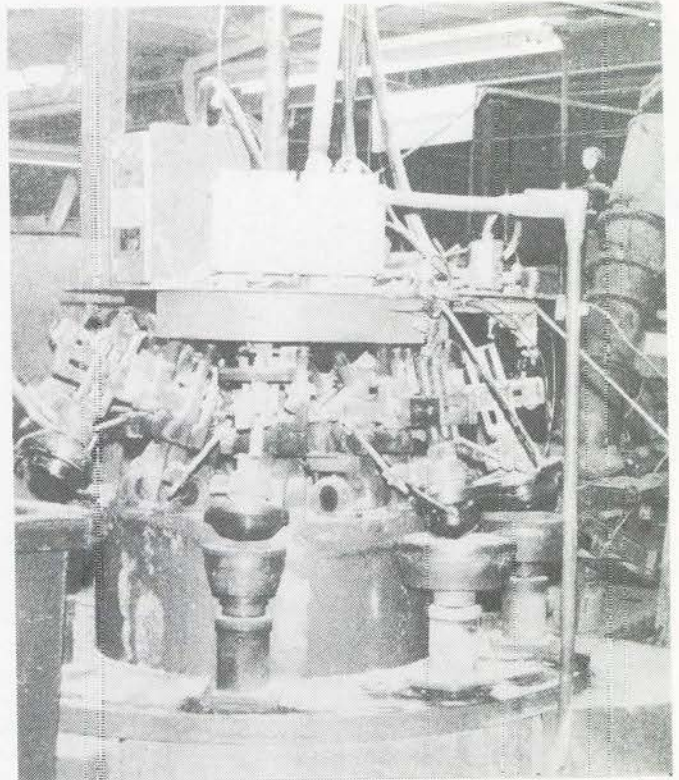
Faire le tour des 50,000 pieds carrés est un enrichissement pour un enseignant en Arts surtout lorsque les explications sont données avec calme et connaissance par M. Pierre Forest, directeur-général de Sial.

Procédé de fabrication des argiles SIAL





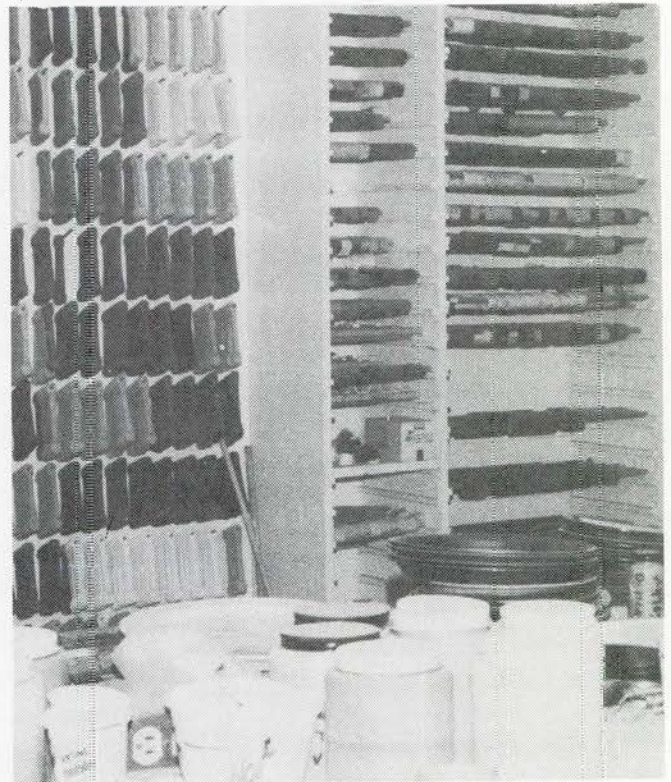
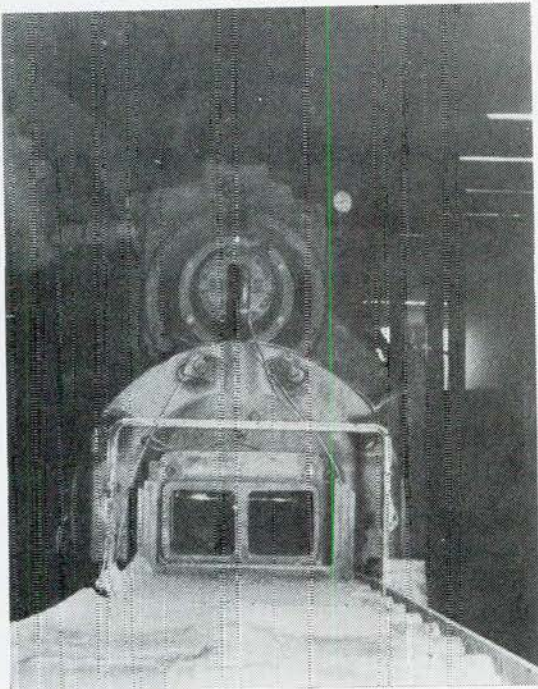
Gaëtan Beaudin designer céramiste, directeur technique assure la responsabilité des produits (argile, cuisson, glaçure).

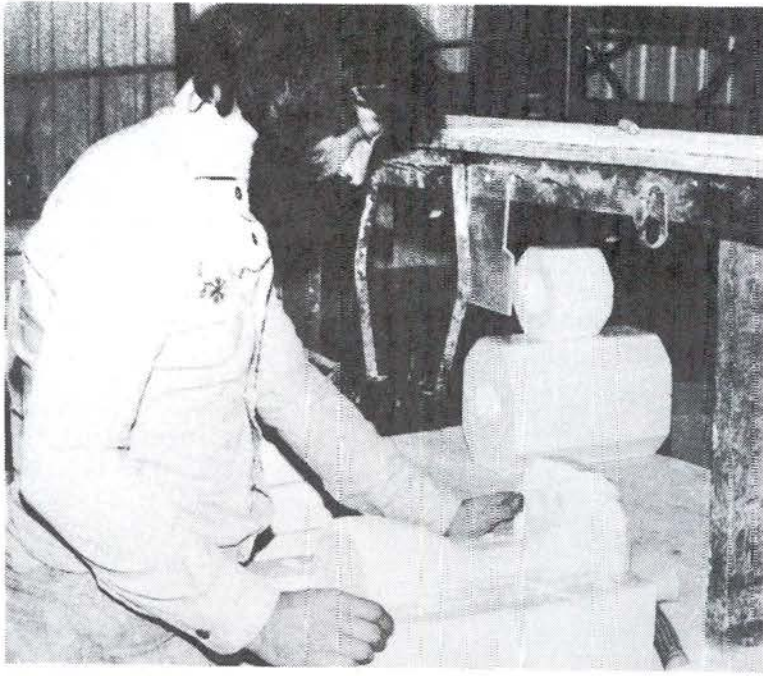


La calibreuse est une machine qui sert, uniquement à fabriquer des pièces rondes pas très hautes aux côtés évasés.

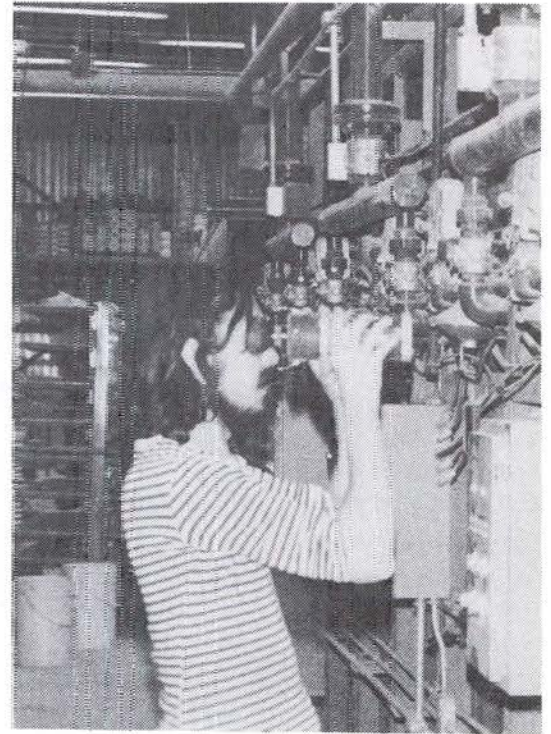
laboratoires de recherche pour la mise au point des glaçures.

sortie des blocs de 25 lbs.





Le maître mouleur Robert Beauchamp prend le dessin du concepteur Gaëtan Beaudin et le transpose en 3 dimensions en plâtre dans la **salle de moulage**. Un premier moule est exécuté et servira à la fabrication d'une mère moule pour l'exécution en série d'autres moules.



La température des fours est contrôlée avec un **pyromètre optique**. Sial dispose de deux fours de type stationnaire à chariot l'un de 450 pieds cubes pouvant contenir 2500 à 4500 pièces, l'autre de 120 pieds cubes ayant une capacité de 1000 à 2000 pièces.



La barbotine est dirigée à l'aide d'un tuyau dans les moules posés sur un **carrousel de coulage** à vitesse ajustable avec séchoir. Cette barbotine est laissée dans les moules 10 à 15 minutes. Les moules sont ensuite retournés et un autre tour est accompli avant le démoulage. Un cycle complet dure 2 heures.

FAIENCE NO 8

La 8F est une faïence dont le palier de vitrification couvre l'étendue de la montre 02 à 4, avec une gradation de coloris allant de brun chocolat à ébène. Cette argile est offerte à ceux et celles qui préfèrent, entre autre, un émaillage partiel ou encore désirent donner aux glaçures, une tonalité spéciale.

La 8G est la version texturée contenant au-delà de 20% de chamotte moyenne tamisée entre 20 et 48 mesh. Ceci vous permet de façonner des pièces pouvant atteindre 2cm d'épaisseur.

La 8M est une barbotine de coulage fabriquée sur demande à l'intention des artisans seulement.

Montre-fusible	% retrait		% absorption	
	F	G	F	G
02	10	9	0	4
4	12	10	0	1

FAIENCE NO 10

La 10 F est l'argile qui met en valeur le plus beau schiste du Québec; celui de St-Octave de Métiis. Avec une étendue de coloris de terra cotta à brun, cette faïence a fait ses preuves tant en milieu artisanal qu'industriel et a même servi chez Sial à la production des designs de Pierre Legault et Maurice Savoie.

Afin de faciliter l'exécution de travaux sculpturaux ou de modelage de 1 à 2 cm d'épaisseur, la 10G est composée d'une chamotte identique à celle contenue dans la 8F.

La 10M est une barbotine de coulage fabriquée sur demande à l'intention des artisans seulement.

Montre-fusible	% retrait		% absorption	
	F	G	F	G
02	12	8	4	5.5
4	13	9	0	3

FAIENCE NO 18

L'argile 18F est le résultat d'une combinaison de 10F et de 25F, qui vous permet d'obtenir à la montre 4 oxydante, un véritable semi-grès d'une vitrification complète et d'un coloris gris sable comparable à celui des grès à haute température.

Cette argile vous est aussi présentée avec une texture rugueuse: 18G

Montre-fusible	% retrait		% absorption	
	F	G	F	G
02	8.5	7.0	8.5	9.0
4	12	7.5	0	6.0

FAIENCE NO 25

L'argile 25F a été formulée dans le respect de la tradition des faïences fines européennes. Sa plasticité et ses propriétés de tournage en font une argile exceptionnelle. De la montre 02 à 4, vous obtiendrez un coloris allant de blanc à ivoire.

La version texturée contient une chamotte grossière et spéciale (tamisée entre 16 et 30 mesh) qui fait de la 25G une terre recommandée pour la technique du raku ou l'élaboration de pièces sculpturales d'importance.

La barbotine 25M est offerte sur demande aux artisans seulement.

Montre-fusible	% retrait		% absorption	
	F	G	F	G
02	6	4	10	11
4	7	6	8	

argiles sial

GRÈS NO 30

C'est un grès pyrité développé par l'équipe Sial, avec la participation d'artisans dans le but de vous permettre une qualité de production à la fois sûre et constante. Selon le type d'atmosphère de cuisson oxydante ou réductrice, cette terre offre une gamme de coloris allant du gris sable au brun orangé. En plus d'une résistance mécanique élevée, la 30F possède un coefficient d'expansion thermique qui favorise un accord de compression avec l'ensemble des glaçures feldspathiques, ce qui donne un produit céramique plus résistant au four et à l'usage.

Palier de vitrification: 9-12 Retrait: 11%

GRÈS NO 40

L'argile 40F est un grès foncé, non pyrité, où encore une fois, Sial utilise au maximum les propriétés du sous-sol québécois. C'est un grès qui se prête à la fois aux cuissons réductrices et oxydantes et dont la beauté n'est pas tributaire des vagues ou des influences passagères.

La 40G est la formule chamottée où sont mis en relief, les coloris brun rougeâtre et jaune ocre foncé, typiques à ce grès.

Palier de vitrification: 9-12 Retrait: 11%

GRÈS NO 50

L'argile 50F est un grès sobre, sans pyrite, d'un coloris gris sable, intéressant en outre pour ceux et celles qui pratiquent les cuissons oxydantes. Sa résistance mécanique exceptionnelle en fait un grès de haute qualité pour la fabrication de produits à usage courant.

Palier de vitrification: 9-10 Retrait: 11%

GRÈS NO 65

Avec la 65F, Sial vous offre le grès pâle pyrité qui se rapproche le plus de celui utilisé pour sa production de vaissellerie. Sa complète vitrification en fait un grès très dense et fort apprécié des connaisseurs.

Palier de vitrification: 9-10 Retrait: 11%

PORCELAINE NO 75

La 75F est une porcelaine qui cherche ni à copier ni à imiter. Une vraie porcelaine, qui se veut une confrontation avec les préjugés et qui trouve sa vérité à l'intérieur de la réalité des matériaux et de leur texture.

Palier de vitrification: 9-11 Retrait: 12%

PLASTISIAL

Conçue à l'intention des milieux pédagogiques, la PlastiSial est un outil de base pour l'enseignement des techniques de modelage. La haute plasticité de cette terre procure au produit, une résistance en crue supérieure aux argiles courantes. Après un séchage à l'air libre, il vous est possible de décorer vos objets façonnés au moyen de mediums tels que gouaches, émail à froid, etc.

ARGILE AU TALC

Blanche, fine, cuit à basse température

● très bon pour les amateurs

montre fusible ● 5

La Célébration d'un RAKU.



Le four est chauffé au rouge à l'aide de baguettes de bois.

L'enfournement d'une sphère.

Le défournement des pièces.

La plaque sera réduite dans la paille.

Le refroidissement dans l'eau.

La rive sud s'avère être une région où, majoritairement, potiers et céramistes ont connu, un jour ou l'autre, l'exultation, l'ivresse, l'enchantement d'un RAKU.

C'est un **événement** 'VIVRE'

Le raku, c'est plus qu'une technique de cuisson, c'est une grande cérémonie aux rythmes variés et aux conventions multiples. Selon les participants, les figurants, le milieu diffère et les rites changent.

Cette pratique fut mise au point par les potiers japonais. Elle consiste d'abord, à biscuiter des objets façonnés avec une argile très chamottée et à les émailler d'une glaçure cuisant à basse température (800°C à 1000°C). Ensuite, ces pièces sont mises dans un four préalablement chauffé au rouge (les combustibles les plus utilisés sont le bois ou le gaz) et retirées dès que la glaçure a fondu. Cette étape en est une de serrement, de crispation; la manipulation des pièces se fait avec de grandes pinces et exige dextérité et assurance. Si la pièce a résisté aux chocs thermiques de l'enfournement et du défournement, c'est la joie, le contentement.

Puis . . . la fête continue.

Afin d'obtenir des effets spéciaux, uniques, tels de fins craquelés, des textures nuancées, etc. . . . l'objet est ensuite placé quelques minutes dans une atmosphère plus ou moins réductrice (e.i. avec présence de carbone) puis refroidi à l'eau. C'est la phase de solennité, d'exaltation et d'euphorie.

Enfin, le raku, c'est la magie du feu, la vulnérabilité de l'argile la poésie de l'artisan, une imagerie d'une très haute qualité. Et, je vous invite à venir célébrer cet "événement" les 22, 23, et 24 juin prochain à la "Grange-Atelier" sise au 1650A, chemin Osias Leduc à Mont Saint-Hilaire. Pour obtenir de plus amples informations, vous téléphonez aux numéros suivants: 464-1437, 467-2583.

EN PARLANT DE CÉRAMIQUE . . .

Les arts du feu, c'est quoi?

Lorraine

- Pour moi, les arts du feu sont la soudure de la tôle, la cuisson du biscuit, le réchauffement . . .

France

- C'est la céramique

Lorraine

- L'art culinaire

France

- Le fer . . . le verre . . . l'émail sur cuivre . . . c'est violent . . . c'est la chaleur . . . c'est la lumière . . .

Aimez-vous ça la céramique?

Marc

- La céramique, ça permet de faire du travail poussé, d'aller plus loin que son idée première.

Lorraine

- Mes pièces de céramique sont toutes chez nous. Mes parents sont contents d'avoir des choses que j'ai faites de mes mains. Ils trouvent ça beau.

Marc

- La céramique, ça se travaille bien pour monter des choses.

André

- La céramique, j'aime ça, c'est beau!

Stéphane

- J'aime ça à planche!

France

- Je voulais mettre mon masque de céramique dans ma chambre. Ma mère m'a dit: "on va le mettre dans la chambre de lavage, comme ça les gens ne vont pas rester longtemps". Mon frère dit que ça va faire peur au monde.

Trouverez-vous ça difficile?

Stéphane

- J'aime bien jouer avec la matière. C'est pas la première fois . . . j'aime surtout le tour, même si j'en ai jamais fait . . .

Nicole

- Il faut égaliser la terre. Il y a des morceaux plus durs que d'autres.

France

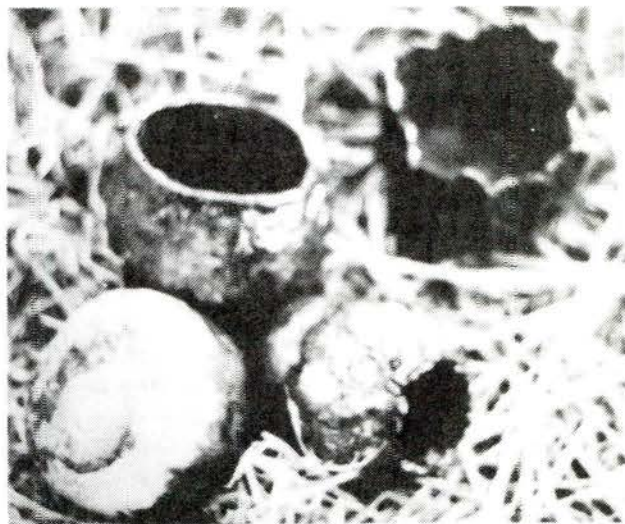
- Il faut faire sortir l'air, péter les bulles

Lorraine

- Mettre un fond, faire des galettes et des colombins, puis des engobes

France

- Et aussi sur une terre sèche (sic), mettre des glaçures.



Pièces de raku réalisées par des élèves du Centre d'Art de Boucherville.

Lorraine

- La première cuisson, la terre est biscuit.

Nicole

- Pour coller on prend de la terre effichée (sic), et de l'eau. C'est la barbotine qui sert à coller les morceaux ensemble.

Lorraine

- La barbotine sur la terre sèche peut faire éclater le pot parce que l'eau imbibé dedans.

France

- Et on ne prend pas la barbotine des autres parce qu'on risque d'avoir des tâches, parce que ce n'est peut être pas la même terre.

Et sur la plan de la Créativité!

France

- C'est plus beau que quand on les achète. C'est inventé, c'est fait de nos mains propres.

Stéphanne

- On peut faire des pots, des lampes.

André

- Des sculptures . . . des plaquettes . . . des masques . . . des colliers . . . tout ce qu'on veut.

Marc

- Quand je veux faire de la céramique, je pense à une idée: On n'a pas ce qu'on veut: En cours de route, je change - Je mets mieux que ça!

Le programme d'art que le professeur consciencieux élabore chaque année pour ses classes se renouvelle constamment.

Le programme institutionnel que le coordonnateur prépare pour un groupe d'enseignants et dont l'existence s'étendra sur plusieurs années est un programme beaucoup plus global et figé, qui, bien qu'il tend à s'adapter aux changements, bien qu'il vise à se renouveler, n'en demeure pas moins qu'un profil suggéré que les enseignants mettent à profit... ou ignorent.

J'ai eu à écrire plusieurs programmes dans ma vie, tant personnels qu'institutionnels et même ministériels. Chaque nouveau programme essaie de corriger les erreurs, ou les excès, ou les prudenances du précédent. Un programme agit un peu comme un balancier, il tente de rééquilibrer les courants.

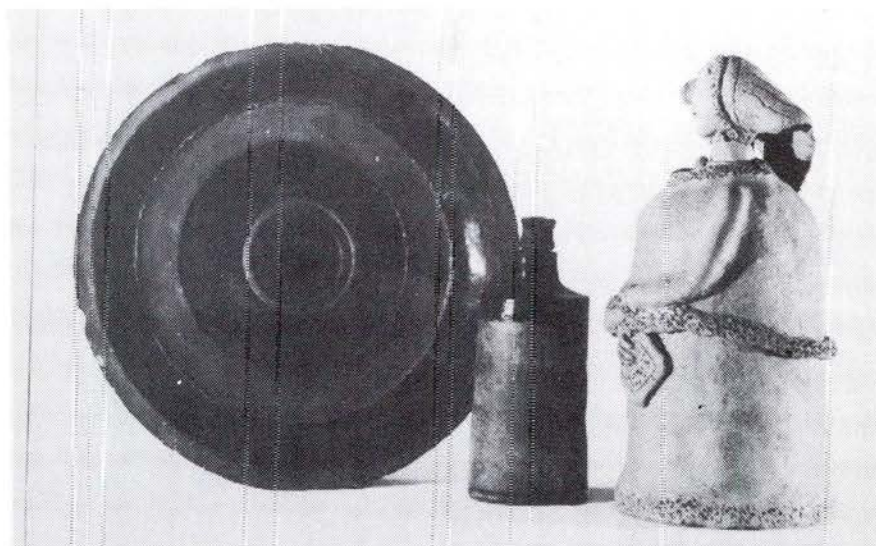
Un moment, le mouvement est à l'expression; par réaction, un autre s'oriente vers l'enseignement du langage plastique pour être remplacé par celui qui vise l'expérience esthétique, etc. Aucun programme ministériel ou institutionnel n'est "gratuit".

Outre jouer le balancier, il a une mission. Ça peut être d'obtenir des locaux et des matériaux, ou répondre aux besoins des évaluateurs qui souhaitent un programme behavioriste, ou paraître sérieux et obscur, ou très technique, ou très dynamique et progressif, etc.

Vous trouverez ci-après un chapitre extrait d'un programme institutionnel écrit au début des années 70. Ce chapitre sur la céramique qui venait d'être innovée (pour récupérer la céramique et la considérer comme un "art" plutôt que comme une "activité"), et je n'aimais pas cette facilité de la glaçure, si bien que sans doute trop tôt pour l'élève du secondaire, je suggérerai l'usage des oxydes ou bien des glaçures commercialisées. À l'époque, je visais particulièrement à ce que l'ensei-



programme



gnement des arts plastiques permette une expérience complète et authentique où le geste et la technique avaient un rôle de première importance, primordial aux résultats qui me semblaient secondaires.

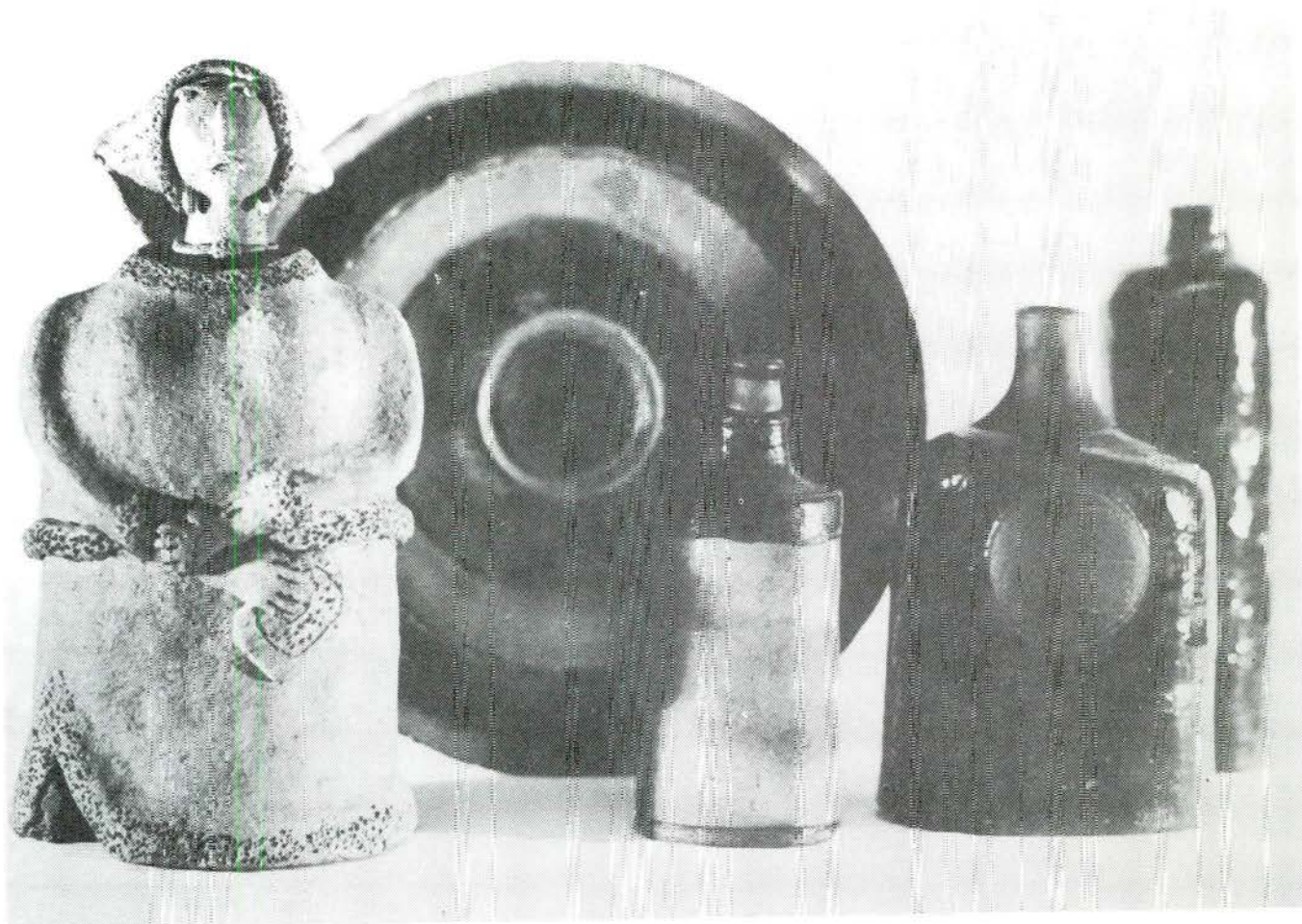
Je ne sais si aujourd'hui, avec la menace du 3 blocs/semaine, on peut songer à introduire les oxydes dans le cours d'arts plastiques.

C'est très certainement la meilleure méthode, mais elle est très exigeante, tant dans le temps, que pour les manipulateurs.

Chacun de vous à en juger...

Monique Dufresne-Brière

Conseiller pédagogique en enseignement des arts plastiques à la C.É.C.M., région ouest



NOTIONS DE TECHNIQUES À TROIS DIMENSIONS LA CÉRAMIQUE

- Façonnage à la main
 - travail par amincissement
 - exécution en colombins
 - exécution en plaque
- L'emploi des moules
 - préparation du moule
 - estampage
- Décoration en creux, en relief
 - décor en creux
 - engobage
 - sgraffite
- Emailage
 - avec oxydes ou émaux préparés
 - avec terres blanches
 - terres rouges
 - grès
 - terres colorées

Art 42/Art 51
page 104.

ORGANISATION SPATIALE

L'ÉMAILLAGE SUR CUIVRE

- Nettoyage et limage des cuivres
- Expériences avec émaux - couleurs transparentes
- couleurs opaques
- couleurs craquelées

CÉCM Arts Plastiques
Enseignement Secondaire 1970-1971
Bureau du perfectionnement de
l'enseignement

Document du Service des Études
Division de la Recherche et des Pro-
grammes

argiles Plainsman.

PLAINSMAN

A- Pâtes pour cuisson à basse température (faïence)

L-210

Montre 02-2. Retrait à 02: 12 %

Porosité: 3.5 %.

Couleur variant de terra cotta (02) à brun rougeâtre (2). Ne contient pas d'oxyde de fer. De texture douce, c'est un excellent matériel pour écoles et ateliers offrant de bonnes caractéristiques pour le tournage et le modelage.

L-211

Montre 02-2. Retrait à 02: 10 %.

Porosité: 5.7 %.

De couleur chamois pâle, elle ressemble à M-320, mais un appoint de fondant abaisse sa température de maturation. Texture douce. Excellente pour tournage, modelage et façonnage.

B- Pâtes pour cuisson à température moyenne (semi-grès)

M-320

Montre 2-7. Retrait à 6: 11.5 %.

Porosité: 3.5 %.

De couleur paille à montre 2, elle devient grisâtre à montre 6, et grise en réduction. Certaines glaçures peuvent causer des trous d'épingle à des températures dépassant montre 5; cependant, un trempage durant les 15 dernières minutes de cuisson peut corriger cette anomalie.

M-321

Montre 4-7. Retrait à 6: 11.5 %.

Porosité: 2 %.

Brun caramel à montre 6, plus foncé en réduction, sa limite de résistance maximale se situe à montre 8. Cette nouvelle pâte constitue un excellent matériel pour le tournage de pièces fonctionnelles et pour le façonnage.

M-326

Montre 4-6. Retrait à 6: 11 %.

Porosité: 2 %.

De couleur brun rougeâtre comme M-32, mais conçue pour acquérir une meilleure maturation à montre 6. Cette pâte n'est pas calculée pour être cuite à de plus hautes températures. Elle diffère sensiblement de M-32 en offrant une plus grande résistance au séchage et possède des qualités tactiles supérieures.

C- Pâtes pour cuisson à haute température (grès)

H-431

Montre 9R-10R. Retrait à 10R: 11 %.

Porosité: 1.2 %.

De couleur gris cendré, avec pigmentation légère en réduction. Pâte idéale pour le tournage de grosses pièces.

H-433G

Montre 9R-11R. Retrait à 10R: 9 %.

Porosité: 6 %.

Couleur brun cuir avec pigmentation à 10R. Convient particulièrement au façonnage et tournage de grosses pièces. Recommandée spécialement pour les cuissons de Raku. Contient de la chamotte.

H-435

Montre 9R-11R. Retrait à 10R: 11.7 %.

Porosité: 1.7 %.

Teinte gris pâle avec pigmentation en réduction. Possède un long palier de vitrification. Excellente pâte pour tournage, façonnage et calibrage de pièces fonctionnelles.

H-440

Montre 9R-10R. Retrait à 10R: 11.7 %.

Porosité: 4 %.

Couleur orange brûlée avec pigmentation à 10R. Sa couleur attrayante s'obtient par une maturation lente et bien développée. Particulièrement idéale pour pièces murales ou décorative où la pâte est laissée à nu.

H-440G

Montre 9R-11R. Retrait à 10R: 11 %.

Porosité: 7 %.

Même caractéristiques que H-440, sauf qu'elle contient 20% de chamotte.

H-442

Montre 9R-10R. Retrait à 10R: 11.5 %.

Porosité: 2 %.

Couleur brun foncé avec pigmentation et très vitrifiée à 10R. Une réduction ou chauffage excessif peuvent causer la formation de poches de gaz ou d'air à l'intérieur des parois de la pièce. Contient moins de pyrite de H-440.

H-443

Montre 9R-10R. Retrait à 10R: 5 %.

Porosité: 1.5 %.

Plus pâle de H-440 en réduction; gris-beige plutôt que rougeâtre à 10R. Pâte plus dense et très convenable pour production de pièces fonctionnelles. S'émaille bien.

H-463

Montre 8-9. Retrait à 9: 11 %.

Porosité: 1.7 %.

Couleur beige à gris pâle à 9. S'émaille bien. Excellente pour pièces fonctionnelles. De la même famille que H-442, mais à maturation plus rapide. Cette pâte est formulée spécialement pour cuisson à haute température dans un four électrique; en réduction, elle se déforme et fait des poches de gaz et d'air à l'intérieur des parois.

P-555

Montre 9R-10R. Retrait à 10R: 12.5 %.

Porosité: 0.5 %.

Une pâte type porcelaine de couleur blanc cassé. Elle contient une proportion d'argile suffisante pour lui donner une plasticité raisonnable, mais cet atout lui confère une couleur légèrement grise à 10R. En oxydation à 9, elle devient blanc crème.

Cette pâte n'est pas conçue pour être cuite au-dessus de montre 10R. Des précautions sont nécessaires si cette argile est destinée à la fabrication de grandes pièces sculpturales ou de pièces présentant des parties excédentes et non supportées. Comme la plupart des pâtes porcelaines, la fabrication de ce genre de pièces peut occasionner des déformations.

nouvelles publications

centre de documentation **yvan boulerice**

ALBERT DUMOUCHEL

accompagné de 80 diapositives

MARCEL BARBEAU

accompagné de 80 diapositives

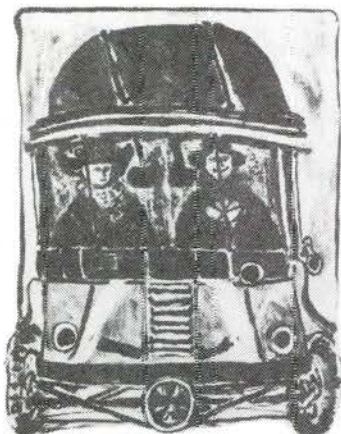
BETTY GOODWIN

accompagné de 40 diapositives

JAURAN premier plasticien

accompagné de 20 diapositives

à venir, Cozic, Vaillancourt,
et plusieurs autres



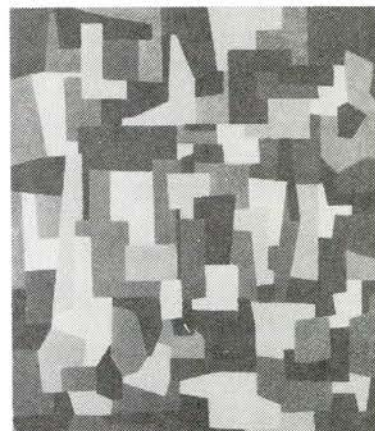
Dumouchel



Barbeau



Goodwin



Jauran

également

Maisons et églises de l'Île d'Orléans
diaporamas commentés

Jouets anciens du Québec

Murales de Montréal

cette été, à Terre des Hommes,

au pavillon Forum des Arts,

nous présentons un programme audio-visuel

sur le thème **Vivre en ville**

plus d'une centaine d'ouvrages-diapositives
de grande qualité
sur les arts et le patrimoine québécois

téléphonez-nous, nous irons vous faire
visionner nos documents

catalogue sur demande

le centre de documentation yvan boulerice
corporation sans but lucratif
c.p. 292 succ. e
montréal h2t 3a7

270-6566

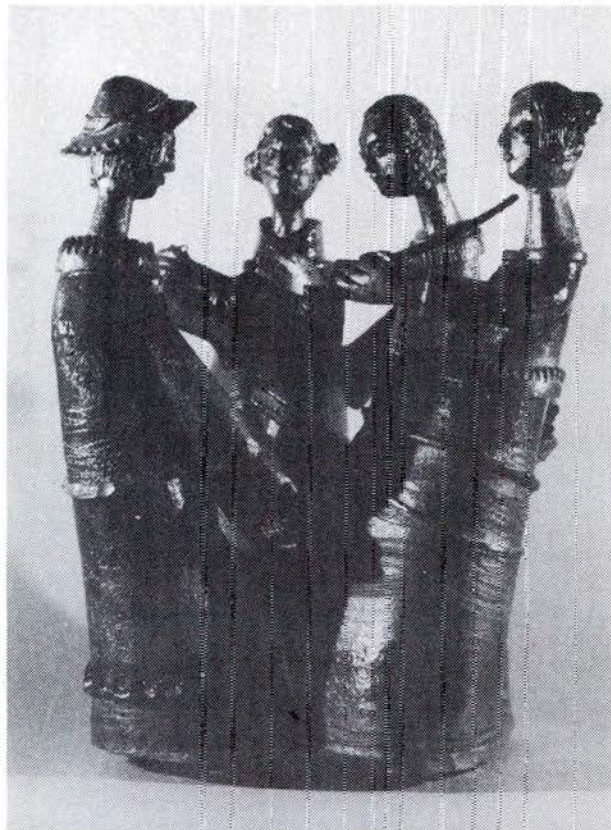
Fernand Guillerie

Sculpteur céramiste

On dit de moi, avec beaucoup d'exagération, que je suis un céramiste animalier. Il est vrai que les rapports homme-animal me fascinent et je verse facilement dans la légende. J'ai besoin du fantastique, de l'épopée et de la fantaisie. Mes pièces parlent souvent de curieux rapports entre l'homme et la bête. Des cavaliers, des auriges, des conducteurs de tortue ou de chenilles sont des thèmes familiers qui racontent **l'intimité** : - il fut un temps où l'homme et la bête ne faisaient qu'un, où, tour à tour, l'homme devenait bête et l'animal, homme; - les émotions et les fantasmes de l'homme prêtés aux animaux faisaient de ceux-ci des dieux, des hommes, des démons.

Au plan plastique, les rythmes animaliers et de l'humain offrent des équilibres de masses intéressants: des formes et des structures qui s'harmonisent et se complètent. J'ai besoin de la richesse de l'anecdote qui me raconte les êtres vivants, qui me permette des études plastiques tour à tour réalistes et abstraites.

Il sort de mon atelier, annuellement, une quinzaine de pièces. Je suis cyclique dans le travail: je produis en céramique du mois d'octobre à mai, et cela de façon sérieuse depuis bientôt dix ans. Auparavant, je travaillais surtout sur commande, à contrat et à toutes sortes de projets: éventail de couleurs pour banques, magasins, murales de béton, sculptures de plasti-bois pour églises, choix de matériaux pour décoration d'habitations, etc . . . jusqu'au jour où . . . j'en vins à la céramique.



Ma profession d'enseignant puis de conseiller pédagogique à la C.E.C.M. m'interdit une plus forte production faute de temps et d'énergie mais m'apporte, par le fait même, une indépendance et une liberté d'expression que je n'aurais peut-être pas si j'étais céramiste à plein temps, victime d'une clientèle à satisfaire, coureur de galeries d'art et de musées.

Le danger est grand, pour l'artisan en céramique, de tomber dans des ornières. Les sériages par moulage ou par tournage, la tentation des recettes de couleurs établies nous guettent. Les façons pour moi d'y échapper, c'est la pièce unique, un deuxième métier, une possibilité de recul dans le travail qui me permettent d'avoir un regard frais sur mon environnement et dans mon monde intérieur.

Les argiles nord-américaines sont équilibrées de manière à convenir à la forme tournée ou moulée, non à celle désirée pour la

sculpture. Les pièces qui ont des épaisseurs inégales sont dangereuses, risquées à cuire. Il est difficile de trouver sur le marché courant des faïences et des grès qui offrent: texture, chamotte et couleur intéressantes en sculpture.

C'est là un aspect de mon métier que je déplore. Je manque la terre que je voudrais, je manque le temps nécessaire pour l'équilibrer selon mes besoins. Les apprentissages techniques sont constamment bousculés selon le bon vouloir (caprices) des chimistes, préparateurs d'argiles.

Je vois là une limite que je ne pourrai pas franchir tant que je ne me consacrerai pas pleinement à ce métier ou que je n'aurai pas la curiosité du céramiste-chimiste.

Au chimiste, il faut laisser la cohésion moléculaire, au sculpteur, la forme. Il faut en prendre son parti; le temps est passé où les

ateliers corporatifs fleurissaient, où la glaise était séchée, pétrie, tamisée en atelier, où les couleurs vanaient de provenance locale, où, comme en Corée, on vidait les forêts pour faire des pots.

Je souhaite rencontrer des artistes qui ont les mêmes préoccupations que moi afin que, en groupe, on puisse essayer des produits convenables à notre métier.

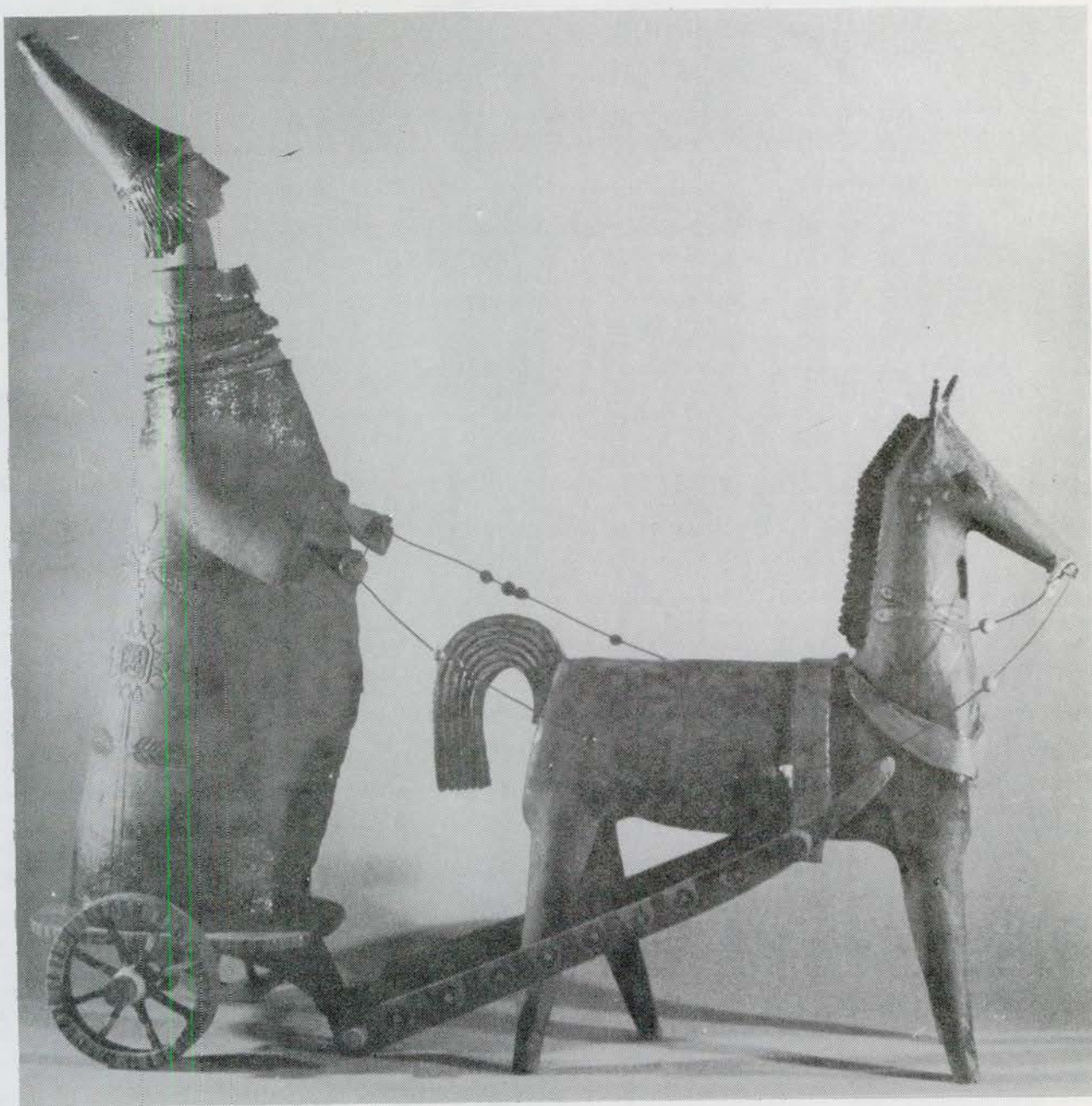
J'éprouve, en travaillant la glaise, à la fois une sensation de bien-

être, de liberté et l'inquiétude de la pièce à venir. Les défis d'ordre technique que je m'impose sont, pour moi, un gage de progression à l'intérieur de ce métier trop vaste pour une longueur de vie.

Les problèmes de torsions et de rétrécissements à la chaleur sont de mieux en mieux contrôlés malgré l'élaboration de certaines oeuvres. Les pièces sectionnées s'aboutent maintenant assez bien et j'ai entrepris des analyses plus systématiques avec les oxydes et

les glaçures qui éliminent un peu du hasard. L'addition de bouts de ferraille (clous, tiges d'acier, écrous) semble prometteuse aussi.

Les cuissons, chez nous, c'est une affaire de famille. C'est ma femme, Claire, qui suit de près les fournées, qui contrôle et balance les chaleurs et les charges. Nous vivons les mêmes joies et les mêmes déceptions selon que les crus et les biscuits sortent en bris ou intacts du four.



soufflage du verre

Ginette Laroche-Joly
Québec, Mai 1979

"Ils préparaient, dispersés sur le rivage, leur repas; ne trouvant pas de pierres pour exhausser leurs marmites, ils employèrent à cet effet des pains de nitre de leur cargaison; ce nitre soumis à l'action du feu avec le sable répandu sur le sol, ils virent couler des ruisseaux transparents d'une liqueur inconnue, et telle fut l'origine du verre."

(Plinie l'Ancien, **Histoire Naturelle**)

Plinie dans la plus ancienne encyclopédie connue nous raconte ainsi la découverte accidentelle, il y a plus de 4,000 ans, du verre artificiel.

Ce matériau rigide, isolant, sonore, à la fois fragile et résistant, transparent et translucide ou bien opaque, existe pourtant à l'état naturel: c'est du quartz (cristal de roche) ou de la roche volcanique comme l'obsidienne.

Reproduit artificiellement, le verre est formé de minéraux divers. Il se compose de trois éléments essentiels soit: un élément vitrifiable - la silice -, un élément stabilisant qui empêche la dissolution du verre - le calcaire - et un élément fondant, qui abaisse la température du point de fusion - potasse, soude, borax ou plomb -. Différents oxydes viennent s'ajouter soit pour décolorer le verre (le bioxyde de manganèse, pour obtenir un verre plus blanc) ou pour le colorer (l'oxyde de cobalt pour le verre bleu, l'oxyde de fer pour le verre jaune et l'oxyde de cuivre pour le verre rouge). Ces divers composants se fusionnent et se stabilisent à des températures situées entre 1,700 et 1,450°C. Le verre se présente alors comme une pâte visqueuse et c'est en se refroidissant rapidement qu'il se solidifie.

LA COMPOSITION DU VERRE

Il existe une centaine de recettes pour fabriquer du verre dont certaines remontent aux Assyriens¹. Les auteurs romains nous transmettent aussi leurs méthodes et celles-ci furent en partie recueillies et consignées au Moyen-Âge par le moine Théophile². Selon les matériaux mis à leur disposition et selon l'avancement de leur tech-

nologie les verriers ont pu travailler différents types de verre. C'est ainsi qu'après analyse, on a pu découvrir que la verrerie égyptienne et romaine contenait plus de magnésium et que celle du Moyen-Âge s'avère plus riche en potasse qu'en silice³. Aujourd'hui, une technologie sophistiquée permet de fabriquer plusieurs sortes de verre où à chaque élément choisi et ajouté correspond soit une qualité de verre ou une fonction particulière. C'est ainsi que le verre ordinaire (bouteille, vitre) se définit comme une composition sodo-calcaire ou potassico-sodo-calcaire (70% de sable, 15% de soda et 5 à 10% de chaux). Si on y ajoute une bonne quantité de plomb (51,4% de sable et 7,4% de potasse pour 37,2% de plomb) on obtient un verre plus limpide. Il s'agit alors du "Cristal" de la gobeletterie et du verre optique - les "Flint" et les "Crown". À ce dernier type de verre au plomb on peut additionner une certaine proportion de feldspath, d'oxyde d'étain et de phosphate de calcium, pour fabriquer le verre opale d'aspect laiteux, qui sert à la fabrication de lampe et de verrerie "Tiffany"⁴.

LE TRAVAIL DU VERRE

a) la cuisson

La composition du verre établie, les différents éléments sont broyés, pesés, mélangés et finalement versés dans le pot de verrerie ou creuset. Ce récipient réfractaire est placé dans le four à pot⁵. C'est dans ce four, construit solidement pour résister à la haute température du point de fusion que s'opère la cuisson. Celle-ci prend plusieurs heures et se divise en trois étapes distinctes:

- 1- d'abord les matériaux de base fondent en libérant gaz carbonique et oxygène.
- 2- Puis, la température s'élève et la mase se clarifie; c'est l'étape de l'affinage et le moment où le verrier vérifie la consistance de son verre.
- 3- Ensuite, la température tombe un peu, ramenant la pâte de verre à la température de travail, soit 1,100°C.

Le verre est alors prêt à être façonné, coulé ou soufflé.

b) le façonnage du verre

De toute les façons de travailler le verre, c'est la plus ancienne. Les égyptiens pratiquaient il y a plus de trois mille ans le moulage du verre pour rehausser leurs bijoux et leurs statues, fabriquer des perles de verre ou de petits objets - figurines, amulettes. Ce n'est que beaucoup plus tard, vers 1500 avant J.C., qu'apparaît la production de récipients en verre surtout des bouteilles à parfum.

On créait d'abord avec du sable ou de l'argile un modèle du vase à réaliser; ensuite on le trempait dans le verre mou ou, on enroulait des cordons de verre pâteux autour du noyau de sable ou d'argile. On unifiait le tout en le chauffant et en le peignant pour le souder et obtenir une paroi uniforme. Le verre refroidi, on détruisait le noyau et vidant ainsi l'intérieur.

C'est la méthode du "corps de sable" ou de l'enduction sur noyau. Cette technique se répandit surtout dans le bassin méditerranéen et les objets ainsi façonnés se reconnaissent à l'utilisation de verres opaques de couleurs vives (bleu, jaune, violet, rouge).

c) le soufflage du verre

L'utilisation d'un moule en creux ou celui d'un moule destructible fut remplacé au premier siècle avant J.C. par la technique du soufflage du verre.

Il semble que les artisans syriens furent les inventeurs de cette nouvelle manière de travailler le verre, en introduisant l'usage de la canne. Ce long tube de métal, muni d'une poignée et d'une embouchure pour souffler à une extrémité, l'autre étant terminée par un renflement, permet d'aller cueillir une boule de verre incandescent dans le pot de verre en fusion, et de lui donner forme en soufflant dans la canne.

Plusieurs opérations et un outillage assez simple sont cependant



nécessaire pour mener à bien le travail. En plus de la canne, on remarque dans l'atelier du verrier: un banc de souffleur, deux ou trois fours (le four à pot, celui pour le réchauffement et l'arche de recuisson) et divers instruments en bois (mailloche, pinces, palettes) ou en métal (pontil, pinces, palettes, ciseaux). Si la construction des fours a pu varier, profitant des découvertes modernes et de nouvelles sources d'énergie qui vinrent remplacer le bois (le charbon au XIX^{ème}, le gaz naturel et l'électricité au XX^{ème}), l'ensemble des outils propre à travailler le verre a peu changé au cours des siècles. Le nombre des ouvriers cependant a pu se modifier puisque jusqu'au début du XX^{ème} siècle les ateliers assuraient toute la production de verre, commandant une main-d'oeuvre nombreuse. Aujourd'hui, le verre soufflé de façon ar-

tisanale ne nécessite que la présence de deux personnes: le souffleur et son aide.

Ainsi équipé, le souffleur et son aide peuvent entreprendre la fabrication d'un objet. L'un d'eux prélève d'abord la première "poste" qu'il roule sur le "marbre" pour la refroidir et pour la centrer sur la canne. Ensuite il souffle la première bulle*. Une deuxième cueillette de verre suit. Puis, intervient le maillochage qui arrondit la deuxième "poste" ou "paraison" et la centre bien sur la canne. Le verrier souffle de nouveau dans sa canne et le verre ductile se gonfle. Selon que l'on souffle vers le haut, vers le bas ou dans un moule, la pièce prend diverses formes, sera large, longue ou ornée de motifs en relief. Utilisant alors les palettes et les pinces, l'artisan façonne sa pièce et aplatit le cul où viendra s'ajuster le pontil apporté par le

"gamin" (ou l'aide). Le "pontil" est cette tige pleine en métal qui permet de libérer la pièce de la canne en utilisant la lime; cette dernière s'emploie pour rayer le verre et pour détacher, par un choc thermique, l'objet non seulement de la canne mais aussi en dernier lieu, du pontil. Pour figurer la pièce le verrier a finalement recours aux pinces pour étirer le col*, à la palette pour agrandir l'ouverture et aux ciseaux ou "forces" pour l'égaliser ou ajouter des morceaux comme les anses. Ces diverses étapes se déroulent au banc du souffleur. Pourvu de deux allonges, "les bardelles", le banc du souffleur sert de point d'appui pour travailler la pièce et les barres sont utilisées pour le roulement continu de la canne - ce mouvement de rotation est très important puisqu'il contribue à maintenir le verre centré autour de la canne.

Plusieurs fois durant le travail la pièce doit être réchauffée car le verre froid durcit et casse. De même chaque nouvel élément ajouté ou enlevé au ballon de verre tel que la pose puis le retrait du pontil, l'ouverture du col, l'ajout des pieds ou des anses, nécessite un réchauffement préalable dans le four maintenu à 1300°C.*

L'étape finale sera la recuisson de la pièce dans "l'arche de recuisson" chauffée à 500°C. Cette recuisson qui dure environ deux heures permet de réduire les tensions à l'intérieur du verre. Elle est suivie d'une longue période de refroidissement (environ 10 heures) précédant le défournement. La pièce défournée est terminée. Elle peut être enjolivée de diverses façons, gravées ou peintes. Signée, elle est enfin mise en vente.

L'innovation technique apportée avec le soufflage du verre en particulier, le soufflage au moule, a permis la production massive d'objets utilitaires en verre transparent. Les romains surtout contribuèrent à répandre cette technique en Occident et jusqu'au début du XXI^{ème} siècle (c. 1902) les vitres, la vaisselle et la gobeletterie furent produits plus ou moins artisanalement en usine⁶.

LE SOUFFLAGE DU VERRE AU QUÉBEC

Pendant longtemps le verre à vitre et le verre utilitaire (bouteilles, verre à boire ect...) fut importé de France. Au début du XIX^{ème} (c. 1845) on retrouve cependant des manufactures de verre à Saint-Jean près de Montréal, à Como puis à Hudson dans la région de Vaudreuil. Ces manufactures utilisent les matériaux locaux et soufflent le verre librement ou dans des moules pour en faire des vitres et des objets utilitaires. De 1845 à 1875 diverses compagnies naissent et se succèdent employant soit une main-d'œuvre étrangère venant d'Angleterre, de France ou des États-Unis, ou soit locale, mais instruite par ces émigrés. Ceci explique pour une part l'espèce d'internationalisme des formes et des décors observés dans la verrerie de cette époque. La fin du XIX^{ème} et le début du XXI^{ème} voit l'expansion de grandes compagnies et l'arrivée du modernisme et de la mécanisation des opérations: c'est l'époque de l'usine et de la fabrication en série.

Le travail artisanal et artistique du verre n'est apparu que très récemment au Québec suivant en cela les exemples de la France et des États-Unis. En



1- C'est à Ninive qu'on a découvert des tablettes datant du VII^{ème} siècle A.C. et donnant des recettes de verre et des indications sur les fours utilisés.

2- Théophile, livre 11 de *Diversarum artium schedula*, début du XII^{ème} siècle.

3- Idem; décrit son verre comme composé de deux parties de cendre de hêtre pour une partie de sable lavé.

4- Pour plus d'information sur les recettes de verre, voir: C. Duval

5- Il y a aussi les fours à bassin où le verre est placé directement dans le bas du four.

6- pour une chronologie du verre: Duval, op. cit. p. 59-80. 11 donne liste et croquis des divers appareils inventés depuis 1902.

7- le sable proviendrait de Beauharnois et de Vaudreuil.

8- c'est en 1971 que fut fondé l'atelier de verre.

9- l'atelier de Lukian est situé à Rawdon; celui de Toan, qui avait pignon sur rue à Montréal n'existe plus depuis un an déjà et celui de Vallière appelé "La Mailloche" opère depuis 1977 sur l'Avenue Royale à Beauport.

1976 l'Université du Québec, constituante de Trois-Rivières, offrit un stage sur le soufflage du verre grâce à l'initiative de Gilles Desaulniers, directeur de la section d'Arts Plastiques et fondateur de verre⁰. Quelques artisans suivirent ce cours, dont Jean Vallière, pour ensuite établir leur propre atelier. Auparavant les gens intéressés par ce medium devait s'expatrier pour apprendre leur art ou encore, comme Klain Toan, ils ont acquis leur connaissance du medium en travaillant dans les ateliers montréalais d'artisan italien, qui soufflaient des bibelots d'un goûts parfois douteux.

Lukian, Toan et Vallière⁰ créent de beaux objets: pichet, vase, verre à boire, lampe, presse-papier, que l'on retrouve mis en vente à la Centrale d'Artisanat, à la Guilde Canadienne des Métiers d'Art et même chez Eaton et dans quelques galeries d'art. Mais leur travail ne représente pourtant que l'un des aspects des multiples usages du verre. Présent à notre quotidien, le verre nous environne. Il nous éclaire, nous protège du froid, nous sert pour cuire les aliments et pour les consommer; il entre même dans la confection des tissus, comblant ainsi tous les besoins essentiels.

Rustré ou raffiné, commun ou précieux le verre est toujours un matériau aussi fascinant et il est toujours aussi moderne après 4,000 ans d'existence.

BIBLIOGRAPHIE

Nous avons choisi quelques livres faciles d'accès. Il existe aussi plusieurs volumes très spécialisés et des revues dont la majorité sont en anglais.

1- GÉNÉRALITÉ

DIDEROT et D'ALEMBERT, *L'Encyclopédie*. Paris, 1751, voir à l'article Verrerie et Vitre. Il existe plusieurs rééditions récentes de cette importante et ancienne encyclopédie. Entre autre, celle de L'Éditeur Henri Veyrier publiée en 1965.

MORANT, Henry de. *Histoire des Arts Décoratifs*. "Bibliothèque des Guides Bleus". Paris, Hachette, 1970. 574 p.

SIMARD, Cyril. *Artisanat Québécois - technique qualité conservation*. Montréal, Éditions de l'Homme, Tome 2, p. 215-167.

2- HISTOIRE DU VERRE

SAVAGE, George. *L'Art du Verre*. Traduction de Jeanine Carliche. "Plaisir des Images", Paris, Hachette, 1968. 156 p.

SCHACK, Clementine. *Art du Verre*. "L'art des choses", Paris, ed. Princesse, 1976. 128 p.

PHILIPPE, Joseph. *Initiation à l'histoire du verre*. Catalogue du Musée de Liège. Liège, 1964. 124 p.

SPENCE, Hilda et Kelvin. *A Guide to Early Canadian Glass*. Canada, Longmans, 1966.

STEVENS, Gerald. *Canadian Glass*. Toronto, Ryerson Press, 1967. 262 p.

3- LE VERRE COMME MATIÈRE

DE LAJARTE, Stéphane. *Le Verre*. France, les Deux Coqs d'Or, 1972. 76 p.

DUVAL, Clément. *Le Verre*. "Que sais-je?" no. 264. Paris, P.U.F., 1966. 126 p.

4- LE VERRE - TECHNIQUE

EPPENS, Jos van veen. *Merveilles du Verre*. "Savoir faire" no. 37-137, Paris, Sélection J. Jacob, 1971.

GÂTEAU, Jean-Charles. *Le Verrerie*. "Métiers d'Art", Genève, Bonvent, 1971.

à venir: VALLIÈRE Jean, un livre démontrant les diverses techniques du soufflage du verre. Ce volume paraîtra: en oct. ou déc. 79.

FILMOGRAPHIE

à la Cinémathèque municipale de Montréal:
UN GRAND VERRIER
20 min. n. & b.

On observe à l'oeuvre Marinot, un des plus grands artistes du siècle.

à l'Institut Canadien du Film (303 Richmond, Ottawa, K1Z 6X3. 613-729-6193. Telex: 053-4250.)

LE CRISTAL
Grande-Bretagne, 1965. 34 min. coul.

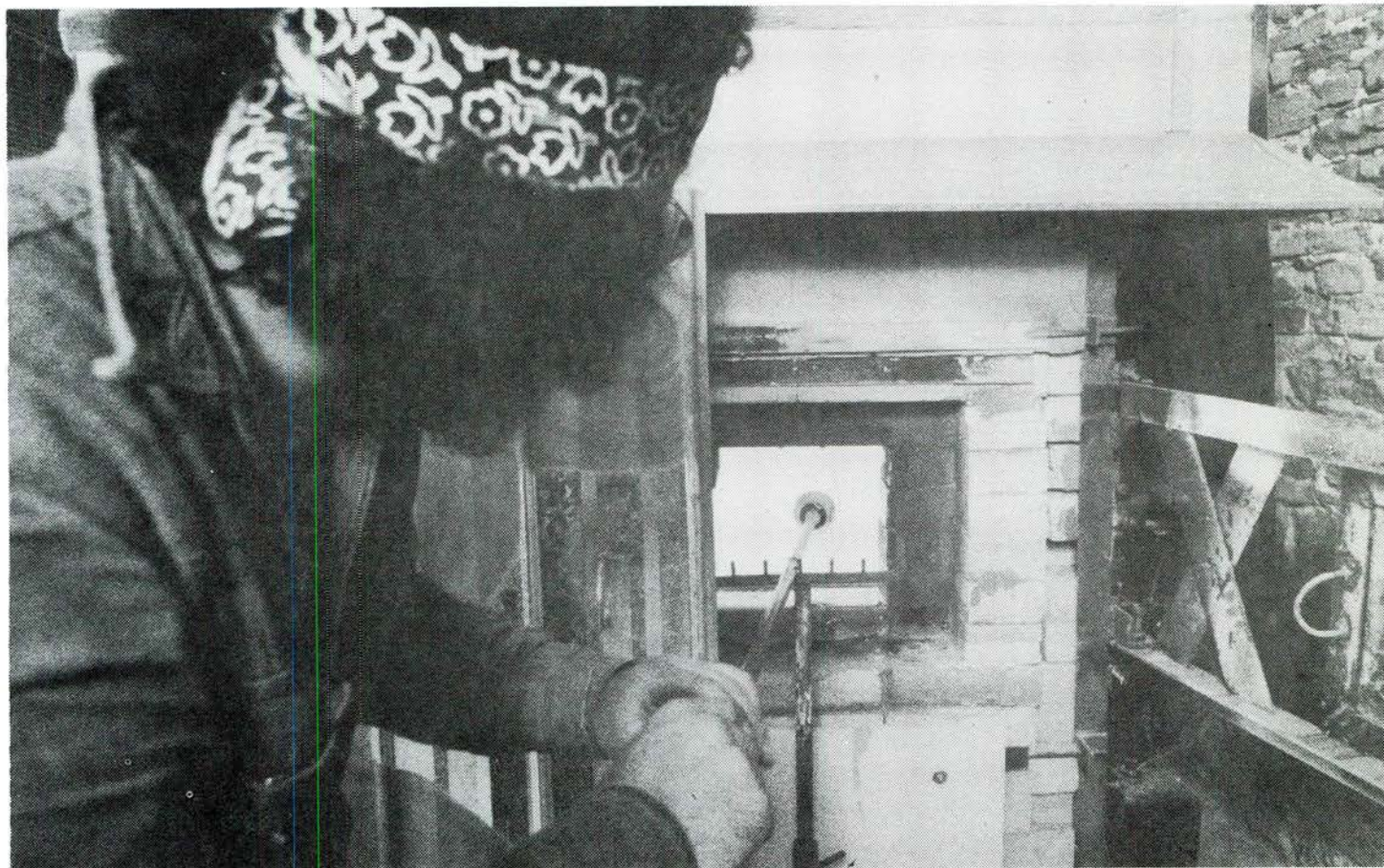
GLAS
Pays-Bas, 1958. 16mm. 10. coul. sans commentaire.
Sur l'expression artistique d'un maître-verrier.

VERRE ET CRISTAL
Pays-Bas, 1958. 16 mm. 20 min. n. & b.

À propos de l'automation en verrerie et en ce qui a trait à l'art du souffleur de verre.

À VISITER

Au Musée des Beaux Arts de Montréal, voir les 150 pièces de verrerie méditerranéenne de la Collection Norton, les lanternes musulmanes et la production des verriers contemporains sans oublier les exemples de verres pressés du siècle dernier. Ces objets sont dispersés dans les différentes sections du Musée, et classés selon l'époque.



L'ÉMAIL SUR CUIVRE

Un art du feu très ancien

Il est vrai que les égyptiens déjà savaient l'utiliser. Ils en recouvraient leurs bijoux ou objets divers. Les byzantins ont conféré aux techniques d'émaillage un très haut degré de perfectionnement encore inégalé. Les techniques anciennes sont encore celles utilisées aujourd'hui.

L'émailleur, autrefois, devait fabriquer lui-même ses émaux, ses pigments avec toutes les difficultés que l'on puisse imaginer.

De nos jours, la technologie moderne nous permet d'obtenir (ou de se procurer) des poudres dans une variété de couleurs quasi infinie, toutes prêtes à être employées.

Bien sûr, cela ne suffit pas à devenir un bon émailleur. Il nous faut encore connaître les différentes techniques d'application, apprendre les tours de mains du métier.

L'émail, cette poudre de verre, rentre en fusion à 750°, un four à émailler, doit atteindre 900°. Ces derniers sont chauffés électriquement par éléments ou résistances.

Il est possible de fabriquer son propre four. Tous ceux qui aiment bricoler et veulent faire de l'émail sur cuivre, trouveront sur le marché des moyens peu coûteux et simples de fabriquer un petit four.

Mais là n'est pas le but de cet article. En plus, il est nécessaire d'en posséder d'autres.

Avant toute chose, il nous faudra exiger une parfaite discipline et la patience des élèves. Deux ou trois cuissons (possiblement une par couleur) devraient suffire comme premier contact.

Le style que prendra l'oeuvre pourra être dû au hasard, car contrôler la première fois une fine poudre, sur une surface de cuivre, la disposer en ordre, lui donner une forme ne sera pas une opération



facile, et puis en émail, les lois de la couleur, de la composition, strictes et élaborées sont parfois bafouées. Le temps et le degré de cuisson étant des facteurs déterminants, des résultats désirés.

Mais l'intuition et l'expérience auront vite fait, d'aider à maîtriser cette technique.

Ici l'utilisation du pochoir pourra devenir une ressource importante pour obtenir une forme plus précise et aider notre novice, surtout si le dessin doit être reproduit en série. Peu souvent, nos étudiants n'ont la chance de connaître et d'utiliser cette technique. Certes l'émail sur cuivre utilise des média parfois coûteux. Mais l'étudiant pourra possiblement se procurer la pièce de cuivre, accessoires, comme des tamis pour saupoudrer

sur le métal. Leurs grandeurs et leurs grosseurs varieront suivant la surface à recouvrir, une passoire à thé pourrait alors convenir.

Une "palette" ou "spatule" à long manche, pour aller déposer et rechercher les pièces dans le four.

Quelques trépiers en acier afin de supporter les pièces émaillées une première fois.

Quant aux pièces à émailler, vous trouverez de très nombreuses formes sur le marché. Pour ceux qui voudraient personnaliser leur travail, ils pourraient aussi découper (ou scier) leurs propres morceaux (scie à chantourner ou cisaille), un marteau ordinaire, d'orfèvre ou postillon, servira au martelage ou lissage des pièces, et nous voici prêts à une première expérience toute simple d'émail.

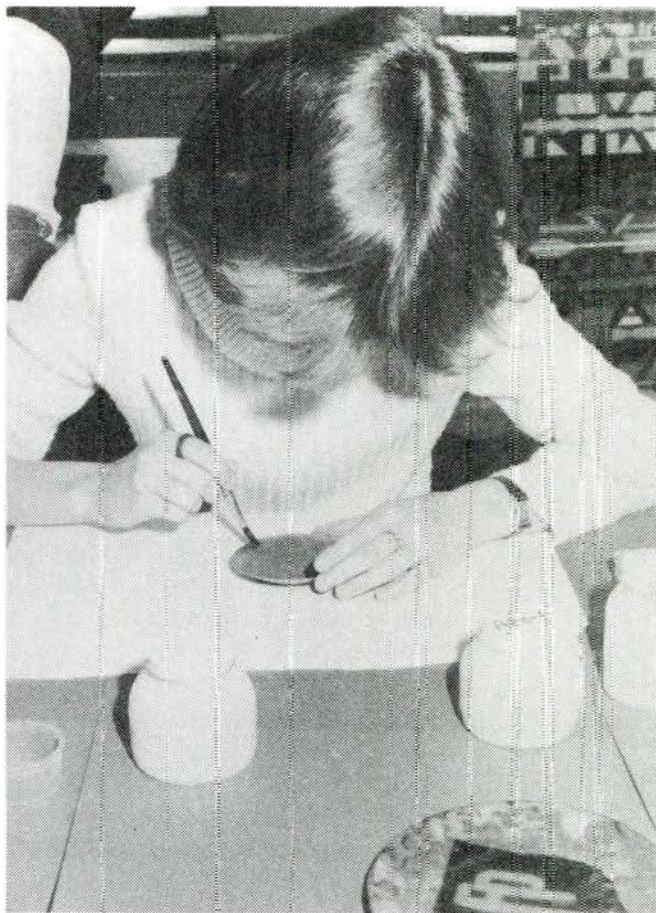
Faire découvrir cette technique, en classe avec quelques 28 à 30 étudiants, n'est pas une chose facile, mais pourtant réalisable. Bien sûr, le matériel que je viens d'énumérer (matériel très rudimentaire), devra être multiplié par autant d'étudiants. Le four pourra être plus grand afin de cuire plus de pièces.

Un avantage à ce cours, les pertes sont minimales, une pièce mal émaillée peut être brisée et l'émail récupéré et réutilisé en forme de grumaux.

Pierre Legrand

Laissons nos étudiants nous donner leurs appréciations.

- C'est pratique, on peut faire toute sorte de choses avec de l'émail sur cuivre, comme des assiettes, plaquettes, bijoux etc. ... ça fait une belle oeuvre originale, différente des autres oeuvres de l'artisanat.
- C'est bien amusant à faire, ce n'est pas pareil comme peindre quelque chose d'ordinaire. On peut réaliser des objets pratiques avec de l'émail sur cuivre.
- J'aime faire de l'émail sur cuivre, j'aime aussi les résultats.
- Cela fait changement des autres techniques que nous apprenons à l'école.
- Nous pouvons produire différents objets d'ordre pratique.
- On a de la difficulté au début pour étendre la poudre, contrôler la quantité, mais les résultats en valent la peine.
- Ça nous rapproche de l'art québécois.



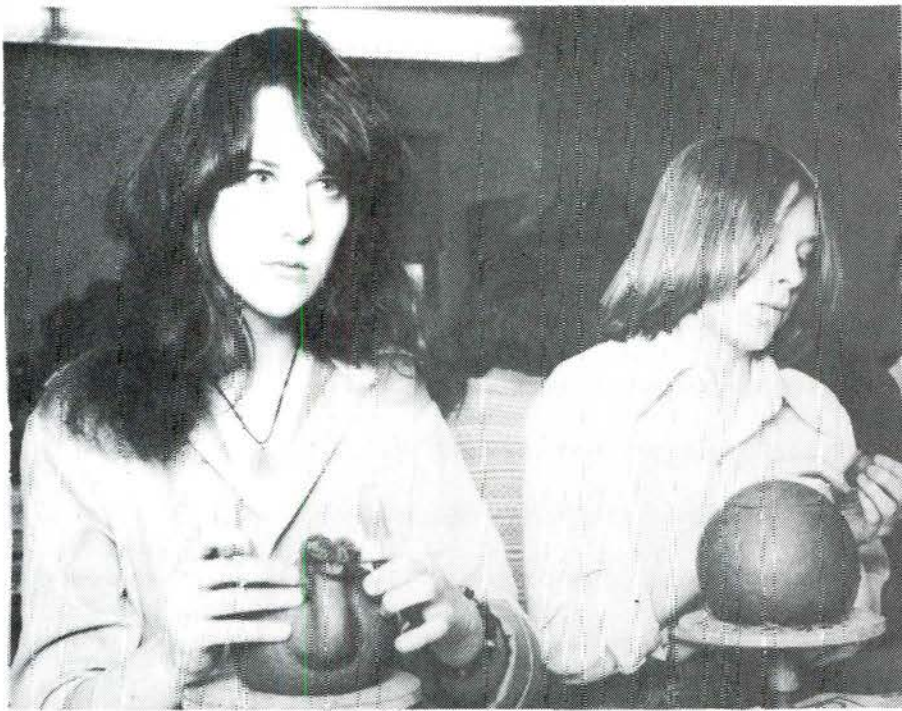


L'ART DANS NOS ÉCOLES SECONDAIRES MEA CULPA!

Voici un titre qui chapeaute bien un rapport qui a pour but de s'interroger sur la place de l'art dans la réalité scolaire, sauf qu'il est tellement vaste qu'il se

mériterait un livre entier. Je vais tenter de réduire ce "livre" à la taille d'un "article", compte tenu qu'il ne s'agit pas ici de présenter une recherche en profondeur mais

d'avantage de donner une idée de la situation. Je me verrai obligée de négliger certains aspects importants de la question lesquels je signalerai toutefois à votre attention,



leur absence n'étant pas due à un manque d'intérêt de ma part mais surtout à un manque d'espace. De plus, avant d'aborder le sujet, je me dois de préciser ce que j'entends par art (et aussi ce que je n'entends pas), car selon l'idée que l'on se fait de ce terme la nature même du contenu de ce texte peut varier considérablement.

Je ne tomberai pas dans le piège historique et ne m'approfondirai pas sur l'origine du mot, qui en fait est "ars" en latin, car avec le temps, la valeur accordée au mot Art s'est transformée. D'ailleurs aujourd'hui, selon le continent, le pays et même le peuple, le terme Art a une signification différente pour chacun. Le terme Art ne veut

pas dire la même chose pour l'artiste, le professeur, le passant. Le terme Art ne veut même pas dire la même chose dans le monde des Arts. "Ce qu'on cherche donc à métamorphoser, c'est la notion d'art. Au lieu de se tourner vers ce qui naît et qui n'a pas encore de nom approprié, qui plaît ou ne plaît pas, qui sert ou ne sert pas, on veut substituer à l'art tout ce qui brille, décore, bouge, remplit ou vide, ce qui amuse, déconcerte, évoque la vie ou le néant, orne ou anime ou rationalise (1)". Pour Hélène Parmelin, il y a donc ces anartistes, ces non-artistes qui sont en réaction constante face aux artistes. Elle ajoute "Les révolutionnaires de l'art sont innombrables et de tous genres opposés. Ils le nient, le laissent aux bourgeois, l'appellent leur père, prennent sa place, vilipendent l'argent et en font. Le non-art proclame sa raison d'être, l'art sa raison de se supprimer (2)".

Art ou non-art, that is the question: les deux ne sont compréhensibles que si on définit auparavant ce qu'est l'Art pour vérifier ensuite s'il est présent ou non à l'école, sous quelle forme il se retrouve s'il est là, ou encore sous quel masque il se cache?

Pour commencer, je choisis le terme Art et j'avance qu'il peut être compris tant dans son sens global que dans un sens plus restreint et précis. Dans son sens global, dicit Quillet-Flammarion, l'Art est l'application d'un ensemble de connaissances théoriques et techniques à une réalisation pratique. Exemples: L'art du dessin, l'art de la médecine, l'art poétique, etc.

Le terme Beaux-Arts serait-il plus restreint, lui? Le dictionnaire décrit les Beaux-Arts comme "Arts qui ont un but esthétique comme la peinture, la sculpture, l'architecture, la gravure, la musique et la danse. On y joint parfois l'art de l'éloquence et la poésie". Ceci n'est guère plus spécifique

que le terme Art et de plus, outre être suranné, le terme Beaux-Arts se différencie du terme Art par la division qu'il fait entre les arts dits nobles et les arts dits utilitaires qui ne sont plus les Beaux-Arts mais les Arts décoratifs ou les Arts appliqués. De toute manière, le terme Beaux-Arts est très limitatif par son utilisation de l'épithète "beau". "Lorsque la beauté cessa d'être la valeur ordonnatrice de l'art, un grand reflux apporta, avec les fétiches, nombre d'épaves et de trésors (3)".

Herbert Read nous indique dans son **Meaning of Art**: "La raison habituelle de notre fausse conception de l'art provient du manque de consistance dans l'utilisation des mots art et beauté (4)". . . . l'identification de l'art et de la beauté sont à la base de nos difficultés dans notre appréciation de l'art, et même chez les personnes douées d'une forte sensibilité face à l'expression esthétique en général, cette idée agit comme censure dans les cas particuliers où l'art n'est pas beau. Car l'art n'est pas nécessairement beau; on ne le dira jamais assez (5)".

Dans **l'Art et ses histoires** tome 1, de Gombrich, l'auteur, plus prudent, nous met en garde: "La notion de beauté a ceci d'inquiétant que le goût et les canons du beau varie à l'infini (6)", pour préciser "Nous comprendrons assez vite que la beauté d'un tableau ne coïncide pas avec l'agrément de son sujet (7)".

Voici assez d'appuis pour que je puisse rejeter le terme global et élitique de Beaux-Arts et me concentrer sur un autre terme possible, les Arts plastiques, à savoir s'il convient mieux au sens précis que je recherche. Je trouve, dans le dictionnaire toujours, qu'Arts plastiques signifient "qui ont pour but de reproduire les formes (sculpture, statuaire, peinture)".

Cette description est loin d'être entièrement satisfaisante car l'art n'est pas toujours de reproduire des formes. C'est beaucoup plus que cela! Néanmoins, le terme Arts plastiques contient les formes d'expression que je désire regrouper sous le même vocable.

Actuellement il y a un terme très en vogue, les "Arts visuels". Je ne retrouve rien sous cette définition dans le dictionnaire. Néanmoins, je suppose que par arts visuels on entend des arts qui sont vus, tels la peinture, la photographie, le cinéma, la sculpture, la gravure etc. Cependant, le théâtre, le mime, et la danse sont aussi des arts visuels dans un sens. Ce qui fait qu'arts visuels est aussi un terme bien global qui regroupe plusieurs moyens d'expression. Je me dois donc de constater qu'Art, Beaux-Arts et Arts Visuels sont tous des termes globaux, mais qu'ils ne regroupent pas nécessairement les mêmes formes d'expression. La télévision n'est pas un Beaux-Arts et la musique n'est pas un art visuel alors que le contraire est vrai. En fait, je ne trouve aucun terme qui correspond exactement à ce qui se fait dans nos écoles secondaires ou nos Universités. Certes, c'est le vocable Arts plastiques, le plus utilisé en fait, qui est incontestablement le plus juste. Le problème avec le terme Arts plastiques est que sa définition dans les dictionnaires est limitative et gênante. De plus, Arts plastiques se distingue d'Art à la façon d'un parent pauvre, en cela que l'on peut dire d'un étudiant à l'Université qu'il fait des Arts plastiques et que l'artiste fait de l'Art; comme s'il était impossible que l'étudiant fit de l'Art et impensable que l'artiste fit des Arts plastiques. Il y a ici tout un jeu de valeurs et de nuances que je trouve agaçant et préjudiciable. Par conséquent, je rejette l'utilisation du terme Arts plastiques et réitère ma déclaration première qui est que le voca-

ble Art peut être réduit à un sens restreint et correspond davantage à l'utilisation que j'ai à en faire. Le fait d'utiliser le terme Art tant dans son sens global que dans son sens restreint est sans doute un anglicisme, mais je préfère un anglicisme qui me convient qu'un terme français qui ne colle pas tout à fait. D'autant plus que beaucoup d'auteurs français, pour ne citer ici qu'Elie Faure et Malraux, utilisent le terme Art dans le sens restreint pré-cité.

Par conséquent, lorsque je parle d'art à l'école, je ne pense ni à la poésie, ni à la musique, mais à cette forme d'expression esthétique dont le produit est une IMAGE.

Par IMAGE, j'entends l'invisible rendu visible. J'entends la pensée transformée par la ligne, la forme ou la couleur dans une image bi ou tri-dimensionnelle. Cette image est donc la pensée de l'artiste rendue visible. "Quand l'image en moi devient mon image, elle est symbole. Le symbole est l'expression d'un moi signifié à la conscience. Quand je vois mon image, je vois dans mes symboles la réalisation de mon rêve. Mon image est moi-même. La symbolisation est le moment de l'image personnelle (8)". Sartre nous dit de L'IMAGE qu'elle . . . "ne s'apprend pas (. . .) elle se donne tout entière dès son apparition (9)".

Maintenant que nous nous sommes entendus sur le plan sémantique, allons plus loin et voyons quelle définition je puis donner à cet art dont je vais vous entretenir. En parlant de l'image, je vous ai donné une définition de l'oeuvre d'art, je désire désormais discuter de la nature de l'art. Au hasard, je vous lance quelques définitions* et réflexions sur l'art qui vous amèneront sans doute à vous questionner sur ce qu'est la nature même de l'art avant de chercher sa manifestation dans notre système scolaire.



"Ce que nous nommons Art semble être un artefact spécialisé pour aiguïser la perception (10)".

"Il y a deux langages complémentaires: celui de la raison, de la connaissance scientifique; celui de la "signification", c'est-à-dire de l'art, de la pensée et de la religion (11)". "We are interested in visual art as a means of expressing the psychological dimension of life (12)".

"L'Art, dans sa créativité même, est agent d'éducation. Cette éducation vise avant tout "l'éducation de la spontanéité esthétique" et de la capacité de création chez l'enfant par l'expérience artistique active et renouvelée (13)".

"L'Art, qui exprime la vie, est mystérieux comme elle. Il échappe, comme elle, à toute formule . . . L'Art résume la vie (14)".

"Une oeuvre d'Art devrait toujours nous apprendre que nous n'avions pas vu ce que nous voyons (15)".

"L'Art relève du monde de la différence: chaque personnalité, une fois ses moyens d'expression en mains, à voir au chapitre (16)".

"Art is a quality that permeates an experience; it is not, save by a figure of speech, the experience it-self (17)".

"L'Art est fait pour troubler, la science rassure (18)".

"L'Art est un langage avec ses lois et ses symboles par lequel les peuples se sont identifiés (19)".

"En reconnaissant à l'art le caractère d'une technique et en lui découvrant certaines significations liées aux spéculations intellectuelles philosophiques, mathématiques ou physiques - contemporaines, on a écarté en-

core cette croyance si répandue d'une opposition de nature entre l'Art et les autres activités pratiques ou spéculatives de l'homme (20)".

"By the creative act, we ARE able to reach beyond our own death (21)".

"L'artiste a été de tout temps le porte-parole et l'instrument de l'esprit de son époque (22)".

"Art is an "ultimate" realm of human experience, that is it cannot be reduced to nor assimilated by other likewise autonomous realms such as religion or science (23)".

"Artists properly distrust verbalisation about art, especially when it makes any pretensions toward explaining art or speaking abstractly about it (24)".

Bien que la dernière citation soit hors contexte et ne veuille pas

nécessairement dire ce qu'elle apparaît dire à première vue (car c'est de l'oeuvre de l'artiste dont il est question plutôt que de l'art lui-même), je trouve provocant de partir de ce texte pour commencer une courte dissertation sur la nature de l'art.

En fait, il est plus simple d'énoncer ce que N'EST PAS l'art et ensuite, de donner sa description de ce qu'est l'art. C'est le processus par élimination. R. G. Collingwood dans son livre **Principles of Art**, lequel a été publié la première fois à Londres en 1938, procède d'une façon analogue et accorde le tiers de son livre à expliquer ce que n'est pas l'art et à soutenir chacune de ses réfutations avant de commencer à s'étendre sur la véritable nature de l'art. Il est intéressant de s'arrêter aux énoncés de Collingwood. Pour cet auteur, il y a le NON-ART, fréquemment pris pour de l'ART, et il y a l'art véritable qu'il désigne sous le vocable "d'art propre" (Art proper). Par exemple, il dira que le fait qu'une oeuvre d'art soit représentative ne garantit pas que cette oeuvre soit une oeuvre d'art, si réussie soit la représentation. Il se peut qu'une oeuvre d'art soit représentative, mais le fait qu'elle soit représentative n'a rien à voir avec sa valeur fondamentale d'oeuvre d'art. "The view that art proper is not representative, which is the view here maintained, does not imply that art and representation are incompatible ... they overlap (25)".

L'auteur avance aussi le fait qu'une technique parfaite ne garantit pas plus une oeuvre d'art comme résultat. L'oeuvre d'art découlera sans doute d'une technique maîtrisée, mais de posséder la technique fait de la personne un artisan et pas nécessairement un artiste. Collingwood refuse aussi de considérer les expressions artistiques à formes magiques ou religieuses comme esthétiques sous prétexte qu'elles découlent



d'un idéal élevé et qu'elles éveillent des émotions. "A magical art is an art which is representative and therefore evocation of emotion, and makes of set purpose some emotions rather than others in order to discharge them into the affairs of practical life. Such an art may be good or bad when judged by aesthetic standards ... (26)".

Pourtant, plusieurs oeuvres d'art ont été créées dans des buts ma-

giques ou religieux, que ce soient les bisons de Font-de-Gaume, la pyramide du Soleil à Teohituacon ou la cathédrale de Chartres. La religion a motivé beaucoup d'artistes, elle a même motivé artistiquement des collectivités lors du Moyen-Age. Ceci n'empêche pas qu'une quantité innombrable d'oeuvres religieuses ou magiques ne sont pas de l'art ... il y a bien des chromos qui ont éveillé des sentiments!

Un autre aspect furieusement contesté par Collingwood est la notion d'art comme "amusement" et sur ce point, il rejoint la pensée d'Hélène Parmelin, citée en première page, qui s'élève contre certaines formes d'art actuel qui ont pour but d'amuser et d'éblouir par leurs formes contestataires. Hélène Parmelin le nomme le NON-ART et Collingwood l'appelle AMUSEMENT ART. "Amusement art, unlike a work of art proper, has no value in itself; it is simply means to an end (27)". Ceci n'empêche nullement le fait que nombres de chef-d'oeuvres ont été créés dans le but d'amuser un roi et un peuple, mais ce n'est pas ce but de distraire qui est artistique. Molière, Balzac et Bach ont distrait un public, mais ils ont été plus loin que le simple amusement.

Si l'on en croit Collingwood, la possibilité de représenter adéquatement la nature, la capacité d'éveiller des émotions, le talent d'amuser le public, ne sont pas des facteurs qui garantissent la création de l'oeuvre d'art. L'art, c'est autre chose. Ça peut être tout cela, mais c'est aussi davantage. Voyons un peu ce "davantage". Mais pour le moment, vous savez que de former vos élèves techniquement, que de leur inculquer des notions de langage plastique, que de les encourager à faire des travaux d'observation, que de les inciter à produire des oeuvres pleines d'atmosphère qui éveillent des sensations, que de les amener à provoquer le rire ou le contentement chez le public, ne sont pas en soi des orientations qui déclencheront chez l'élève le processus créateur qui les amènera à faire de l'art.

Avant de se poser des questions sur ce qu'il reste à faire à cet effet, il est temps de préciser ce qu'est l'Art.

Collingwood le décrit ainsi: "The aesthetic experience, or artistic

activity, is the experience of expressing one's emotion; and that which expresses them is the total imaginative activity called indifferently language or art (28)" ... "thus a work of art proper is a total activity, which the person enjoying it apprehends, or is conscious of, by the use of his imagination (29)".

Je comprends par ce texte que l'art, c'est cette expérience esthétique (appelée "spontanéité esthétique" dans le rapport Rioux), qui permet d'exprimer sa propre émotion (le terme "sentiment" serait sans doute plus juste). Par "expérience artistique", Collingwood pense à cette sensation autonome qui surgit du soi, de l'intérieur inconscient, et qui n'est pas une réponse à un stimulus qui résulte de la vision d'un objet. Il est intéressant de noter que le terme "esthétique" comme l'emploie Collingwood ou le rapport Rioux ne correspond pas avec la définition très dix-huitième, très vieille France, du dictionnaire: "Qui a rapport au sentiment du beau; science et théorie du beau; conforme au sens du beau". L'école américain (et plusieurs autres aussi) donne à esthétique un autre sens, exempt du concept "beau". Tsugawa définit l'esthétique ainsi: "That which is present to our consciousness immediately and sensuously is the aesthetic (30)". J'aimerais pouvoir m'étendre davantage sur le sujet fascinant de l'expérience esthétique, mais cela serait m'éloigner par trop de mon sujet et je reviens donc à la définition de l'art par Collingwood.

Par "exprimer sa propre émotion", Collingwood précise que bien qu'il s'agit ici d'un processus dirigé, la fin n'est pas préconçue, car pour exprimer son émotion, il faut explorer son émotion. Et c'est en exprimant son émotion que l'artiste nous rend capable d'exprimer notre émotion. Le rôle du spectateur est très important face à l'oeuvre d'art. "We know a

man for a poet by the fact he makes us poets. We know that he is expressing his emotions by the fact that he is enabling us to express ours (31)". Tout est là. On reconnaît l'oeuvre d'art à ce qu'elle nous fait vivre une expérience analogue à celle vécue par l'artiste, à ce qu'elle nous fait vivre une expérience esthétique, immédiate et sensuelle, et qu'elle nous amène à reconnaître nos propres émotions. Hélène Gagné nous a dit tout à l'heure "Mon image est moi-même". Rappelez-vous aussi quelques autres citations - l'art résume la vie (Elie Faure) - l'art nous permet de dépasser notre mort (Rollo May) - l'art est le but ultime de l'expérience humaine (Kenneth Beittel) - l'art est le porte-parole et l'instrument de l'esprit de son époque (Carl Jung), etc.

La définition de l'art de Collingwood se termine en précisant que l'oeuvre d'art est une activité totalisante, que la personne qui s'y emploie appréhende, ou est "consciente de", par sa capacité **d'imagination**.

Dans le rapport Rioux "l'imagination est la capacité d'une représentation anticipante, impliquant non seulement un objet mais le sujet imaginant et enfin, l'imagination est la totalité psychique qui nous différencie, peut-être le plus, de même qu'elle nous individualise (...) elle est essentiellement dynamique (32)". Chaque individu peut faire appel à son imagination, celle-ci étant volontaire, en opposition avec la sensation réelle qui, elle, est involontaire. De plus l'imagination ne fait aucune distinction entre le réel et le non-réel. Kant nous dit que l'imagination est une "fonction indispensable" pour notre connaissance du monde. D'ailleurs "l'imagination est plus importante que la connaissance" renchérit Einstein.

J'en ai terminé avec la définition

de l'art. J'ai choisi de parler de celle de Collingwood car c'est celle qui correspond le plus avec ma propre conception de la nature de l'art. Maintenant je suggère de passer au domaine de l'enseignement des Arts plastiques avant d'observer le phénomène scolaire.

Le rapport de la Commission d'enquête sur l'enseignement des arts au Québec, sous la direction du sociologue Marcel Rioux, déclare: "Nous en tenant à une définition rigoureuse de l'éducation artistique, celle-ci ne peut avoir qu'un objectif irréductible, spécifique: **l'expérience esthétique**. Si l'éducation artistique en soi, dans sa spécificité, ne tend pas à permettre l'expérience esthétique (et l'expression artistique dans la mesure du don), c'est-à-dire l'expérience avec l'oeuvre d'art saisie comme objet, aussi bien dire que l'art n'a rien de spécifique ou n'a pas de finalité propre; aussi bien dire que l'art est étranger à l'homme (33)".

Il est très net d'après ce texte que Marcel Rioux a une définition de l'art très proche de celle de Collingwood et qu'il recommande comme objectif de l'éducation artistique *de faire vivre aux enfants la même expérience que vit l'artiste.

"J'ai dit que l'enfant, souvent artiste, n'est pas un artiste, en ce que son talent le possède et qu'il ne possède pas son talent; en ce que l'artiste prend appui sur une oeuvre fût-ce la sienne - qu'il entend dépasser, ce que l'enfant ne fait jamais. Or l'art n'est pas rêves, mais possession des rêves . . . L'enfant peut tout attendre de son art - sauf conscience et maîtrise, (34)".

*Je n'aime pas le terme d'"éducation artistique (traduction d'"Art education", mais n'ayant pas le même sens) - l'éducation est-elle "artistique"? Cet adjectif complémente bizarrement le

terme "éducation". Je préfère utiliser "enseignement de l'art" qu'"éducation artistique".

Cette réflexion de Malraux semble confirmer le texte de Marcel Rioux tout en le nuancant. L'enfant peut vivre une expérience similaire à celle de l'artiste, moins la conscience (car l'artiste en exprimant son émotion prend conscience de son émotion, ce que l'enfant ne fait pas) et moins la maîtrise de la technique. Mais à quel âge cesse-t-on d'être "enfant"? L'adolescent est partiellement capable de conscience et de maîtrise. Et au secondaire, l'adolescent est la clientèle!

J'arrive au point crucial de mon article puisque l'enfant (ou l'adolescent) peut vivre une expression esthétique, puisqu'il peut "faire de l'art", mais lui permet-on de le faire? Y a-t-il une place pour l'art dans nos écoles secondaires? Y a-t-il des professeurs d'art qui favorise l'expérience esthétique chez leurs élèves?

Je n'ai pas fait une étude approfondie et systématique sur le sujet. Je n'ai pas été dans les ateliers d'art avec mon cahier de notes, mon enregistreur, et mon appareil-photo, pour collectionner du "data". Mais comme je suis ap-



pelée depuis dix ans à aller plusieurs fois par semaine dans divers ateliers d'arts plastiques, j'ai tout de même une idée générale de ce qui s'y fait et c'est de façon tout à fait empirique que je vous apporte le résultat de mes observations.

Je serais portée à croire que la plupart du temps à la C.É.C.M., les élèves du secondaire font des objets artistiques, mais ils ne font pas souvent de l'art, sauf dans une dizaine d'écoles . . . et que dans certaines écoles, ils ne font jamais de l'art.

Il y a plusieurs raisons à cela. La première serait due au mouvement actuel qui oriente l'éducation à enseigner en vue d'évaluer selon le système "behavioriste". La seconde serait due au type de clientèle inscrite au cours d'art au secondaire. La troisième est possiblement la conséquence d'une insécurité de la part des spécialistes-enseignant.

Je reviens à la première raison laquelle je soupçonne d'être la responsable majeure qui fait que l'expérience esthétique n'est pas toujours favorisée à l'école. Depuis une dizaine d'années, dans l'enseignement en général (et je ne parle pas ici des arts) l'enseignement par objectif est de mise. Pour chaque objectif de comportement, il y a



une évaluation. Ce type d'enseignement conduit à l'apprentissage systématique de mécanismes ou de techniques. C'est une forme d'enseignement à modèle convergent, basé sur l'efficacité et la facilité de mesurer le produit.

Un modèle divergent appellerait des réponses multiples et des apprentissages du type "problem-solving", les deux étant difficiles à évaluer, le processus étant alors souvent plus important que le résultat. Ce modèle divergent est loin d'être en faveur dans nos milieux actuellement et si on s'en réfère au Livre Vert, le Ministère de l'Éducation du Québec s'oriente de plus en plus vers un système basé sur les objectifs de comportement à modèle convergent (réponse unique). "Unfortunately, humane qualities are already relegated in our public school to general objectives - which means they are

generally ignored - while teachers concentrate their efforts on what they are going to evaluate (35)". Ceci est tellement vrai que dans nos écoles soi-disant centrées sur les enfants, l'éducation est centrée soit sur les matières, soit sur l'évaluation, c'est-à-dire sur les moyens et pas sur la fin.

Comment ressent-on ce mouvement en arts? Dans certaines commissions scolaires, les programmes d'arts plastiques sont spécifiquement élaborés en vue d'objectifs spécifiques. Dans ma commission scolaire, j'ai réussi à ne pas me prêter au jeu (et je crois que l'art est la seule discipline qui a échappé à la systématisation, du moins, au primaire; même la musique a un programme sous forme de tranches.) Néanmoins, pour rester sur la carte, j'ai dû laisser une grande place aux techniques et au

langage plastique dans le guide et programme du secondaire, c'est-à-dire au monde de l'apprentissage. Bien que ces "objectifs techniques" soient présentés en deuxième lieu, suite aux "objectifs pédagogiques" dont le premier est d'amener l'élève à vivre une démarche qui l'aidera à créer son IMAGE et dont les suivants sont d'encourager le développement de la créativité et de l'imagination et de favoriser l'expression sensible de l'élève, etc., il n'en demeure pas moins que pratiquement le guide accorde beaucoup de "pages" aux objectifs techniques qui, bien qu'utiles pour aider à exprimer son image, ne sont pas des déclencheurs d'expériences esthétiques.

Les professeurs d'art ont tendance à tomber dans le panneau et à accorder plus de temps aux apprentissages techniques et à l'ac-

quisition du langage plastique qu'à favoriser l'expression émotive qui fera suite à l'expérience esthétique. Pour commencer, cela fait plus sérieux, est davantage dans le ton et ressemble plus à ce qui se fait dans le système scolaire. Le professeur "montre", l'élève "apprend". Évidemment, ceci se fait dans un contexte assez libre qui permet des réponses individuelles et personnelles, mais la mise en situation et les exigences du professeur d'art sont généralement déterminées par l'acquisition d'une notion technique ou de langage plastique.

Par conséquent, il ne se fait pas beaucoup d'art dans nos écoles secondaires. "What a student learns in an art-school is not so much to paint as to watch himself painting: to raise the psycho-psysical activity of painting to the level of art by becoming conscious of it, and so converting it from a psychical experience into an imaginative one (36)". Je partage tout à fait cette opinion de Collingwood à ce sujet et je crois qu'en effet, l'élève apprend davantage (parce qu'il "s'apprend") lorsqu'il devient conscient de son image, lorsqu'il s'arrête à étudier sa façon de créer, plutôt que lorsqu'il apprend les structures du langage plastique et les techniques artistiques. Non pas que ces techniques ne sont pas importantes: il en faut un minimum pour être en mesure de s'exprimer. Mais c'est un moyen et le moyen ne doit pas dépasser et obnubiler la fin. Je m'attends à ce que le professeur d'art permette à l'étudiant d'expérimenter les techniques et les éléments de langage plastique, mais je m'inquiète lorsque je ne vois rien d'autre. Chaque fois que cela se produit, je me dis que je n'ai peut-être pas visité l'atelier un bon jour, que le professeur n'axe peut-être pas tout son enseignement sur les apprentissages formels mais qu'il permet occasionnellement à l'élève de

vivre des expériences plus dynamiques...

Tout ceci pour dire que le courant behavioriste au Québec oriente l'enseignement des arts vers l'apprentissage formel des techniques et du langage plastique.

Mais il y a d'autres facteurs qui n'encouragent pas l'expérience esthétique et un de ceux que j'ai mentionné plus tôt est la clientèle scolaire.

Nous savons tous que les étudiants du secondaire qui sont orientés vers le cours d'art sont ceux qui ne sont pas capables de faire autre chose. L'atelier d'art devient vite le ramassis des mésadaptés, des dégoûtés, des moins intelligents, des contestataires et surtout des paresseux. Parmi cette clientèle qui semble à première vue rébarbative, on découvre de très bons éléments. Il y a là des enfants avides de s'exprimer. Mais il y en a trop qui ont des problèmes affectifs, sociaux et intellectuels pour que le professeur d'art puisse les amener à vivre des expériences esthétiques facilement. Il est plus aisé de présenter à ces élèves insécures et inquiets, un enseignement basé sur l'apprentissage des techniques. En fait, la mise en contact avec la matière peut leur faire un bien considérable, mais il s'agit là davantage d'une thérapeutique que d'un cours d'art dont le but ultime, comme le dicte le rapport Rioux, est l'expérience esthétique. L'art ne peut se limiter à la technique et au langage plastique.

Il y a davantage dans une oeuvre d'art que ces deux facteurs. "Un grand artiste qui ne connaîtrait, outre les oeuvres contemporaines, que les qualités spécifiquement plastiques des oeuvres du passé, serait le type supérieur du barbare moderne: celui dont la barbarie ne se définit plus par le refus de la

cité, mais par le refus de la **qualité de l'homme** (37)". C'est la dimension humaine qui est la plus importante dans l'oeuvre d'art tout comme dans l'oeuvre de l'adolescent.

Outre ne recevoir que des adolescents à problèmes, dans ses ateliers, le professeur d'art n'a pas la chance de rencontrer les élèves doués et pour la plupart très intéressés, sauf au niveau du secondaire où le cours est obligatoire. Le système scolaire actuel est à ce point déshumanisé qu'il empêche à ses élèves brillants de vivre l'expérience esthétique sous prétexte que les sciences sont plus importantes! Il est déconcertant de constater que face à deux langages complémentaires, celui de la raison et celui de la signification (revoir la citation II de Rosnay), l'école privilégie tellement le premier. Évidemment, il s'inscrit mieux dans une structure behavioriste et s'évalue facilement. Et puis, rappelons la citation (18) de Georges Braque: "L'art est fait pour troubler, la science rassure".

Mais revenons à notre clientèle du secondaire. Il y a un fait: le professeur d'art ne reçoit pas en atelier les élèves qui aimeraient s'y retrouver et qu'il aimerait retrouver. Par le fait même, le professeur se trouve handicapé, étant privé des éléments humains les plus dynamiques, et devant motiver à outrance les non intéressés. Cette situation explique bien des comportements de la part des spécialistes en art.

Quant à la troisième raison qui pourrait expliquer l'engouement des professeurs pour l'aspect technique de l'art, elle me paraît être une certaine insécurité de la part du corps professoral.

Nous vivons des moments difficiles. La diminution tant des élèves que des heures de cours d'art cause un surplus de personnel. Tout le monde a peur pour son

poste. Plusieurs enseignants veulent justifier leur place dans l'école et pour ce faire, ils dispensent un enseignement dirigé qui favorise l'acquisition des connaissances. Le rôle primordial du professeur d'art serait d'établir une interaction entre lui et l'étudiant, correspondante à celle vécue entre l'oeuvre d'art (l'artiste) et le spectateur, et aussi de **s'intéresser** à la production de l'élève, de partager avec lui, d'échanger sur le processus de création vécu, afin que son élève devienne progressivement conscient de son image.

C'est davantage un rôle de "soutien" qu'un rôle de maître que doit jouer le professeur d'art. Et je suis persuadée que c'est le rôle qu'il préférerait jouer. Mais il n'est pas

sûr de lui. Il croira que s'il ne "montre" pas, il ne répond pas aux attentes du milieu. En fait, il ne répondra pas aux attentes de son directeur d'études.

J'ai écrit ce rapport dans l'espoir que le professeur d'art du secondaire, s'il a le courage de le lire jusqu'au bout, puisse refaire le point et se questionner sur ses objectifs? Partage-t-il les vues du rapport Rioux et tient-il à favoriser l'expérience esthétique? Qu'il soit assuré, s'il s'oriente de cette façon qu'il recevra tout mon appui. Il est temps que l'art réapparaisse dans nos écoles secondaires car à l'heure actuelle, il est souvent plus présent au niveau élémentaire là où le titulaire ne sait pas encore "montrer", mais où il est des fois

capable d'accepter et d'encourager l'expression de la sensibilité de ses jeunes élèves.

Le professeur d'art a glissé dans une ornière dont je suis partiellement la responsable, lui ayant présenté un guide et programme qui ne parle pas suffisamment d'art mais davantage d'activités artistiques.

Mea culpa . . .

Monique Duquesne-Brière,
Conseiller pédagogique en Arts
plastiques à la Commission des
écoles catholiques de Montréal.

MBD/cbg

Avril 1978

- (1) PARMELIN Hélène, *L'Art et les artistes*, p. 17, Christian Bourgeois, édit. Paris, 1969
- (2) idem, p. 9
- (3) MÂLRAUX André, *Psychologie de l'Art: La Monnaie de l'Absolu*, p. 114, Albert Skira à édit. Paris 1950
- (4) READ Herbert, *The Meaning of Art*, p. 19, Faber et Faber, Londres 1951
- (5) idem, p. 19 et 20
- (6) GOOMBRICH E. H., *L'Art et son Histoire 1*, p. 20, Le Livre de Poche, Édit. René Juillard, 1967
- (7) idem, p. 18
GAGNÉ Hélène, document de travail pour un programme d'arts plastiques, DIGEES, MEQ, 1977
SARTRE Jean-Paul, page 27, *L'Imaginaire*, Gallimard, Paris, 1965
- (10) McLUHAN Marshall, *Counter Blast*, p. 30, Éditions Hurtubise, HMH
- (11) DE ROSNAY Joël, *La macroscopie*, p. 133, Éditions Seuil, Paris 1975
- (12) FELDMAN Edmund Burke, *Art as Image and Idea*, p. 6, Prentice-Hall, N.J., 1967
- (13) RIOUX Marcel, *Rapport de la Commission d'enquête sur l'enseignement des Arts au Québec*, p. 20 tome 2., Éditeur officiel du Québec, 1968
- (14) FAURE Élie, *Histoire de l'Art 1* (première parution 1909), p. 7 et 8, Le Livre de Poche, 1964
- (15) VALÉRY Paul, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (première parution: 1894), p. 23, Collection Idées, NRF, Gallimard, Paris 1957
- (16) KLEE Paul, *Théorie de l'Art moderne* p. 14, bibliothèque médiations, Édit. Gonthier, 1964
- (17) DEWEY, John, *Art as experience* p. 326, (Copyright 1934) Capricorn Books, New-York, 1958
- (18) BRAQUE Georges, *Cahier 1917-1947*
- (19) BRIÈRE Monique, *Guide et Programme d'Arts plastiques* p. 11, C.E.C.M., 1976
- (20) FRANCASTEL Pierre, *Art et Technique* p. 222, Bibliothèque Médiations, Éditions Gonthier, 1956
- (21) MAY Rollo, *The Courage to Create* p. 17, W. Norton B. Inc., New York 1975
- (22) JUNG C. G. *L'homme et ses symboles (le symbolisme dans les Arts plastiques d'Amiela Jaffé)* p. 250, Pont Royal, 1964
- (23) BEITTEL Kenneth R. *Alternatives for Art Education Research*, p. 1 Wm. C. Brown Co. Publ., Dubuque, Iowa, 1973
- (24) idem p. 23
- (25) COLLINGWOOD R. G., *The principles of Art*, p. 43, Oxford University Press, 1975
- (26) idem, p. 69
- (27) idem p. 81
- (28) idem p. 275
- (29) idem p. 151
- (30) TSUGAWA Albert, "The Nature to the Aesthetic and Human Values", *Art Education*, Vol. 21, no. 8, Novembre 1968.
- (31) COLLINGWOOD R. G., *The Principles of Art*, p. 118, Oxford University Press, 1975
- (32) RIOUX Marcel, *Rapport de la Commission d'enquête sur les arts au Québec*, p. 94, tome I, Éditeur officiel du Québec, 1968
- (33) idem, p. 106, tome I
- (34) MÂLRAUX André, *La Création artistique, Psychologie de l'Art*, p. 124, Albert Skira, Éditeur, Paris 1948
- (35) COMBS, Arthur W., *Educational Accountability: Beyond Behavioral Objectives*, p. 25, Ass. for Supervision and Curriculum Development, Washington, 1972
- (36) COLLINGWOOD, R. G., *The Principles of Art*, p. 281-2, Oxford University Press, 1975
- (37) *La Monnaie de l'Absolu, Psychologie de l'Art*, p. 138-139, Albert Skira éditeur, Paris 1950

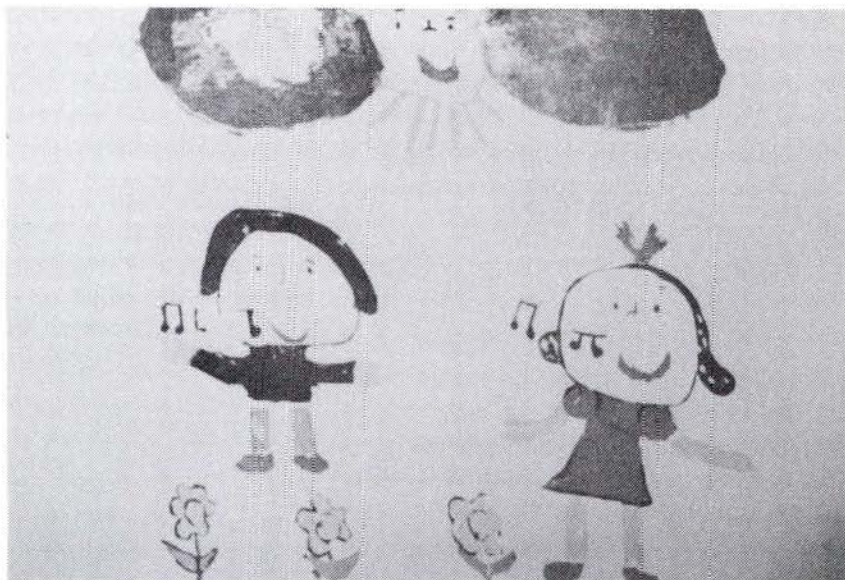
Un album de dessins et poèmes d'enfants a été réalisé en 1978-79 dans le cadre de l'année de l'enfance 1979.

Ce projet s'adresse à tout organisme touchant le domaine de l'enfant.

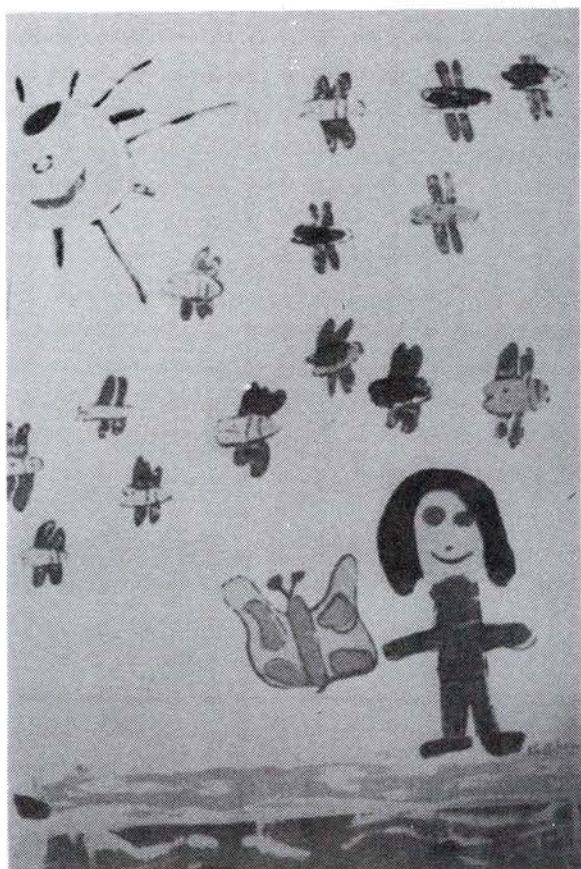
Cet album contient 13 dessins, 34 poèmes composés par des enfants de 6 à 11 ans, de l'École Trefflé Gauthier de Jonquière, sous la responsabilité de Céline G. Dupéré.

Les dessins ont été reproduits par le procédé de sérigraphie en 23 exemplaires par Rita Otis.

Cet album de grandeur 14 x 18 po. n'est pas relié afin de permettre l'encadrement individuel de ces œuvres.



ALBUM DE DESSINS ET POÈMES D'ENFANTS



Il était une fois.

Par Stéphane Lafrance, 9 ans.

Il était une fois, des fleurs trois par trois,

Mais ce n'est pas pareil comme le soleil qui s'éveille.

Il était une fois des nuages, deux par deux,

Mais ce n'est pas pareil car je me réveille.

Il était une fois, Marie et François qui chantaient "La, la, la,
La vie c'est une merveille.

Dessin exécuté par: Patricia Larouche - 6 ans.

Le ruisseau par Véronique Pomerleau, 8 ans.

Le ruisseau murmure,
Dans l'air pur.

Il court dans la nature.

Et voici le soleil,

Qui se réveille.

Pour les papillons,

Qui font de petits bonds.

Dessin exécuté par: Nathalie Côté, 7 ans.

L'enfant, créateur d'images

Entre le 17 et le 22 avril 1979, a eu lieu une exposition d'arts plastiques dont le thème était: "L'enfant créateur d'images", à la Place du complexe Desjardins à Montréal.

Nous ne pouvions laisser passer sous silence cet événement d'une grande importance pour notre discipline. Pendant cette exposition, on avait organisé

des ateliers de démonstration et de participation à l'intention des enfants et du public en général. Mais, le plus important, c'est que la qualité des travaux, la présentation des oeuvres et la réalisation d'un tel projet, a été concrétisée avec la collaboration des responsables de l'exposition, des professeurs spécialistes et de quelques généralistes du primaire.

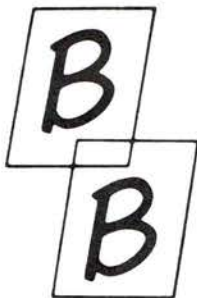
Il est également très important de vous signaler que l'on avait respecté les stades graphiques de l'enfant à partir de 4 ans jusqu'à 17 ans. Les travaux étaient d'une authenticité et d'une originalité ce qui accentuait la qualité de cette exposition et il lui donnait une dimension esthétique. On ne pourrait non plus

oublier que pour une fois, on valorisait l'école publique en montrant ce qui se réalise dans les écoles montréalaises. Il est temps que les parents "voient" ce que l'enfant sait faire. En général, la réaction fut positive et c'est tout à l'honneur des enfants d'abord, des conseillers pédagogiques de la C.É.C.M. et des spécialistes en arts plastiques.

Nos sincères félicitations à tous,

Le président,
Michel Fiorito





BRAULT ET BOUTHILLIER LTÉE

700 RUE BEAUMONT
MONTRÉAL, P. QUÉ.

DÉPOSITAIRE DES MARQUES

AMACO

SCHOLA - SIAL
VANASSE

Brault et Bouthillier met à votre disposition un atelier d'arts plastiques. Cet atelier vous permettra non seulement de prendre connaissance des nouveaux matériaux pour l'enseignement des arts plastiques, mais surtout de pouvoir les expérimenter sur place.

Pour rendez-vous, contacter le représentant de votre région.

TÉL.: 1 - 514 - 273-9186

**christian chambon
jacob lahmi**

\$6.50

h éditions hurtubise hmh

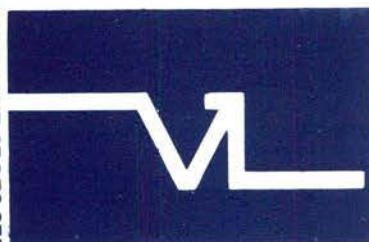
7360 boul. NEWMAN, VILLE LASALLE H8M 1X2
TÉL.: 364-0323

**à la
recherche
des arts
plastiques
au
secondaire**

éditions hurtubise hmh

*Les
Fours
Vanasse*

LES SEULS ENTIEREMENT



FABRIQUES AU QUEBEC

Les fabricants des fours électriques VL
vous offrent un grand choix.

Ces fours sont dessinés et
construits à Joliette par
Bertrand Vanasse, céramiste,
et Guy Liard.

366 DE LANAUDIERE, JOLIETTE
Usine: 149, Taché, Joliette

Tél.: 514-756-6201
Tél.: 514-753-5816

SCHOLA
MARIEVILLE, QUE.
INC.

675 St-Charles
No. Tél: 658-0661

GOUACHES SCHOLA

PEINTURE TACTILE
GOUACHE ACRYLIQUE
ACRYLIGOUACHE
PEINTURE ACRYLIQUE
PLASTIKA

ARGILE A POTERIE
SCHOLA
ET
ARGILE SANS CUISSON
VALLAURIS

SCHOLA[®]
MARIEVILLE, QUE.
INC.

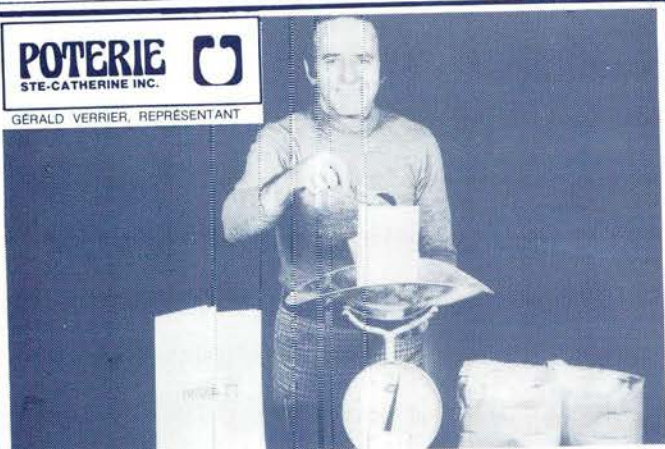
ateliers

Le journal Ateliers est une publication du
Musée d'art contemporain
Cité du Havre
Montréal H3C 3R4

POTERIE
STE-CATHERINE INC.



GERALD VERRIER, REPRESENTANT



Poterie Ste-Catherine

1679 Ste-Catherine est, Montréal, Québec H2L 2J5
Tél. (514) 527-4792

Pour les membres de l'APAPQ... un peu plus!

distributeur grossiste

arts plastiques
audio · visuel
fourniture de bureau
matériel scolaire
jeux éducatifs



1100 rue Galt, Sherbrooke, J1H 2A4
Tél. (819) 563-4567

**JACQUES
DARCHE**

Le talent mérite **TALENS.**

**Les outils Talens pour la sculpture
et la poterie ... des outils
de qualité au service du talent.**

Le nom Talens est au service des artistes et des professionnels du domaine artistique depuis 1899.

Mais nous ne cessons pas pour autant d'apporter du nouveau à tous ceux et celles que la sculpture intéresse.

Une nouvelle gamme de plus de 200 outils de qualité Talens pour le modelage et la sculpture vous sont maintenant proposés.

Après tout, le talent mérite de travailler avec ce qu'il y a de mieux ... le talent mérite Talens.

Un catalogue complet est réservé à votre intention. Communiquez avec nous.

**Fabriquer des outils pour l'artiste
est aussi un art.**



Talens C.A.C. Inc.
2 rue Waterman
St. Lambert, Québec J4P 1R8
Tél.: (514) 672-9931
Télex: 05-267602