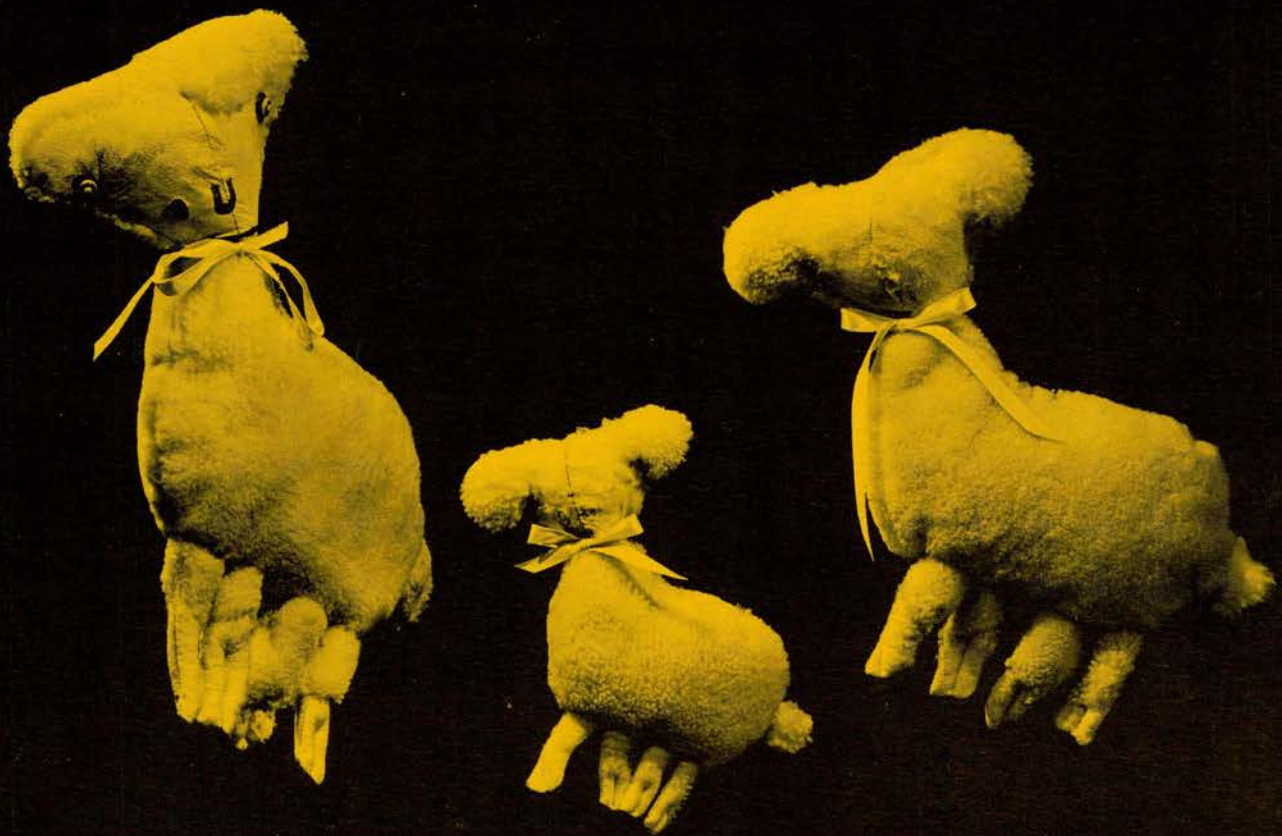


VISION 13

ASSOCIATION DES PROFESSEURS D'ARTS PLASTIQUES DU QUEBEC



VISION

No: 13

Publication de L'Association des
Professeurs d'Arts plastiques du Québec

Les Collaborateurs ont l'entière
responsabilité de leur texte.

Les Membres de l'Association
reçoivent gratuitement "VISION"

Direction: Michèle Drouin-Martineau

Publicité: Denise Gareau

Graphiste: Georges Baier
Graphiste Ass. Claude Baier

Imprimerie Commerciale Joliette Inc, Joliette

VISION 13

ASSOCIATION DES PROFESSEURS D'ARTS PLASTIQUES DU QUEBEC



Les trois moutons en page couverture sont de
Claude Baier.

A.P.A.P.Q.

CONSEIL ADMINISTRATIF 73 - 74

Président: Ulric Laurin
706 Précieux-Sang
Joliette, Qué.
J6E 2M9
Tél.: (514) 756-6991 rés.
(514) 759-0110 école

1^{er} Vice-Président: Richard Pilon
Lac Guindon
Cté de Terrebonne
Tél.: (514) 224-4223 rés.
(514) 436-4330 école

2^e Vice-Président: Georges Baier
235 ouest, Boul St-Elzear
Chomedey, Ville-de-Laval, Qué.
Tél.: (514) 663-7156 rés.

Trésorier: Georgette Morency
4394 Saint-Hubert
Montréal 176
Tél.: (514) 523-3076 rés.

Secrétaire: Ginette Beausoleil
5058 Adam
Montréal 404
H1V 1W6
Tél.: (514) 256-3501 rés.

Conseillers: Cécile Bélanger
2048 Lebrun
Montréal
H1L 5G7
Tél.: (514) 351-4208 rés.

André Lacroix
R.R. 1 Golt Ouest
Sherbrooke
J1H 5G9
Tél.: (819) 567-1851

Denise Gareau
4165 Boul. Lasalle
Verdun, Qué.
H4G 2A6
Tél.: (514) 769-7891

Michèle Drouin-Martineau
1375 Lajoie
Montréal 154
H2V 1P6
Tél.: (514) 279-1619

Ginette Rioux
306 Bisson
Rivière-du-Loup
Tél.: (418) 862-4892

Secrétariat de l'A.P.A.P.Q.
Casier postal 424,
Station Youville,
Montréal 351, P.Q.
H2P 2V6

SOMMAIRE

1 L'ECOLE PLUS HUMAINE

1 L'ECOLE PLUS HUMAINE
"MON OEIL"

de Ulric Laurin

3 UNE OBSERVATRICE AU CON-
GRES 73

de Ginette Beausoleil

5 LA COULEUR

Lucie Duranceau

11 L'EVALUATION

Monique Brière

14 DES POUPÉES AU THEATRE

Georges Baier

17 INTUITION - CREATIVITE

21 INFORMATION - NOUVELLE

LES SEULS ENTIEREMENT

Les Fours Vanasse

FABRIQUES AU QUEBEC



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

Ces fours ont été mis au point, à Joliette,
par un technicien de longue expérience,

Bertrand Vanasse, céramiste-conseil
et construits par Guy Liard.

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

TEL.: 756-6201
Tél.: 753-7816

ARTISANAT

CORBEIL-HOOKE THOMAS R. FISHER

ARTS & CRAFTS

1218, rue Drummond — Montréal 25

TÉLEX 01-20768/REHSIF MTL

NISKA

Aux Etats-Unis

Galerie Ligoa Duncan
825 avenue Madison,
New York, Tél: (212) YU8-3110

En France

Galerie Raymond Duncan
31, rue de Seine, Paris
Salon de l'Action d'Art
Rue de l'Horloge, 82 Auvillar.

Au Canada

Les promotions artistiques Mirabelle,
295 Place Samson, suite 3,
Ville de Laval, Tél.: (514) 332-1961
NISKA
Mont-Tremblant, Québec,
Tél.: (819) 425-3812

JOLIETTE 759-2822

MONTREAL 581-4440



LIBRAIRIE RENE MARTIN INC

PAPETERIE ET ACCESSOIRES DE BUREAU
ENCADREMENTS — MATÉRIEL D'ART

598, RUE ST-VIAEUR

JOLIETTE, Qué.



LES GRANDS TUBES 40 CC DE COULEURS A L'HUILE DE HAUTE QUALITE

La création de cette nouvelle gamme est le fruit de techniques modernes et sophistiquées appuyées sur une somme d'expérience considérable de même que sur des recherches poussées depuis plus de 200 ans par des artistes coloristes pour atteindre les standards très exacts de qualité et de consistance requis par une couleur à l'huile de grande marque.

Nous avons utilisé seulement les meilleurs pigments. Certains d'entre eux sont rares et extrêmement chers mais valent cependant tellement plus que leurs imitations.

Evidemment, ces pigments nécessitent un grand soin lorsqu'il est question de les mêler aux huiles et médiums et obligent à des contrôles les plus scrupuleux tout au long du procédé de production.

Une très grande attention aux détails a été apportée lors de l'élaboration de cette gamme colorée afin d'offrir à l'artiste non seulement une gamme rationnelle mais aussi la gamme étendue des caractéristiques individuelles et des possibilités créatrices des couleurs en elles-mêmes.



Couleurs à l'Huile de haute qualité

REEVES CANADA LIMITEE

CLAUDE THOUIN

1095 Sylvestre,

Lasalle,

H8N 1R3



l'école plus humaine... "mon oeil" !

Le ministère de l'Éducation, dans sa grande sagesse, a décidé de prendre certaines mesures pour rendre l'école plus humaine. Pour ce faire, il adopte le règlement no. 7. Comme le stipule le paragraphe no. 3 de la page 5 sur les points saillants dudit règlement, il s'agissait d'élargir la notion d'enseignement en introduisant à l'horaire une variété d'activités. (1) Il semble qu'on ait tôt fait de dépasser largement cet objectif. En effet, dans bien des cas, on en est arrivé à contredire sinon détruire la base même de certains cours, quand ce n'est pas le cours lui-même. A l'heure actuelle on a même remplacé certains cours par des activités. Bien sûr, on nous dira que la clientèle avait diminué ou encore qu'il manquait un ou deux élèves pour former un groupe de 25 élèves. Cependant une activité intégrée avec 9 élèves c'est acceptable! Les professeurs d'arts plastiques savent combien il est difficile d'obtenir des groupes raisonnables en atelier. Ce qui est le plus révoltant c'est que l'on constate que certains professeurs empruntent une technique des arts plastiques sans pour autant la connaître. Par exemple, un professeur d'histoire a décidé de faire des marionnettes alors qu'il est obligé de demander au professeur d'arts plastiques, si après avoir fait de la colle à papier tenture dans un bol de plastique, il est possible de laver le bol. Cet exemple vous indique jusqu'à quel point on peut exploiter les élèves dans une école, en tolérant n'importe quoi. On accepte pourtant que ce professeur ait 5 périodes à son horaire avec 9 élèves. Lors du congrès des responsables de l'enseignement des arts plastiques quelques congressistes ont donné des exemples semblables.

Pendant que les professeurs d'arts plastiques dépensent des énergies à stimuler la créativité ils voient une fois de plus leurs efforts combattus par les aventuriers de l'activité.

Au paragraphe 4 de la page 5 du règlement no. 7, il est également dit que "Grâce à cette innovation, les commissions scolaires se voient confier le mandat de faire de l'école à la fois un lieu privilégié pour l'apprentissage et un foyer de vie sociale, culturelle et sportive. (2) Pourtant, ce que nous observons autour de nous n'a rien d'innovateur. 1 et 2 cf. Règlement no 7 page 5.

C'est un retour aux activités dirigées des années 60 qui se sont d'ailleurs soldées par un échec complet. On aurait pu tirer certaines conclusions afin d'éviter les mêmes erreurs. Nous avons tenté de les souligner au nom de l'association, dans un rapport sur le document de travail sur l'animation de la vie étudiante dans les commissions scolaires dispensant le cours secondaire. C'était une espèce de prédiction sur une probabilité au cas où l'on oublierait certains prérequis. Nous avons proposé une démarche en deux étapes. Vous pouvez lire ce rapport dans "Vision" no 8. Le C.P.I. recueillait les rapports des associations membres pour faire ses commentaires à qui de droit. Malgré tout ça, au fur et à mesure que les activités s'organisent, on glisse dans la même ornière des années 60. Il eut été pourtant si facile de profiter de l'expérience passée. Ce sont les mêmes critères qui semblent présider à l'installation des activités. C'est peut-être loin de l'optique du ministère, mais il n'a pas pris les moyens pour éviter ces erreurs. Il arriva donc ce qui devait arriver. Il y

a bien sûr quelques bonnes activités. Toutefois un bon nombre d'activités permettront à certains professeurs de se dégager d'un cours, de sauver son poste dans une école, de bien asseoir son incompetence en toute quiétude.

Dans bien des cas on regardera avec des oeillères, ce que l'on pourrait puiser dans le programme d'arts plastiques pour s'en sortir. Quand malgré tout ça on est encore pris au dépourvu on revient à la pyrogravure avec modèles faits à l'avance, à la rochette et à la peinture à numéros et que sais-je encore? Enfin toute la kyrielle des "quétainneries" réapparaît graduellement. Jusqu'où irons-nous cette fois? Le Québec n'a ni le temps ni les moyens de perdre encore des années à faire "niaiser" les élèves.

On pourrait se demander si c'est réellement humaniser l'école que de laisser animer des activités qui amènent les élèves à travailler comme des petits robots ou comme de petites machines à reproduire des images. Est-ce humaniser l'école que de proposer des activités qui n'ont d'autres valeurs que l'occupational? Ce n'est pas parce que l'élève pourra faire n'importe quoi n'importe comment sous la couverture des activités que la polyvalence humanisante sera pour autant réalisée. Pourtant, on parle de créativité. Le document de travail sur l'animation de la vie étudiante de novembre 71 réaffirme que "... l'apprentissage de la créativité demeure l'un des préalables à tout progrès intellectuel." (3) Si cette affirmation va au delà des mots, il serait grandement temps que le ministère établisse des mécanismes qui pourront sauvegarder les principes de base. A quoi bon avoir des activités

qui viennent en contradiction avec des programmes officiels du ministère?

On ne peut humaniser l'école sans penser à développer les qualités essentielles de l'homme dont l'imagination facteur de créativité, l'une des formes les plus parfaites de l'agir humain, celle qui nous distingue le plus de l'animal. L'homme de demain sera créateur ou ne sera pas!

S'approcher de l'homme ce n'est pas l'avilir par des moyens stéréotypés. Devenir plus humain, ce n'est pas non plus laisser libre cours à toute sottise humaine. L'atmosphère est-elle plus humaine pour l'élève qui marche sur les murs?

Pourquoi dans toutes ces situations est-ce toujours le cours d'arts et les professeurs d'arts plastiques qui en reçoivent le contre-coup? Qui sont les responsables de ces situations qui semblent vouloir revenir périodiquement? Nous sommes tous un peu responsables je pense. Le ministère semble oublier que les modes d'application d'un bon principe peuvent aller à l'encontre du même principe. Il y a aussi l'autorité d'un milieu qui a d'autres chats à fouetter que de chercher les valeurs réelles. Vous avez celui qui doit justifier un poste quantitativement et non qualitativement. Il y a l'aventurier malhonnête qui n'a aucun scrupule à animer des activités pour lesquelles il n'a aucune

compétence d'aucune nature. Il y a aussi le professeur d'arts plastiques qui ne dit mot, qui tolère ces situations ou qui compte sur celui qui a l'habitude de parler, il s'en lave les mains, il ne veut pas se donner de trouble. Le professeur arrive parfois à justifier l'injustifiable pour ne pas lutter.

Il est peut-être temps plus que jamais d'analyser la situation dans chaque école et de prendre position. Il faut se serrer les coudes, dans chaque école, dans chaque milieu, dans chaque région pour éliminer les activités dépersonnalisantes. Nous pourrions également nous demander où nous en sommes dans l'enseignement des arts plastiques au Québec en 1974? A nous de tirer des conclusions et de prendre les mesures qui s'imposent.

3 Cf. document de travail sur l'animation de la vie étudiante 710 P. 28

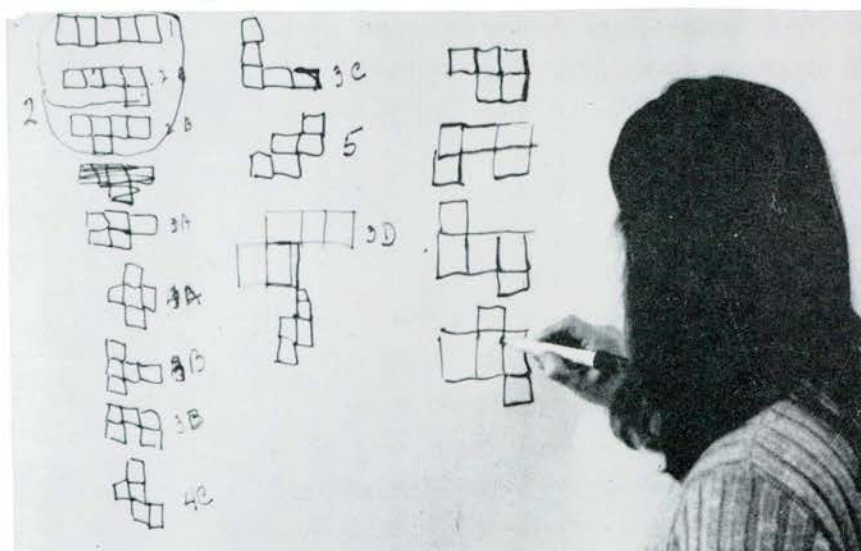
Le respect s'acquiert par le travail, la compétence, la ténacité, la vigilance et la fermeté. Il est possible de se faire accepter sans s'en laisser imposer pour autant. La créativité est chantée sur tous les toits, on n'a qu'à regarder autour de soi pour voir qu'elle reste encore à conquérir. Un seul individu qui parle pour un groupe n'a pas autant de force qu'un groupe qui parle et qui agit.

Dans une école plus humaine, les arts plastiques devraient avoir une place de choix. Gagnons la place qui nous re-

vient de droit et de par notre compétence, formons une force dans chaque école, dans chaque région et sur le plan provincial. Nous pourrions alors démasquer les aventuriers de l'activité et sauvegarder ce qu'il a de plus nécessaire à l'heure actuelle, la créativité.



une observatrice au congrès 73



MME ANDREE BEAULIEU GREEN, LES POLYOMINOS.

Etudiante à l'U.Q.A.M. Pavillon des Arts, seule observatrice lors du Congrès de l'A.P.A.P.Q. (ce qui n'empêche pas d'en devenir membre), j'étais à même de jeter un coup d'oeil sans façons sur l'évènement. Car c'en est tout un!

Ce qui m'a frappé, c'est le naturel, la simplicité et la bonhomie des gens en Arts Plastiques. Avec les responsables à l'Accueil j'ai trouvé rigolo le fait de confectionner son propre écusson afin de s'identifier, et cela à même le papier de soie, la colle et les ciseaux! Fallait voir la binette concentrée, laborieuse et amusante des professeurs autour des tables! ...

Avant cette occasion, jamais la chance ne m'avait été donnée de rencontrer en une semaine autant de mes professeurs qu'à ce Congrès (j'en ai compté huit -8- du Pavillon des Arts), c'est inouï!

Puis, il y eut les ateliers. Naturellement, je ne voulais pas manquer les ateliers "HISTOIRE DE L'ART ET CREATIVITE" avec Suzanne Lemerise-Fournelle et "ART ET MATHEMATIQUE" avec Andrée Beaulieu-Green. Toutes deux sont les figures dominantes et les images les plus vivantes dans leur action en milieu étudiant, au Pavillon des Arts. Elles possèdent toutes deux, cette fougue, cette capacité d'émerveillement et ce dynamisme que je juge essentiel de posséder pour oeuvrer de façon satisfaisante dans l'enseignement. La façon de donner est importante, on retient plus d'une personnalité marquante. A leur atelier respectif, je me suis retirée en restant sur mon appétit. J'ai surtout retenu les points d'interrogation et les réflexions en vue d'acquérir une vision plus juste et plus objective de l'enseignement des Arts Plastiques.

J'ai aussi participé à l'atelier "PIER 3D" avec Alice Boucher. Atelier qui recoupe par son contenu celui d'"ART ET MATHEMATIQUE". C'est avantageux d'aborder une partie de travail avec des matériaux mis à notre disposition, si ça répond aux besoins des professeurs de manipuler du matériel qui reste dans les armoires de rangement faute de savoir comment l'utiliser ou l'employer de façon éducative et créative auprès de ses étudiants, mais sans pour cela tomber dans les trucs-maison et les recettes faciles...

Le côté sensationnel et "époustouf-

flant" des ateliers devait aboutir avec Fernand Guillerie dans son atelier d'OMBRES ET LUMIERES SUR ECRAN" et avec le non moins brillant René Durocher à son atelier "ART PSYCHEDELIQUE ET HAPPENING" pour envisager une participation directe de l'assistance et jouer avec l'environnement tout en apprenant à tirer les ficelles des techniques propres à chacune de ces démonstrations de grande envergure. L'audio-visuel au service de l'art en éducation et le théâtre de marionnettes et d'ombres chinoises: moyens fulgurants... et de première classe pour embarquer les plus timides et les plus récalcitrants!

Définitivement, la mobilité et la souplesse du programme a permis une participation aussi enthousiaste de la part des professeurs à l'échelle de la Province! L'équipe qui a organisé pareil Congrès mérite de chaleureuses félicitations pour avoir su tirer partie même de l'imprévu.

Je souhaite que le prochain Congrès '74 soit aussi bien organisé et L'Imprévu sera encore une fois le bienvenu!

Ginette Beausoleil
Etudiante U2 à l'U.Q.A.M.
Pavillon des Arts.



MME SUZANNE LEMERISE FOURNELLE, HISTOIRE DE L'ART ET CREATIVITE.

La Couleur

Lucie Duranceau

INTRODUCTION

La couleur est un élément fondamental par lequel on reconnaît les choses. C'est un élément essentiel du sens de la lumière et une condition importante de notre existence et de notre survie, au même titre que le toucher, l'ouïe, le goût et l'odorat. Chaque être éprouve une expérience profonde de la couleur mais peu de gens peuvent affirmer bien connaître le phénomène multidimensionnel qui gouverne notre perception et notre réactivité à la couleur.

La couleur préoccupe l'artiste, le pédagogue et le thérapeute en art; les hommes de science se sont penchés depuis longtemps sur les lois de la vision de la couleur; la psychologie a montré un intérêt particulier au phénomène de la préférence en couleur et au contexte qui l'accompagne. Tous à leur façon expriment leur connaissance du sujet. Il s'agit donc ici d'indiquer les courants idéologiques des recherches qui existent et qui se rapportent plus particulièrement à la réactivité affective et émotionnelle à la couleur.

LA SIGNIFICATION DES CHOIX DE COULEUR

La documentation sur le choix et les préférences en couleur semble au premier abord anecdotique mais le résultat de ces recherches semble néanmoins indiquer que la réactivité à la couleur peut être une source d'information utile à la description de la personnalité. Ainsi, on a inclus la dimension couleur à plusieurs tests de personnalité. Les plus connus sont les taches de couleurs de Rorschach (1942), la technique des préférences forcées de Luscher (1950), l'utilisation de l'interaction des formes et de la couleur dans une technique projective de Pfister (1950) et le Color Pyramid Test de Schaie et Hess (1964).

Les sources d'hypothèses sur la signification de ces choix abondent. L'information anecdotique ou folklorique en est une: bien que celle-ci ne soit pas appuyée par des théories scientifiques, il n'en reste pas moins que l'on peut trouver quelque chose de valable dans les croyances populaires. On peut également avoir recours à des sources esthétiques et philosophiques. On retrouve

par exemple dans les travaux des psychologues allemands et américains l'influence des recherches de Goethe. On peut également s'inspirer de l'observation de la nature, à la façon de Tinbergen ou des expériences en laboratoires. On peut se tourner vers les expériences de type plus conventionnel qui consistent à assigner une tâche aux sujets et d'en observer les manifestations. Finalement, on peut faire faire à l'individu une auto-évaluation de ses choix et parallèlement apporter une description de son comportement vis-à-vis son choix de couleur. Toutes ces méthodes sont valables lorsque l'on veut étudier l'aspect subjectif de la couleur.

Quand on fait l'étude des réactions subjectives à la couleur, il faut vérifier au moins trois aspects: le procédé biologique, le symbolisme socio-culturel et la signification esthétique de la couleur. Ces trois sujets occupent des aires importantes du problème.

LA COULEUR BIOLOGIQUE

On possède peu de connaissances sur les éléments médiateurs biologiques qui entrent en ligne de compte, mais les études biologiques sur la couleur s'accordent, en général, pour confirmer l'évidence d'une signification biologique. Au point de départ, si on observe la sensibilité des plantes ou des organismes vivants qui ne possèdent pas d'organe visuel à la lumière et à la noirceur, il existe certainement une réactivité à ces deux stimuli. Si l'on poursuit et qu'on observe les réactions des plantes et des animaux aux rayons de lumière colorée, on note là aussi des changements de réactivité (17, 10, 20). Chez l'humain, la vue d'un nouveau-né se développe d'abord en faisant la distinction entre la lumière et la noirceur: c'est la forme la plus primitive de la perception visuelle. Plus tard, il reconnaîtra le mouvement, la forme et les configurations des objets et la reconnaissance de la couleur sera le développement final.

Dans l'introduction au "Luscher Color Test", M. Luscher (24) explique l'origine de la signification de la couleur pour l'homme par les pôles du jour et de la nuit; c'est la lumière et la noirceur qui dictaient à l'homme ses états de vie. La nuit lui apportait un environnement dans lequel toute action cessait tandis que le jour l'invitait à passer à l'action. La nuit lui apportait la passivité et un ralentissement général de son activité métabolique et glandulaire tandis que le jour lui fournissait la possibilité d'action, une augmentation de son rythme métabolique et des sécrétions glandulaires fournissant ainsi l'énergie et la stimulation. Luscher associe ces deux états avec le jaune et le bleu foncé. Il interprète également le rouge en fonction de l'attaque par rapport au vert qui signifierait l'auto-protection et l'auto-défense. Cette explication vient rejoindre celle que donne Goethe (11) dans son *Farbenlehre*; il donne aux couleurs des valeurs positives et négatives, le rouge, le jaune et l'orange sont du pôle positif et le bleu, le vert et le violet sont du pôle négatif. Cette théorie fut l'hypothèse de travail de plusieurs artistes et d'hommes de science depuis les 150 dernières années.

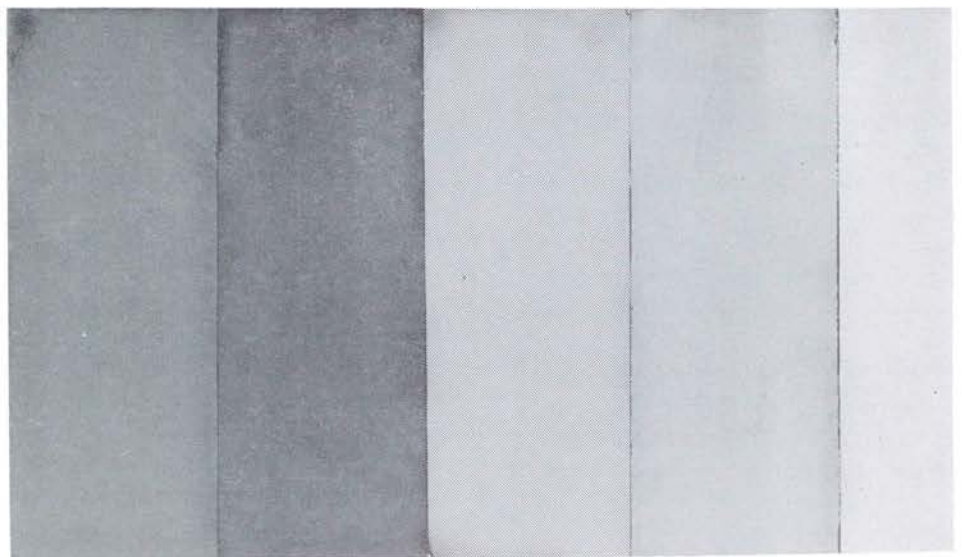
On sait également que la couleur joue un rôle important dans le comportement des animaux (19), quand il s'agit de l'accouplement et des fonctions reproductives, de l'identification de l'espèce (Tinbergen) (36), des réactions agressives (22) du comportement de nutrition (9, 34).

Quant à l'aspect de l'apprentissage chez l'homme et ses préférences en couleur, J.P. Guilford (14, 15) soutient que cette préférence est innée et que son milieu et ses expériences d'apprentissage ont peu d'influence sur son choix de couleur. Dans un sommaire de ses travaux sur la question, (15) il affirme qu'on peut décrire par procédé mathématique la préférence des Nords Américains en couleur et se permettre des prédictions exactes de cette préférence. La courbe de préférence de Guilford indique une préférence élevée pour le bleu, suivi du rouge et du violet et une faible tendance pour les verts et les jaunes. Osgood (26) prétend le contraire, i.e. que la préférence des gens pour certaines couleurs est le résultat d'un apprentissage lent et ardu. G.W. Granger (13) pour sa part indique que la préférence en couleur est liée à des facteurs esthétiques de nature biologique; quant à lui, l'effet de la couleur étant spontanée et très direct, une interprétation cognitive lui semble peu probable. K. Goldstein (12) et R.M. Gérard (10), au cours de leurs expériences sur les effets des rayons colorés ont démontré qu'il existait une correspondance entre les longueurs d'ondes des rayons lumineux et la réaction expansive ou contraignante des sujets. On peut conclure

de ces observations que la réactivité à la couleur n'est pas limitée au système visuel.

L'expérience de la couleur, au sens biologique du terme ressemble à une émotion (31): l'homme en est le récepteur passif et le produit de cette stimulation n'est pas celui d'une organisation active du cerveau. Cette dernière constatation nous amène à faire un lien avec ce que W. Luthe (23) conclut expérimentalement à partir d'analyses détaillées du phénomène visuel en état autogène. Il parle de concentration passive et, qu'au cours d'états autogènes, le sujet expérimente des différenciations chromatiques et lumineuses. Que des mécanismes relativement indépendants du cerveau élaborent des structures des couleurs et des dynamismes et que ces mécanismes sont coordonnés à d'autres mécanismes à un niveau d'intégration supérieur du cerveau. Le sens biologique de la couleur provient de la partie la plus vieille et la plus primitive du cerveau et d'être capable de reconnaître et de distinguer et d'associer la couleur, provient d'une partie plus éduquée du cerveau - le néo-cortex - qui permet entre autre l'interprétation symbolique plus sophistiquée.

Il est intéressant de s'arrêter ici et de se demander, à la lumière de l'information recueillie, si à l'intérieur de cours sur la couleur ou pour suivre certaines théories scientifiques de la couleur, on n'entreîne pas chez l'être humain cet aspect instinctif, irraisonné et ce sentiment naturel de la couleur?



LA COULEUR SYMBOLIQUE

Le symbolisme de la couleur ne contredit pas les données biologiques, il abonde dans le même sens mais à un niveau d'association supérieure. La plupart des associations symboliques proviennent de l'apparence de l'objet. Il y a par exemple, les associations classiques du rouge à la lumière, au sang et à l'action; le jaune est lié à la colère et au feu; le noir à la terre et au malheur tandis que le blanc est synonyme de pureté, d'eau et d'inaction. Il est intéressant de noter cependant que le vert et le bleu symbolisent la tranquillité et la passivité, la mélancolie, mais on ne les a jamais associés à la lumière, au feu, à la violence ou à l'agressivité. C'est là où on peut voir peut-être une continuité avec le biologique.

Il existe une bipolarité de la couleur qui dépend de l'association positive ou négative que l'on donne à cette couleur. Evidemment il ne faut pas laisser pour compte non plus la dimension de luminosité et de saturation de la couleur qui permettent d'autres associations. Le folklore associe le rouge au sang, mais la tonalité du rouge peut provoquer une association symbolique à la vie ou à la mort. Ce genre d'association peut proliférer à chaque extrême des pôles: c'est ainsi que le rouge de la vie devient un symbole de l'amour ou celui des passions violentes associé avec le rouge de la mort. Les associations symboliques deviennent de plus en plus sophistiquées lorsqu'elles atteignent le niveau du langage car elles entraînent non seulement une symbolisation mais

elles incluent les signes acceptés par le milieu-socio-culturel. Il suffit de penser à quelques expressions, telles qu'être "un bas-bleu", "il est rouge" (politique), il joue pour les bleu, blanc, rouge, etc... Tout un jeu s'engage et qui varie avec les langages et les coutumes de la société. Anderson (2) nous donne une rétrospective excellente du symbolisme de la couleur en design et dans la publicité américaine. Birren (4), lui, examine les tendances folkloriques et historiques du symbolisme de la couleur.

La symbolisation de la couleur est également soumise à des facteurs de temps et de culture: la couleur signifie exactement ce qu'une société veut qu'elle signifie. Il serait intéressant de faire l'étude, par exemple, de couleurs qui ont failli à leur message dans certaines sociétés. Des études comparatives (6, 7, 8) ont démontré de grandes différences dans les préférences en couleur associées au symbolisme que l'on donne à ces couleurs dans des pays différents; souvent les préférences sont à l'opposé. Par exemple, dans notre civilisation chrétienne, le blanc est synonyme de joie tandis qu'au Japon, c'est un aspect de la tristesse et du deuil. Le jaune, en Occident, est par tradition un synonyme de trahison, de maladie, de peur tandis qu'en Orient, c'est un signe de royauté, de divinité et de consécration.

La couleur semble également avoir un sens symbolique différent pour les hommes et les femmes (32, 35), les hommes, en général, préfèrent des couleurs brillantes et saturées tandis qu'on associe le rose et le jaune au sexe féminin (37).

On a également observé que les institutions telles que l'église et le gouvernement ont été des sources d'influence du symbolisme de la couleur. Il faut songer aux couleurs des partis politiques, aux couleurs indiquant la hiérarchie, etc... Il semble cependant que depuis quelques années, un facteur d'influence énorme soit la publicité, la mode et la télévision en couleur. Ces nouvelles influences forcent une société à faire de nouvelles associations pour la plupart d'origine créatrice et spectaculaire.

La signification symbolique et culturelle de la couleur est un comportement cognitif et se fait par l'apprentissage. C'est là où on doit faire la distinction entre le sentiment personnel que l'on possède par des expériences subjectives et qui détermine chez l'individu ses réactions positives ou négatives vis-à-vis une couleur et la connaissance d'associations de couleurs sous l'influence d'une culture, d'un milieu de travail ou de théories esthétiques ou scientifiques.

Les significations biologiques et symboliques sont des facteurs qui se superposent quand il s'agit de faire un choix de couleur; souvent l'un domine sur l'autre, mais une troisième signification entre aussi en ligne de compte. C'est l'esthétique de la couleur qui est un phénomène beaucoup plus complexe; elle provoque une réaction différenciée et peut avoir une importance encore plus importante que les deux autres.

LA COULEUR ESTHETIQUE.

Les théories sur la signification affective des choix de couleur dans l'expression esthétique sont rares et peu souvent vérifiables. Cet aspect comprend une réaction beaucoup plus complexe et diffère des aspects biologiques et symboliques par la complexité des facteurs et la difficulté de les isoler. Il comprend des phénomènes non verbaux et une amalgamation de plusieurs influences, tant biologiques, que culturelles, qu'affectives et visuelles. On peut tirer quelques renseignements des témoignages d'artistes sur leurs impressions vis-à-vis la couleur ou des problèmes qu'ils exposent.

Les hommes de science analysent la couleur comme un facteur isolé et selon des règles de la méthode scientifique, l'artiste, lui, dans son expérience esthétique, se préoccupe de la phénoménologie et de la valeur introspective de la couleur. Il examine le travail de la couleur, son interaction, ses rapports avec les formes et les textures. La couleur prête son charme, sa personnalité ou sa laideur à la forme qui l'accompagne mais ces caractéristiques sont susceptibles de disparaître si on tente de voir la couleur comme un phénomène isolé.

Plusieurs artistes ont tenté d'analyser leurs impressions visuelles de la couleur. Kandinsky, Klee, nous ont laissé des notes à ce sujet. Mondrian, Delaunay, Léger, Itten et les peintres du "Color Field" se sont penchés avec acharnement sur ce problème, mais ils ont rarement verbalisé leurs préoccupations ou même ce qu'ils ressentaient affectivement vis-à-vis les couleurs qu'ils employaient. Nous devons à Josef Albers, qui a consacré sa vie au problème de la compréhension de la couleur, une oeuvre esthétique de la couleur (1). Mais ces esprits créateurs avaient beaucoup plus en tête le phénomène visuel de la couleur plutôt que l'isolation des facteurs qui décrivent la réaction subjective et particulièrement émotive à la couleur.

Lorsque l'on tient compte de l'atmosphère d'une oeuvre d'art, on peut y trouver de la gaieté, de la mélancolie, de la satire, de la violence, mais les couleurs qui peuvent suggérer cette atmosphère sont combinées à un arrangement formel qui suscite la réactivité d'un réseau complexe de sensations visuelles, perceptuelles, tactiles et kinesthésiques. Le stimulus couleur contient un message et celui-ci est soumis à une réaction instinctive de base et à un symbolisme des formes ainsi qu'à des principes de composition. D'après Molinari (25), la couleur est une expression esthétique qui n'existe pas en tant que telle, il se pose toujours un problème de couleur forme qui doit être traité avec équilibre. La luminosité, l'assombrissement, le clair, le foncé, le chaud, le froid, le dosage, le rythme, l'harmonie, le complémentaire sont choisis tour à tour pour arriver à l'atmosphère désirée.

La couleur et sa valeur subjective doivent être explorées à la lumière du phénomène synesthésique. "On ne voit pas seulement avec les yeux mais avec tout le corps (16)". La couleur peut déclencher des associations qui sont canalisées d'ordinaire par d'autres sens. On a fait des études d'associations de la couleur et de la musique (18), de la couleur et de l'odorat, de la couleur et du toucher, de la couleur et des sensations parasensorielles (12, 10, 20, 23, 24).

Le phénomène de tension visuelle est un autre élément que Kandinsky, entre autre, suggère. La grande sensibilité que Kandinsky possédait pour la couleur lui permit d'utiliser celle-ci pour exprimer une tension visuelle. "Des combinaisons légitimes ou illégitimes de couleurs, le choc des contrastes, l'imposition du silence d'une couleur par une autre, l'écho d'une couleur par rapport à une autre, la mise en échec de couleurs fuyantes par le contour d'une forme, le débordement de ces contours, l'assimilation et la séparation brutale des surfaces, sont les grandes avenues de possibilités purement picturales" (18). C'est ce que reprend R. Arnheim à un autre niveau lorsqu'il suggère que le rouge, le jaune et le bleu pur sont le point zéro de la couleur, faible en dynamisme et par conséquent faible en expression; c'est à partir des rougeâtres, des jaunâtres et du bleuté que les tensions visuelles existent et sans lesquelles toute expression est impossible.

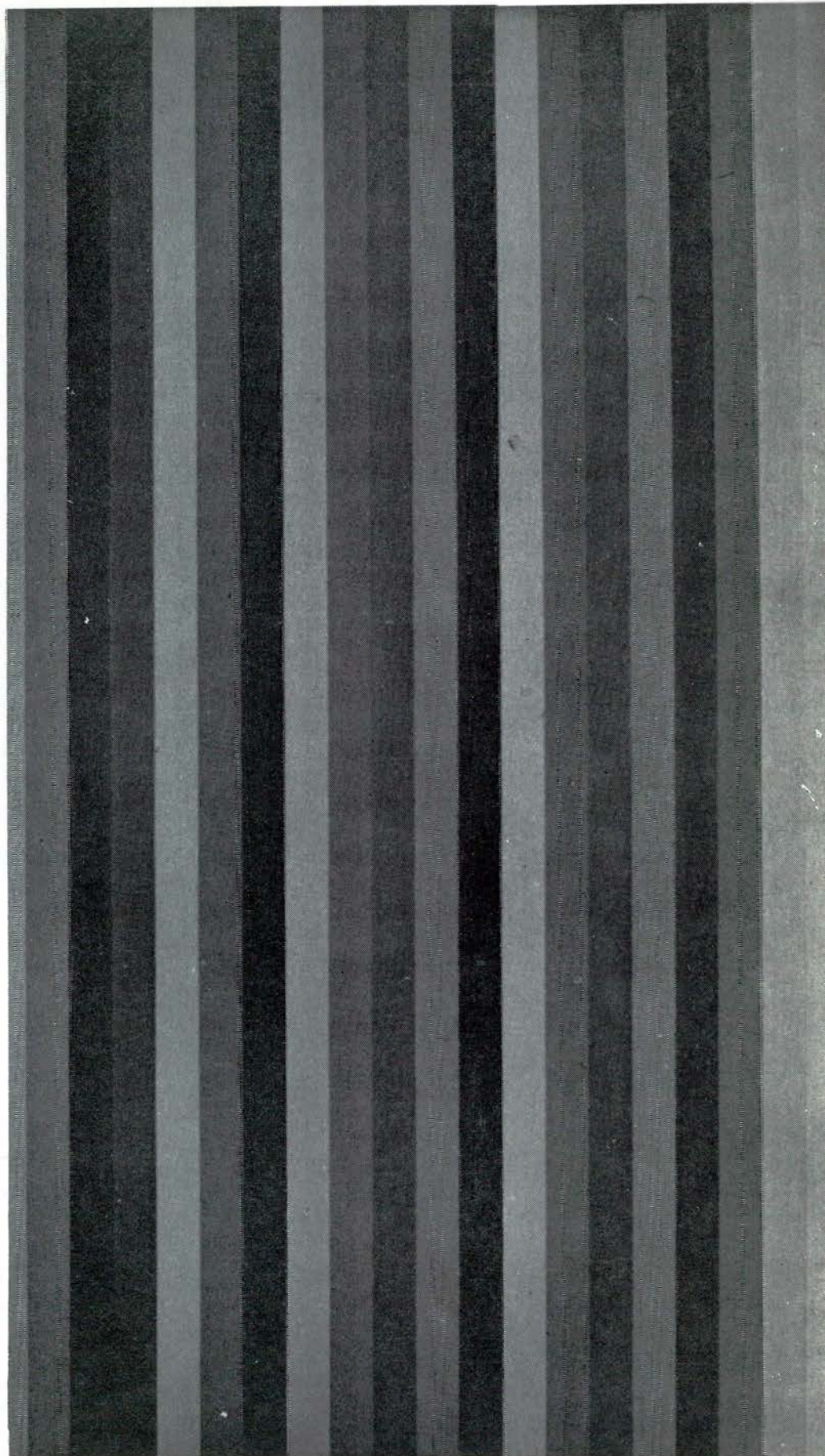
Durant une longue période en histoire de l'art, le problème de la couleur a été lié à celui de la lumière. Le problème de la "couleur pure" ou en tant qu'élément prédominant de l'expression est un phénomène post-impressionniste et expressionniste (Munch, Brucke, Rouault) il a pris une ampleur par les contributions de Mondrian et des peintres du "color field".

Le système de Mondrian, par exemple, repose sur l'exclusion de toute couleur sauf les primaires (rouge, jaune, bleu) du blanc, du noir et des gris; il exprime dans son oeuvre la valeur néo-plastique de la couleur et de la non-couleur. Le peintre français, Herbin, lui affirme que certaines couleurs sont l'expression de la profondeur dans l'espace (les bleus),

d'autres occupent un espace frontal (les rouges). D'autres ont des effets radiaux (le jaune) tandis que d'autres correspondent à un mouvement vers l'intérieur (le bleu); le blanc, le vert et le noir sont immobiles tandis que les roses et les violets jouent à la fois sur la mobilité et l'immobilité selon les rapports avec d'autres couleurs. Comme on peut le constater très peu ont tenté de définir ou d'assigner aux couleurs des réactions émotives bien que les théories du psychologue Ewald Hering aient influencé plusieurs de ces peintres (27).

Molinari (25) poursuit que l'artiste, en général, lorsqu'il travaille en terme de couleur établit un système d'opposition entre les groupes de couleurs et les juge selon l'aspect narratif du message-couleur (il s'agit sans doute de la projection émotive). L'artiste introduit par ce fait même "un élément de dualité qui reflète les composantes de l'art représentatif". Dans l'oeuvre de Molinari, la couleur en tant qu'élément d'expression acquiert une fonction dialectique dans le concept sériel. C'est par la répétition, la relocalisation, la réoccurrence qu'une couleur acquiert son sens. Le concept sériel repose sur une constante-forme et l'exclusion de textures.

Pour Albers (1) la couleur repose sur la relativité; indépendante de toute règle d'harmonie, la couleur s'accorde et travaille avec une autre couleur à condition que le dosage soit approprié. Finalement, d'autres peintres afin d'éviter cette dualité ont tenté d'isoler la couleur en produisant des tableaux monochromes ou d'une seule couleur. Il en résulte un problème de forme, de contour, de format ou de texture. Le monochromatisme, c'est de la non-couleur, car elle donne la prépondérance aux autres qualités visuelles. Comme on peut le constater, le problème esthétique de la couleur possède plusieurs dimensions où la réactivité émotive n'est qu'une facette de l'expression. La couleur esthétique poursuit les mêmes tendances que la couleur biologique et symbolique mais elle semble aussi les englober sans toutefois nier sa position marginale.



MOLINARI GUIDO, MUTATION QUADRI-VIOLET, 1966
ACRYLIQUE SUR TOILE 50x42 COLLECTION MUSEE D'ART CONTEMPORAIN

CONCLUSION.

Ce travail avait pour but d'étaler l'aspect multidimensionnel des problèmes de la couleur et d'en dégager les lignes de pensées qui dominent la recherche. A partir de chacune des pistes il y a des hypothèses véritables, des défis à la contradiction qui ne peuvent que raffiner le domaine peu connu de la couleur. Que ce soit par les sciences exactes ou par l'expérimentation traditionnelle ou créatrice, il est donné à chacun de découvrir son monde de la couleur.

BIBLIOGRAPHIE

1. Albers, J.: *Interaction of Color*. New Haven, Yale U. Press, 1962.
2. Anderson, D.M.: *Elements of Design* (U. of Wisconsin); New York, San Francisco, Toronto, London; Holt, Rinehart and Winston, 1961.
3. Arnheim, R.: *Art and Visual Perception, A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley and Los Angeles; U. of California Press, 1954, 1969 (4th ed.).
4. Birren, F.: *Light, Color and Environment*. New York, Van Nostrand, Reinhold & Co. 1969.
5. Brittain, L. Lowenfeld, V.: *Creative and Mental Growth*. New York, Collier Mac Millan, 1947-1964 (4th ed.).
6. Child, I.L., Kastl, A.J.: "Comparison of Color Preferences in Vietnam and U.S.A."; *Proceedings of the 76th Annual Convention of the American Psychological Association*, 1968 3(pt.1), 437-438.
7. -, Sumiko, I.: "Comparison of Color Preferences in College Students of Japan and the United States"; *Proceedings of the 77th Annual Convention of the American Psychological Association*, 1969, 4(pt.1) 469-470.
8. Choungourian, A.: "Color Preferences, A Cross-cultural and Cross-sectional Study"; *Perceptual and Motor Skills*, 1969, 28, (3), 801, 802, 308.
9. Delius, J.D.: "Color Preference Shift in Hungry and thirsty Pigeons"; *Psychonomic Science*, 1968, 13 (5), 273, 274.
10. Gerard, R.M.: *Differential Effects of Colored Lights on Psychophysiological Functions*. Doctoral Dissertation, U. of Calif., Los Angeles, 1958.
11. Goethe, J.W. von: *Naturwissenschaftliche, Vol. 1 Zur Farbenlehre; Didaktischer Theil. (Essays on the Natural Sciences, Vol. 1. On the theory of color; didactic part)*. Weimar: Böhlau, 1890.
12. Goldstein, K.: "Some Experimental Observations Concerning the Influence of Colors on the Function of the Organism". *Occupational Therapy*, 1942, 21, 147-151.
13. Granger, G.W.: "An Experimental Study of Colour Preferences". *J. General Psychology*, 1959, 72, 487-502.
14. Guilford, J.P.: "The Affective Value of Color as Function of Hue, Tint, and Chroma". *J. Exp. Psychol.* 1934, 17, 342-370.
15. Guilford, J.P., Smith, P.C.: "A system of Color Preferences". *Amer. J. Psychol.*, 1959, 72, 487-502.
16. Gregory, R.L.: *Eye and Brain, The Psychology of Seeing*. World Un. Library, New York, Toronto, Mc Graw-Hill, 1966.
17. Kargere, A.: *Color and Personality*. New York. Philosophical Library Inc. 1949.
18. Karkowsky, T.F., Odber, H.S.: "Color Music", *Psychol. Mongr.* 1938. 50, whole No. 2.
19. Kilham, P. Kloppfer, P.H. Oelke, H.: "Species Identification and Colour Preferences in Chicks", *Animal Behaviour*, 1968, 16(2-3), 238-244.
20. Kozhevnikov, E.P.: "Vliyanie tsvetnosti osveshcheniya na ostrochenye reaktsii nizshikh obez'yan (Macaca rhesus)". (The effect of color illumination on delayed reaction in monkeys (Macaca rhesus)). *Doklady Akademik Nauk USSR*, 1969, 189 (4), 917-919.
21. Lindstrom, M.: *Children's Art*, Berkeley, U. of California Press, 1964.
22. Lorenz, K.: *L'Agression, Une Histoire naturelle du mal*. Flammarion, 1969, Verlag, Dr. G. Borotha Schoder (ed), 1963.
23. Luthe, W.: *Autogenic Therapy: Vol. V, Dynamics of Autogenic Neutralization*, W. Luthe(ed), New York, London; Grune & Stratton, 1970.
24. Luscher, M.: *The Luscher Color Test*. Trans. Scott, I.(ed), New York Random House, 1969.
25. Molinari, G.: "Color in the Creative Arts", Inauguration Meeting of the Canadian Society for Color in Art, Industry and Science, Ottawa, 16 mai 72.
26. Osgood, C.E.: "Method and Theory in Experimental Psychology". New York, Oxford University Press, 1953.
27. Overy, P.: *Kandinsky, The Language of the Eye*. London, Elek, 1969.
28. Pressey, S.L.: "The Influence of Color upon Mental and Motor Efficiency"; *Amer. J. Psychol.*, 1921, 32- 326- 356.
29. Pfister, M. *Der Farbpolygonentest (The Color Pyramid Test)* *Psychol. Rdsck.*, 1950, 1. 192-194.
30. Rorschach, H. *Psychodiagnostics: a diagnostic test on perception*. New York: Grune & Stratton. 1942.
31. Schachtel, E.G.: *On Color and affect*. *Psychiat.*, 1943, 6, 393-409.
32. Schaie, W.K.: "Developmental Changes in Responses Differentiation on a Color Arrangement Task". *J. of Consulting and Clinical Psychology*, Vol. 32, No. 2, 233-235.
33. Schaie, W.K., Heiss, R.: *Color and Personality, A Manual for the Color Pyramid Test*. New York, London, Grune & Stratton Inc. 1964.
34. Skinner, N.F., Bishon, R.J.: "Similarities in the Color Vision of Pigeons and Man". *J. Od Genetic Psychol.*, 1971, Vol. 9(1).
35. Spiegel, D. Keith-Spiegel, P.: "Manifest Anxiety, Color Preferences and Sensory Minimizing in College Men and Women", *J. of Clinical Psychol.* 1971 (Jul.), Vol. 27 (3) 318-321.
36. Tinbergen, N.: *An Objective Study of the Innate Behaviour of Animals*. *Bibliotheca Biotheordica*, 1942, 1, 112, 39-98.
37. Welsh, G.S.: "Color Preferences of Gifted Adolescents" (U. of North Carolina at Chapel-Hill), *Science de l'Art - Scientific Aesthetics*.

L'EVALUATION

Par Monique Duquesne-Brière

On parle beaucoup d'évaluation dans le monde de l'enseignement. Il semble qu'un cours ne peut être valable que si il a été évalué comme tel. Personnellement, je me suis posé plusieurs questions au sujet de l'évaluation et je me suis demandé si beaucoup de professeurs d'arts plastiques savent évaluer et surtout s'ils savent quoi et qui évaluer.

Les professeurs de mathématique à l'élémentaire procèdent d'une façon particulière pour évaluer. Ils déterminent pour commencer des objectifs de comportement très précis. Puis ensuite, ils créent des tests qui vérifient si les objectifs ont été atteints. Selon les résultats, leur cours est évalué comme bon ou pas, et si la réponse est négative, ils recommencent avec le même objectif en essayant des moyens nouveaux. Cette méthode est possiblement excellente pour les mathématiques, bien qu'elle me semble fort rigide. Mais je vois mal comment elle pourrait être appliquée aux arts plastiques.

Après avoir étudié le problème, j'ai constaté qu'il y avait quatre façons d'aborder l'évaluation dans l'enseignement des arts plastiques et que les quatre façons étaient valables et, qu'en fait, elles ne pouvaient être justes que si elles étaient appliquées conjointement. J'admets que cela semble énorme que d'aborder quatre évaluations de front, mais je vois mal comment on peut ne pas le faire si on est un tant soit peu consciencieux et soucieux de donner un bon enseignement.

Voici donc les quatre variantes de l'évaluation:

- 1.
- | | | |
|--------------------------|---------------------|--|
| Evaluation du professeur | de son cours | <ul style="list-style-type: none"> - sa présentation . conn. acquises . personnalité - sa démarche . esthétique . créativité - ses objectifs... . social . expression . acqui./notions . technique |
|--------------------------|---------------------|--|
- Pourquoi:** Afin de faire le point, de réorienter son cours si nécessaire, de voir si ce que l'on donne est conforme avec sa pédagogie, etc.

- 2.
- | | | |
|--------------------------|-------------------|--|
| Evaluation du professeur | d'un élève | <ul style="list-style-type: none"> - progression de l'élève par rapport à lui-même - l'élève par rapport à ses camarades - les qualités de l'élève - les faiblesses de l'élève |
|--------------------------|-------------------|--|
- Pourquoi:** Afin de pouvoir aider tel élève particulier à évoluer selon sa personnalité, afin de pouvoir l'orienter, etc.

- 3.
- | | | |
|--------------------------|---------------------|---|
| Evaluation du professeur | d'un travail | <ul style="list-style-type: none"> - les notions éléments composition - la technique - la sensibilité, la personnalité - le sens créateur - l'expression |
|--------------------------|---------------------|---|
- Pourquoi:** Afin de juger et de noter le travail, selon les exigences du monde scolaire. Actuellement, c'est la forme d'évaluation la plus commune. Je la remets en question lorsqu'elle est isolée et qu'elle permet de juger l'élève et le cours. Cette forme d'évaluation ne juge que le travail.

4. Evaluation de l'élève
- | | |
|--------------------|---|
| son travail | <ul style="list-style-type: none"> - prise de conscience - jugement - personnalité - créativité - technique - notions |
|--------------------|---|
- Pourquoi:** Afin d'amener l'élève à former son jugement, à son auto-évaluation, ce qui peut lui permettre d'évoluer. La critique personnelle permet d'aller plus loin que la critique d'autrui.

Revenons maintenant sur chacune des évaluations. La première me semble possiblement la plus importante et c'est certainement la forme d'évaluation la plus négligée. Ce type d'évaluation peut se faire deux ou trois fois dans l'année. C'est un véritable examen de conscience, et le professeur doit s'obliger d'être sincère s'il entreprend d'évaluer son cours, car il lui est aisé de tricher. Mais qui triche-t-il sinon lui-même? Néanmoins, l'attitude de l'autruche est si confortable que le professeur peut être tenté de l'imiter. C'est facile de se dire que tout va bien! Le professeur évaluera son cours selon trois points: sa présentation, sa démarche, ses objectifs. Comment présente-t-il ses cours? Utilise-t-il toujours les mêmes amorces, les mêmes mises en marche? Essaie-t-il de varier les moyens de motiver les élèves? Se sert-il de moyens verbaux, audio-visuels, gestuels, factuels pour partir son groupe? Encourage-t-il les élèves à se stimuler les uns les autres?

Le même professeur peut se poser des questions sur la démarche en cours et l'organisation de l'atelier. Se renouvelle-t-il? Sa démarche correspond-elle à ses objectifs où n'est-elle là que pour faciliter sa tâche? Son atelier a-t-il la souplesse voulue? De plus, le professeur doit regarder chaque objectif qu'il se fixe et voir s'il les permet. Certains professeurs tiennent à encourager le développement de la créativité et à favoriser l'expression des élèves. Mais que font-ils pratiquement pour ce faire? Donnent-ils l'émulation et la permissivité nécessaires pour que la créativité puisse éclore? Si oui, comment? Les objectifs qui s'attachent à l'acquisition d'une technique ou des connaissances sont plus faciles à évaluer, mais ce ne sont pas nécessairement les plus importants. Tout objectif que l'on s'est fixé a son importance, même s'il est difficile à évaluer. Je trouve que durant une année scolaire, le professeur devrait évaluer son cours deux fois, seul à seul, face à la vérité. Puis aussi une autre fois avec quelques confrères; ceci lui donnera une optique nouvelle et l'empêchera

de tomber dans un excès de complaisance.

L'évaluation de l'élève me semble nécessaire à faire aux trimestres. C'est globalement que cette évaluation sera faite. Le progrès est très important. L'élève talentueux qui dessine de jolis travaux pour se débarrasser progresse sans doute moins qu'un élève malhabile qui s'efforce à réussir. Il est essentiel que lors de cette étude des travaux de l'étudiant, le professeur soit en mesure de dégager les principales qualités et les principales faiblesses de l'élève afin de l'orienter le plus justement possible. Le professeur doit échanger avec l'élève lors de cette évaluation, qui, entre autre, suppose que chaque élève a un dossier personnel.

La troisième forme d'évaluation se fait à partir d'un travail. Il n'est pas nécessaire d'évaluer tous les travaux de l'année. Par contre, il est intéressant et pédagogique d'évaluer systématiquement des travaux. Pour ce faire, il faut fixer des critères. Entre autres: les notions des éléments de l'oeuvre d'art, soit la ligne, la tache, la couleur, la valeur, la forme, le volume. Puis les notions de corrélation spatiale: la composition, la perspective, le mouvement, (rythme, alternance, centre d'intérêt, etc.) les proportions. De plus, on peut établir des critères sur les techniques.

Je préférerais qu'une évaluation (sur un certain nombre de travaux) soit faite devant toute la classe. Le professeur discute de l'oeuvre en dégagant les qualités essentielles qui s'y trouvent. Il évite de parler des erreurs et des faiblesses dans une évaluation publique. Puis, il fait remarquer les qualités plus subjectives de l'oeuvre: la personnalité, la sensibilité, l'imagination, etc. Ce type d'évaluation est sécurisante pour l'élève, puis elle a l'avantage de mener à l'autoévaluation. Il faut qu'un étudiant ait expérimenté ce genre de critiques publiques s'il veut pouvoir faire sa propre évaluation. Il sera moins dur pour lui-même de cette façon, car on lui aura montré à dégager les qualités et non les défauts dans un travail.

La quatrième forme d'évaluation, suit la troisième, peut être faite en même temps que la troisième, on peut la remplacer tout-à-fait. C'est l'élève qui évalue son travail. Le professeur doit viser à cela. La prise de conscience de l'étudiant devant l'oeuvre est le meilleur point de départ pour lui permettre de se dépasser. Le rôle du professeur est de demeurer vigilant, cependant. Il ne faudrait pas laisser tomber l'élève dans de l'auto-flatterie ou de l'auto-destruction, deux menaces qui pèsent. Le professeur doit animer la séance d'autoévaluation, qu'elle soit faite publiquement ou d'élève à professeur.

L'évaluation, ça regarde tous les professeurs! Ce n'est pas un problème à mettre de côté auquel on pensera plus tard... quand on aura fini de transcrire les notes que l'école nous a demandées. C'est tout de suite qu'il faut s'arrêter et réfléchir sur ce thème. Sinon, comment défendre la place de notre matière dans la feuille-horaire?

Comment expliquer que l'Art est nécessaire aux élèves?

Le 31 octobre 1973.



Un projet de Claude Baier.

Les chemins de la créativité ont des tracés mystérieux, étranges et la plupart du temps inattendus. Le projet dont je veux vous entretenir maintenant a eu des débuts très modestes et je veux vous faire part de ses nombreuses transformations.

DES CADEAUX DE NOËL.

Au moment où chacun s'apprête à emballer ses cadeaux, Claude et moi sommes à chercher ce que nous allons offrir aux membres de notre famille. Comme à cette époque nous vivons grâce à un prêt-bourse étudiant, il ne nous est même pas permis de rêver au lèche-vitrine. D'ailleurs le fait d'acheter les cadeaux de Noël nous paraît, alors, comme un manque d'imagination considérable. Claude préfère et de beaucoup imaginer des objets, les créer, leur donner une présence, une chaleur... une âme en somme. Elle fait preuve d'originalité pour chacun; des trouvailles de couleurs, de formes et de textures. Ses objets ont toujours des fonctions précises, liées à ceux ou celles qui les recevront: ils vont parfois souligner une qualité, satisfaire un intérêt ou encore répondre à un besoin mais cela toujours en demeurant particulièrement soignés du point de vue de la forme.

des poupées au théâtre ?

LES DESSINS DE NICOLAS.

Nos cadeaux sont là, étalés sur la table de l'atelier: des tabliers, des sacs à main, des tableaux, des agendas, des sacs de voyage, des coffrets, des batiks; c'est presque terminé, plus que deux noms sur notre liste: Que leur donner? Je propose à la blague de faire leurs portraits. On rit. "Mais Nicolas les a dessinés la semaine dernière!" dit Claude. Elle va chercher les dessins. Nicolas a trois ans. Sa représentation de R. et de J. est schématique comme on peut le voir 1. -R. est au dessus des premières marches de l'escalier près de ce que nous présumons être un oiseau (il dessine beaucoup d'oiseaux à cette



époque). Des cheveux et des mains, pleines de doigts, les membres convergent vers la tête. Au bas de l'image sous des rangées de lettres, se tient J. Elle est dotée d'un corps et d'une tête volumineuse faite en deux parties, au centre de laquelle s'étalent des cheveux en broussaille.

LES POUPÉES

La journée prend fin sur cette découverte. Nos derniers cadeaux sont trouvés: des agrandissements des portraits de Nicolas. Le lendemain au retour de mes cours, je découvre Claude occupée à coudre les doigts d'un grand personnage écarlate. Nicolas le reconnaît tous de suite: "C'est R." dit-il étouffant une cascade de rires.



Le personnage à peine terminé, Nicolas et Olivier se l'arrachent. Déjà c'est leur poupée préférée. Dès ce moment Claude parle de créer, à partir de leurs jeux, une pièce de théâtre pour enfants. Heureuse de découvrir que son interprétation tridimensionnelle des dessins provoque une telle réaction auprès de Nicolas et d'Olivier, Claude leur donne les poupées en cadeau, elle ajoute l'oiseau (voir 2). Suivent au cours de l'année, issus des cahiers de Nicolas, la grand-maman J., tout en lainage, bleu et gris (voir 3) et le petit coq vert no 4. Ces poupées témoignent de l'évolution graphique de Nicolas. Du schéma il va au contour continu et de la représentation frontale, il passe à la saisie du profil latéral d'une figure.

Nous découvrons aussi que plus les poupées sont petites, plus elles sont manipulées. Ces manipulations ont lieu le plus souvent juste avant le coucher. C'est l'occasion alors de mises en scène élaborées, avec action dramatique soutenue, tournant le plus souvent au mélo, à la rigolade ou à la cacophonie. Est-ce un hasard si, à partir de ce moment les personnages que crée Nicolas en pâte à modeler prennent du volume; nez en relief, membres cylindrés. Nous sommes portés à croire que les poupées ont aidé à lui faire prendre conscience de la troisième dimension.



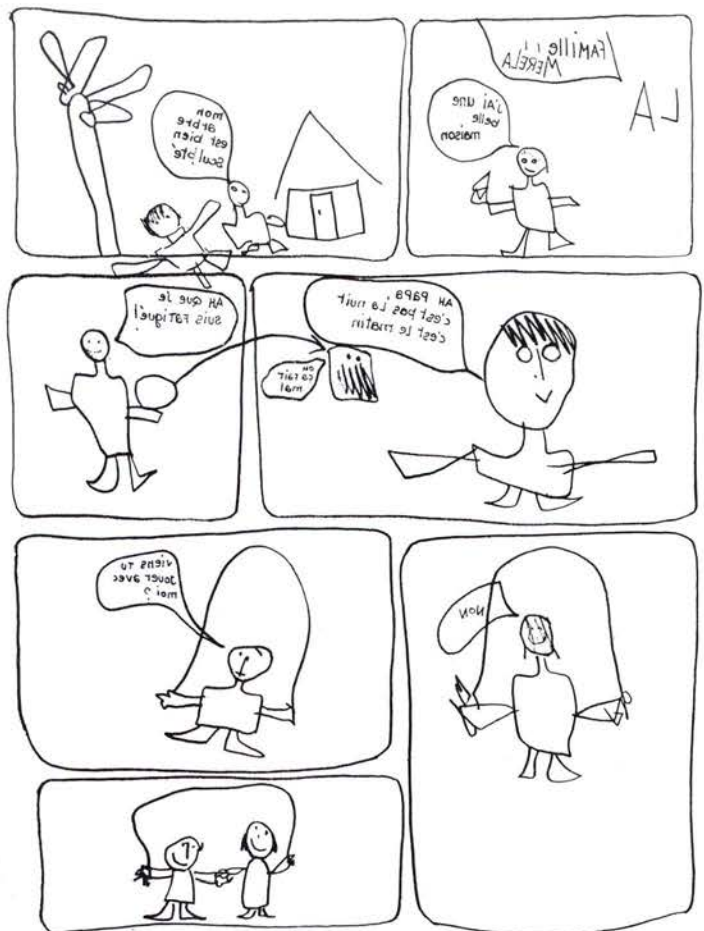
THEATRE ET BANDES DESSINEES

Désormais chaque soir, ils veulent "faire du théâtre" avec "leurs" poupées. De fait, ils réinventent, comme soupape à leurs tensions journalières, cet art aussi vieux que l'homme lui-même, ce moyen de vivre par personnes interposées, sans en mourir, les émotions les plus intenses. Le projet initial de Claude semble déjà vouloir se concrétiser. Dans l'intervalle, Nicolas fait connaissance avec la bande illustrée. Ce sont les personnages de Little Némio, Peanuts, et Pilote qu'il préfère. Nous décidons ensemble de créer un dessin épisodique. Nicolas fait la séquence des dessins, j'écris le texte qu'il me dicte, ainsi naît la famille Méréla. (voir 5). De ce dessin deux idées prennent naissance: sérigraphie des bandes illustrées pour enfants faites par les enfants et partir de bandes illustrées pour créer des courtes saynètes à présenter en spectacle aux enfants. Nous étudions d'abord la séparation de couleurs afin d'imprimer la famille Méréla. Puis Claude trace à l'échelle (1' : 1/4") le plan d'un personnage géant de la famille Méréla. La tête est maintenant volume et attend le maquilleur. Doivent suivre costumes et décors, puis bien sûr, les éclairages. Voici un avant goût du spectacle:

Les trois coups sont frappés---
Séquences rythmiques:

xylophone et glockenspiel-
Des voix d'enfants chantent.
Décors: une maison, un arbre.
Un éclairage ensoleillé.
Deux enfants géants avancent.
"J'ai une belle maison".

Avoir une belle maison à soi, n'est-ce pas là le rêve que caresse chaque enfant? Olivier a placé sa commande depuis longtemps. Un peu de carton, du masonite et du papier mâché et voici le dessin de la maison et des arbres devenu réalité "habitable", voir pl. 6.



CONCLUSION

L'expérience que Claude poursuit depuis bientôt deux ans s'inscrit dans une dynamique vivante. Cette expérience est née au hasard de nécessités spécifiques inhérentes à la vie familiale. L'expérience en cours est sans cesse influencée par la vie même des enfants, se transformant selon les rythmes de nos interactions quotidiennes. Nous sommes persuadés à cet égard, que l'expérience décrite plus haut reflète la vie, la spontanéité de même que des intérêts particuliers à notre famille. C'est dans cette optique que Claude a bien voulu collaborer à la publication de son expérience et non pour offrir un modèle ou un itinéraire aux lecteurs. Je ne crois pas me tromper en affirmant que c'est surtout cette dynamique qu'encourage Mlle Marcelle Turgeon lorsqu'elle incite Claude à rendre compte de ses travaux. Il nous fait plaisir ici de remercier Mlle Turgeon de ses précieux appuis.

Georges Baier m.a.

LES COMPOSANTES DE L'INTUITION.

Le dictionnaire Larousse décrit l'intuition comme "une connaissance claire, directe et immédiate de la vérité sans l'aide de raisonnement", définition contrastant avec celle de la connaissance "médiante", qui élie, dépend de méthodes logiques et formelles de procédures, d'analyse et de preuve. L'intuition, qui a été associée à la muse ancienne et à l'inspiration, est le rôle du pré-conscient.

Toute forme de créativité entraîne la traduction de l'information personnelle dans quelque forme tangible et externe. L'information est acquise au moyen d'un "stimulus" venant au monde extérieur ou de son propre corps. Ce stimulus est recueilli par les organes de perception et transmis au cerveau. C'est un processus continu. Afin d'éviter que nous ne devenions saturés par une surabondance d'informations, et de cette façon incapables de fonctionner dans le monde réel, tout ce qui est perçu n'atteint pas le niveau de la conscience. Aucun stimulus acquis n'est perdu. Il est emmagasiné dans la partie pré-consciente de l'esprit, source de l'intuition.

Le docteur S. Kubie, dans "Neurotic Distorsions of the Creative Process", décrit l'esprit en termes de ligne menant de l'inconscient le plus profond à la connaissance complète. La part inconsciente est indépendante de la volonté. Son information ne peut être amenée à la conscience par aucun acte volontaire. Elle est faite de besoins élémentaires et n'est pas affectée par les changements forgés par l'expérience et l'apprentissage. Elle est statique et sans compromis.

C'est au niveau du conscient que sont tous les comportements mentaux et physiques dont nous nous rendons compte. Sa principale source d'information est le monde extérieur. Il fonctionne dans la réalité et peut faire usage des lois de la logique. Notre volonté, comme nous pouvons la contrôler, aussi bien que nos plans d'action, opèrent à ce niveau.

Le pré-conscient se situe entre ces deux extrêmes. C'est là que se trouvent les rêves, largement incontrôlables, et les

souvenirs, qui peuvent être amenés à la conscience à volonté ou sous l'influence de l'hypnose. Il est aussi fait de lois et de procédures, apprises consciemment, qui échappent à la conscience, et deviennent des réflexes et des habitudes. Quand un acte est complètement appris, il peut être mis en mouvement par la contemplation de son but ou de son besoin. Nous produisons la solution sans avoir à considérer comment nous y arriverons, vu que la procédure, complètement apprise, se trouve dans le pré-conscient. C'est ce en quoi consiste l'habileté, associée à la pensée intuitive, de sauter des étapes. Un exemple de ceci pourrait être d'appliquer un principe artistique sans avoir à le reformuler.

L'esprit pré-conscient reçoit l'information externe beaucoup plus rapidement que l'esprit conscient et il l'enregistre alors que beaucoup de ceci n'atteint jamais le niveau de la conscience. Pour cette raison, nous absorbons beaucoup plus que nous ne le savons. Il reçoit aussi l'information des sens kinesthésiques - organes, peau, besoins physiques comme le besoin de balance. Puisqu'il contient tellement plus de teintes et de nuances, de signification que l'esprit conscient, il peut aussi user librement de l'allégorie, combinant des ingrédients inhabituels pour une compréhension plus profonde, vu qu'à l'en-

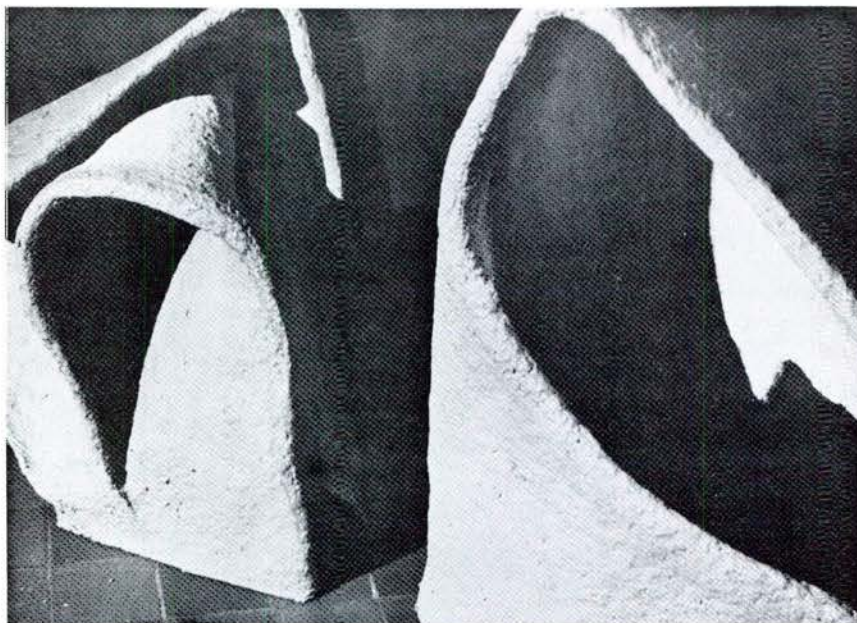
contre de l'esprit conscient et inconscient, il est très flexible. Pour ces raisons un but peut être connu par le pré-conscient ou l'intuition beaucoup plus tôt que par le processus lent et systématique de la conscience.

Reliant cette forme de division de la conscience à Freud, Kubie dit que notre connaissance de nos besoins est le résultat du "processus primaire". Ce processus forme une image mémorisée d'un objet désiré afin de réduire une tension. Cette image mémorisée est la représentation mentale d'une perception. Ce processus primaire enraciné dans la satisfaction des besoins physiques, correspond, en partie, au pré-conscient. Mais au contraire du processus primaire, l'esprit pré-conscient ne peut pas toujours former une image mémorisée de ce dont il a besoin. L'on cherche la solution par essai et erreur.

Une fois que l'objet désiré a été révélé par le processus primaire, l'énergie est transférée au processus secondaire. Ce processus conscient, par un plan d'action développé au moyen de la pensée logique, tente d'amener l'objet désiré à l'existence. Ce processus fonctionne dans le monde de la réalité et s'y adapte. Il correspond à notre volonté.



Intuition et Créativité



"Open Form", Papier mâché 60"x28"x42"

L'INTUITION DANS LA CREATIVITE

En art, les lois de la couleur, de la composition, sont appliquées, mais pas toujours consciemment. Les formes apprises de comportement et les lois deviennent des réflexes ou des habitudes quand elles descendent dans l'esprit pré-conscient, source pré-verbale, pré-imagée de l'intuition. Des problèmes, découverts par l'intuition, se font connaître par de vagues sentiments et sensations, qui sont délivrés ou empirés par la présence ou l'absence de l'objet désiré. Le choix des éléments, du sujet et de l'application est difficile à expliquer logiquement à tous les stades donnés, vu que la façon dont ils contribuent au produit fini lui-même n'est connue seulement que de l'esprit pré-conscient. La personnalité de l'artiste et son besoin kinesthésique de balance va déterminer le choix et la disposition des éléments, mais ces facteurs déterminants ne sont pas complètement connus de la conscience.

Le style que prend l'oeuvre peut être dû aux conventions artistiques disponibles. Il doit favoriser les préoccupations personnelles de l'artiste ou il doit inventer un qui lui permette son expression complète. Comme l'écrit Fernande Saint-Martin dans "Structure de l'Espace Pictural": "C'est cette même volonté de projeter et de retrouver dans l'oeuvre de Mondrian les constan-

tes de la peinture figurative qui explique la perplexité avec laquelle a été reçue, lors de la dernière rétrospective de ses oeuvres à la Toronto Art Gallery, la présentation d'un vaste ensemble de tableaux de la période dite "naturaliste". Selon la perspective académique, rares en effet sont les tableaux représentatifs de Mondrian qui "se tiennent". Au lieu de s'étonner de la pseudo-maladresse primordiale d'un grand peintre, il convient davantage de percevoir l'ampleur de l'insatisfaction que procureraient à Mondrian les structures classiques de la composition, ainsi que les racines profondes, originales, du besoin émotif qui le conduisit à jeter les bases d'un univers abstrait puissamment articulé".

En travaillant intuitivement, on ne procède pas consciemment d'une manière logique, pas-à-pas, mais en y revenant on découvre que la méthode était cohérente et ordonnée. Cette fois une citation de S. Brunner: "Contrairement à la pensée analytique, la pensée intuitive, de façon caractéristique, n'avance pas par étapes clairement et soigneusement définies. En effet, elle tend à engager des manoeuvres basées en apparence sur une perception implicite du problème total. Le penseur arrive à une réponse, bonne ou mauvaise, avec peu ou pas de conscience du processus par lequel il y arrive. Il ne peut que rarement rendre compte adéquatement de

la façon dont il a obtenu la réponse et il peut être inconscient des aspects exacts de la situation problématique auxquels il a répondu. Habituellement la pensée intuitive repose sur une familiarité avec le domaine de connaissance concerné ainsi qu'avec sa structure, qui rend possible au penseur de sauter par-dessus des étapes et d'employer des raccourcis d'une manière qui exige plus tard une évaluation des conclusions par des moyens plus analytiques, déductifs ou inductifs."

Cependant, d'après Amy Lowell dans "Le Processus de la Poésie": "Le subconscient (référant à l'intuition) est un allié des plus capricieux. Souvent il va éclairer le travail à quelque moment critique et pas un autre mot ne pourra être tiré de lui. C'est ici que l'entraînement conscient du poète doit entrer en scène, car il doit remplir ce que le subconscient a laissé de côté, et le remplir autant que possible sur la même note que le reste".

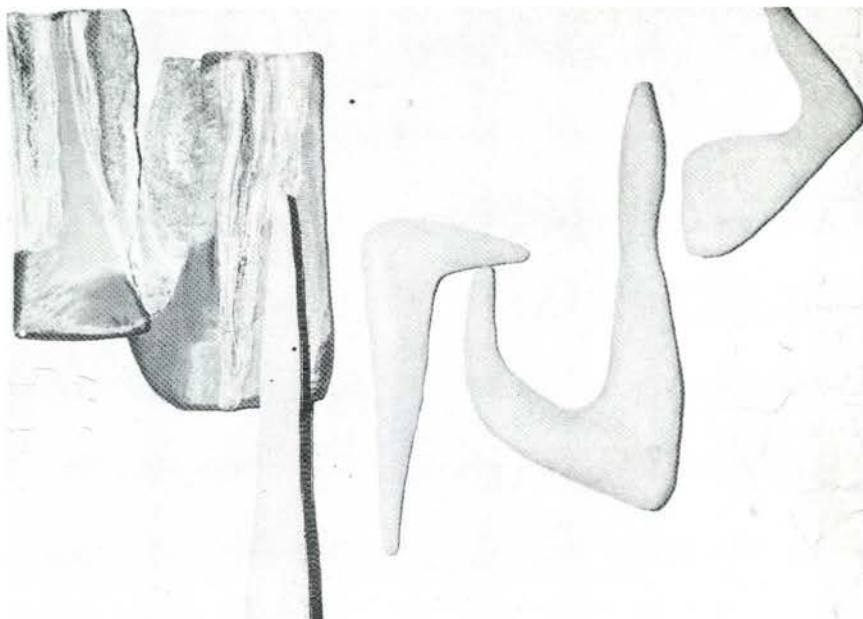
L'intuition opère de quelque façon qu'on procède, c'est-à-dire que ce soit avec ou sans idées préconçues ou émotions à exprimer. Elle fonctionne dans tous les styles artistiques, de l'expressionnisme au néoplasticisme, ce dernier un style artistique rationnel et impersonnel d'intention. Piet Mondrian en fait ressortir l'importance dans son essai "Plastic Art and Pure Plastic Art".

LA SOURCE DE CONFLIT ENTRE L'ESPRIT LOGIQUE ET NON-LOGIQUE.

Un des problèmes majeurs de la créativité est de trouver une saine balance entre les fonctions du conscient et du pré-conscient. L'esprit conscient, étant logique, nous permet d'atteindre des buts en nous conformant à certaines lois, mais de lui-même il ne peut découvrir les besoins pas plus que l'observance des lois ne peut conduire au succès. Il fonctionne dans les processus de la correction, de la préparation et de l'épuration. Il aide à développer la technique et la discrimination.

L'opposition entre l'esprit conscient logique et l'esprit inconscient non-logique repose dans les délimitations que le premier peut imposer au second. D'après les règles de la logique, il court le risque de devenir rigide et inflexible. L'esprit conscient peut créer un état de tension, inhibant le flot libre des impulsions venant du pré-conscient. En suivant trop strictement les modes de comportement et de pensée prescrits, il peut limiter l'activité du pré-conscient et de la créativité.

La lutte entre le conscient et le pré-conscient survient quand des méthodes couramment utilisées consciemment ne sont pas adéquates pour la solution d'un problème. Le processus rationnel et confortable faillit, et de nouvelles directions ne sont pas encore disponibles. Nos besoins, tels que nous les avons définis consciemment, peuvent ne pas correspondre à nos besoins véritables irréalisés. Pour accomplir une union harmonieuse de ces deux parties de l'esprit, on doit avoir la capacité de supplanter les idées préconçues de l'esprit conscient quand ils produisent une réaction kinesthésique d'insatisfaction, sans pour cela inhiber les qualités positives de l'esprit conscient.



"Stateman Said" Twice, papier mâché 12' x 12'

CONCLUSION:

Pour le professeur d'art, un record analysé de son travail créateur en cours de développement est valable pour la compréhension qu'il offre de la diversité des méthodes possibles de procédés et des facteurs qui opèrent dans la créativité. Il va réaliser que les règles non-logiques de l'intuition sont essentielles à son expression personnelle.

Quand il réalisera que l'intuition a sa propre méthode et raison d'être, il ne sera plus dérangé par les tournures apparemment inexplicables dans le développement de son oeuvre, ni de la satisfaction qu'il tire de certaines formes qui défient une explication logique. Comprenant le besoin de conditions qui permettent le flot libre d'idées et d'impulsions venant de l'esprit pré-conscient à l'esprit conscient, il va se garder d'introduire des règles inflexibles de pensée ou de comportement dans ses classes. Il va réaliser que puisque l'information kinesthésique se fait connaître par des pressions inarticulées, il doit être sympathique aux pérégrinations apparemment sans buts nécessaires à la traduction de l'information pré-consciente à la connaissance consciente.

Sandra Levy
traduction de l'anglais de
Michèle Drouin-Martineau

information et nouvelles de l'association

* Sandra Levy est professeur de peinture au collège Dawson. Ses préoccupations des modes non-logiques d'apprentissage lui ont fait rechercher l'opération de ces facteurs dans ces propres oeuvres et les résultats positifs et concluants lui aident à trouver les moyens de déconditionner ses élèves. Plusieurs lui arrivent en effet du secondaire passablement bloqués par une formation logique à sens unique.

Elle exposait en octobre, à la Maison de la Sauvegarde, une série de sculptures murales qui manifestaient la cohérence et l'originalité d'une procédure où le conscient puise constamment aux données complexes de l'intuition.

* Guy Boulet, Georges Beaupré, Micheline Calvé-Couture, Ghislaine Clément-Desjardins, Michèle Drouin-Martineau, Lucie Duranceau, Joan Esar, Michel Fortier et Marcel Larochelle exposaient en novembre à l'Université Sir George Williams avec le groupe des diplômés en art, section maîtrise en éducation artistique. Ils sont tous membres de l'A.P.A.P.Q... ou presque.

* Nous invitons tous les professeurs d'arts plastiques qui ont une production personnelle à nous faire parvenir leurs noms, adresses, domaines d'activités et associations auxquelles ils appartiennent afin que leur nom soit publié dans le "Bottin des Créateurs du Québec", publication du Ministère des Affaires Culturelles, en collaboration avec le Musée du Québec.

* Suzanne Blouin-Rafie qui était auparavant animatrice pédagogique pour les écoles élémentaires de la C.E.C.M. est maintenant agent pédagogique pour le secondaire. Elle remplace à ce poste Wim Huysecom qui lui, est maintenant conseiller pédagogique à l'élémentaire dans la région des Mille-Iles.

Lucie Duranceau nous communique des fragments d'une recherche sur la couleur qui fut son sujet de thèse pour l'obtention de la maîtrise à Sir George Williams. Elle en présentait une autre partie en 1972, au Japon, lors du 20^e Congrès de Psychologie, et cette présentation, qui suscita beaucoup d'intérêt, est maintenant publiée dans les archives du Congrès.

Lucie enseigne l'histoire de l'art à Dawson College et la pédagogie artistique à l'élémentaire à l'Université Sir George Williams.

Démission

Constance Mainville se voit dans l'obligation d'abandonner son poste comme conseillère à l'APAPQ, à cause de ses nombreuses occupations. Elle a été élue présidente de la Fédération des Associations de Musiciens-Educateurs du Québec lors du dernier congrès de cet organisme. Toutefois elle sera agent de liaison entre l'APAPQ et F.A.M.E.Q. Nous entendons poursuivre les politiques établies entre les deux associations. Nous lui souhaitons tout le succès désiré dans ses fonctions de présidente de F.A.M.E.Q.

Au commencement
Etait le verbe
Auparavant
Etait l'adverbe

De oui en non
Se fait le nom
Qui donne au son
Sa signification
Son sens et sa direction

Du feu jaillissant
Des phrases en remous
Le verbe se fait sang
Pour circuler en nous

Paul Beaupré

Un de nos membres vient de se commettre en poésie. Il s'agit de Paul Beaupré et de son recueil de poèmes "Le Verbe Se Fait Sang", publié par les éditions Pleins Bords. Nous soupçonnons qu'il n'est pas le seul à opérer sur cette ligne, tout éducateur et créateur en arts plastiques qu'on puisse être. Comme "Vision" utilise les mots pour communiquer et que la revue vous appartient, pourquoi ne pas vous laisser tenter et nous envoyer à publier de vos poèmes qui dorment dans les tiroirs. On parle assez actuellement de la correspondance des arts pour que celle de la poésie et de l'art plastique se manifestent aussi.

Paul Beaupré

POÈMES

LE VERBE SE FAIT SANG



A TOUS NOS MEMBRES qui publient et qui exposent: "Vision" se fera un plaisir de vous allouer un espace publicitaire sans frais supplémentaires. Nous pouvons de plus publier des photos de vos oeuvres aussi bien que toute présentation écrite, proposition personnelle, compte-rendu ou extraits de critiques.

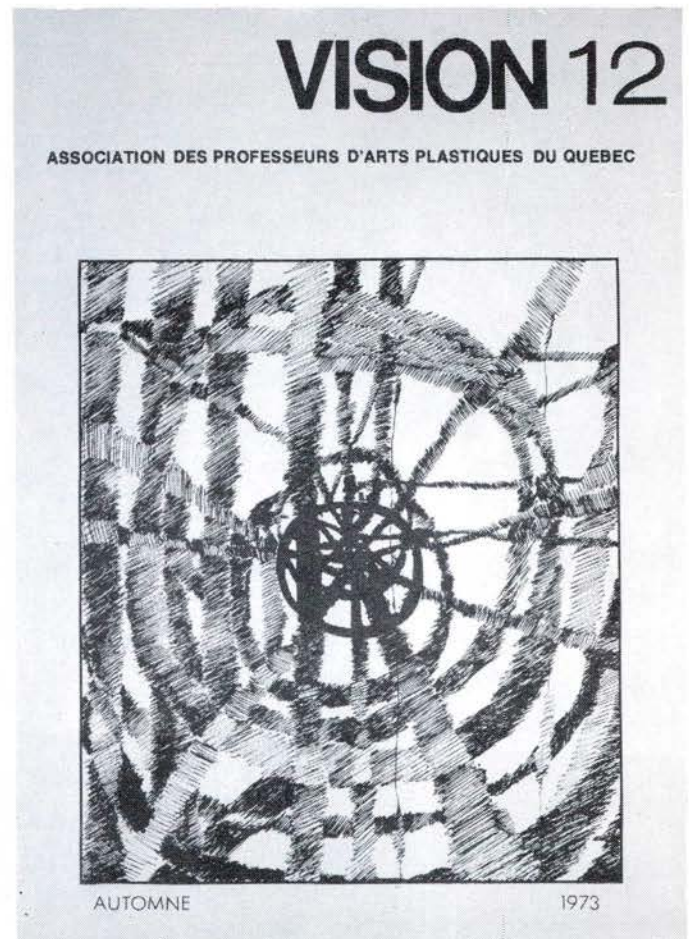
Notre président, Ulric Laurin, a été invité par Denis Paris à la réunion que ce dernier organise à Victoriaville, le 16 novembre, pour les professeurs de la Commission Régionale des Bois-Francs. Il y présentera alors notre association, ainsi que son historique et ses buts. Cette rencontre qui aura lieu l'après-midi sera suivie d'une autre rencontre, celle-ci le soir, avec les étudiants de l'U.Q.T.R. au Cegep de Victoriaville.

NOTES:

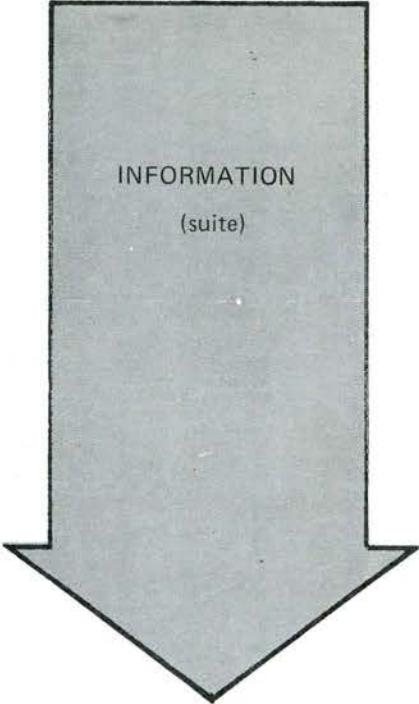
- 1- L'article "Art Mathématique Sciences", paru dans le numéro 12 de "Vision" et signé par Andrée Beaulieu-Green, avait fait l'objet d'une publication antérieure dans le numéro de printemps 73 de la revue "Investigart" de l'Université Sir George Williams. Il nous fait plaisir de le mentionner.

PAGE COUVERTURE

L'équipe de "Vision" lance une invitation: envoyez-nous une improvisation à partir de l'emblème de l'association! Empêchez-le de se figer une fois pour toute! Faites-nous bénéficier de votre imagination plastique! Peut-être aurez-vous la surprise de retrouver votre création en page couverture dans les prochains numéros.



- 2- L'interprétation du sigle de l'A.P.-A.P.Q. sur la page couverture du numéro 12 était une création de madame Claude Baier.
- 3- Georges Baier était absent du Congrès lors de la présentation par Norma Blass du film produit à S.M.T.E. par l'équipe du projet "Intégration". Ceci pour l'excuser d'avoir omis d'en parler dans son compte-rendu publié dans le numéro 12 de "Vision".



INFORMATION

(suite)

Certains articles du décret peuvent favoriser certaines activités pédagogiques. Référez-vous aux articles:

- 5-15.00 Congés pour affaires relatives à l'éducation
- 5-15.01 L'instituteur invité à donner une conférence sur des sujets éducatifs, ou à participer à des travaux (séminaires, comités pédagogiques, congrès, journées d'information pédagogique) ayant trait à l'éducation peut obtenir un congé avec solde après avoir obtenu au préalable l'approbation de sa commission scolaire.

Ceux qui devront partir le vendredi matin pour se rendre au congrès de mai 74 (les 24-25-26 peuvent invoquer cette clause.

- 7-3.00 Plan 2: Plan de mise à jour
- 7-3.01 Le plan de mise à jour est constitué d'un ensemble d'activités pratiquées sous l'autorité de la commission, destinées à améliorer les services éducatifs et ne conduisant pas à un changement de scolarité.

(Pourquoi les colloques et les congrès ne feraient-ils pas partie de cet ensemble d'activités destinées à améliorer les services éducatifs?)

7-3. Plan 2: Plan de mise à jour

- 7-3-01 Le plan de mise à jour vise notamment l'entraînement à de nouvelles méthodes et techniques d'enseignement, à de nouvelles méthodes de mesure d'évaluation au travail d'équipe, à l'animation de la vie étudiante, l'intégration de l'école à un milieu donné, etc.

Chaque année, notre congrès nous fournit l'occasion de s'entraîner à de nouvelles méthodes et à des techniques de toutes sortes. Il nous amène également au travail d'équipe.

7-3.04 Un groupe d'instituteurs peut aussi, de sa propre initiative, soumettre à la consultation du comité prévu à la clause. 7-3.12 un projet d'activité de mise à jour. Cependant, tel projet doit, pour être soumis à l'étude du comité, posséder l'un des deux caractères suivants: projets collectifs ou projets communautaires. Après étude, le comité prévu à la clause. 7-3.12 les recommande s'il y a lieu à la commission.

Pourquoi un groupe de professeurs d'arts plastiques ne présenteraient pas un projet d'activités à l'intérieur duquel il y aurait un congrès un colloque ou que sais-je encore?

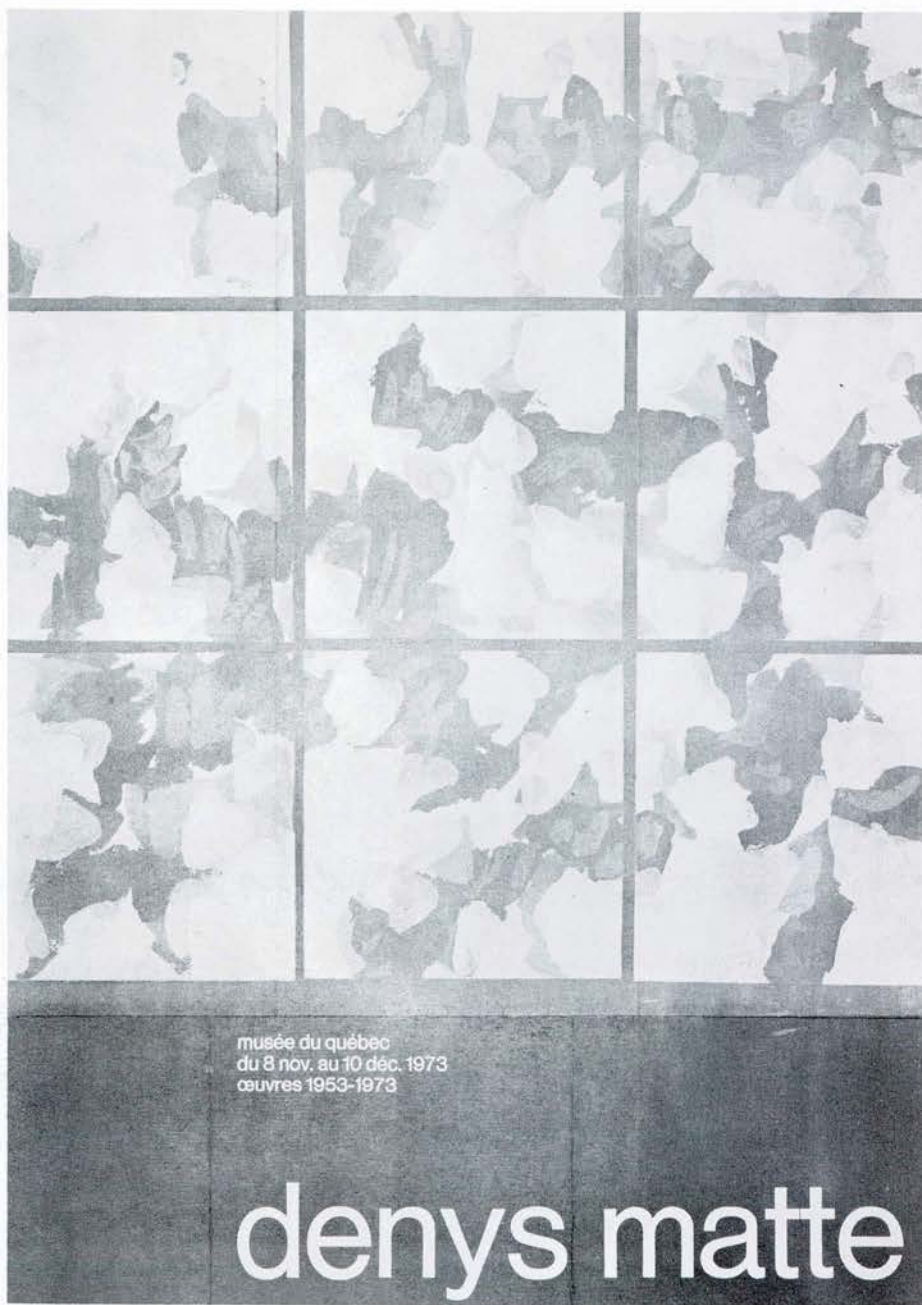
Il appartient à chaque professeur d'arts plastiques de bien se renseigner, pour être en mesure de participer au prochain congrès.

Nous tenons aussi à signaler que chaque année plusieurs professeurs sont délégués soit par leurs commissions scolaires, soit par leurs syndicats. Le professeur d'arts plastiques peut profiter de certaines facilités lui permettant une participation au congrès à peu de frais. Il ne tient qu'à lui de faire les démarches nécessaires.

Visites commentées au Musée d'art contemporain.

Le service d'éducation et d'animation du musée, offre un programme de visites commentées. Si vous désirez profiter de ce service, adressez-vous au service d'éducation et d'animation, Visites Com-

mentées, Musée d'art contemporain, Cité du Havre. Vous pourrez alors demander un formulaire d'inscription aux visites commentées. Vous pouvez également consulter le journal "Ateliers" pour préparer vos élèves, le cas échéant.



* Denis Matte, qui jouissait cette année d'un congé de sa commission scolaire, expose au Musée du Québec, vingt années de sa peinture. Du 8 novembre au 10 décembre.

S.D.J.A.C.

La société des jeunes artistes créateurs a lancé un petit journal d'un format de 6" pouces et 5/16" x 8". Il contient 16 pages avec la couverture. Dans ce journal on présente la société. Elle s'adresse surtout aux jeunes âgés de 10 à 18 ans ou aux adultes amateurs qui ont des intérêts bien marqués soit pour les arts, soit pour l'artisanat. En plus d'un éditorial on y retrouve un concours, une chronique Art-échange, les activités et l'Informa Fiche.

Nous souhaitons tout le succès désiré à la société des jeunes artistes créateurs. Il en coûte \$2.00 pour devenir membre. Les jeunes intéressés peuvent écrire à: Société des jeunes artistes créateurs, 455 rue St-Jean, suite 303, Montréal 125, H2Y 2R5 Tél.: (514) 845-4884

INFORMATION

PAR UNE ANNONCE DANS

"VISION" vous rejoignez les bibliothèques, les maisons d'enseignement, les responsables de l'enseignement des arts plastiques et les amis de l'art.

Tarifs publicitaires:

1/16 de page		10.00
1/8 "		20.00
1/4 "		40.00
1/3 "		60.00
1/2 "		80.00
1 "		100.00
1ère page intérieure		150.00
Page couverture au verso (en dos)		225.00

Nova Scotia College Of
Art and Design
Galerie Anna Leonowens

6152 Coburg Road
Halifax
Nova Scotia

UN SURNOM

La Galerie Anna Leonowens est en train de compiler une liste de surnoms d'enfants et d'adultes pour une exposition et une publication. Si vous avez un surnom ou si vous connaissez quelqu'un qui en ait un, écrivez à:

NICKNAME
6152 Coburg Road
Halifax, N.S.

avec cette information:

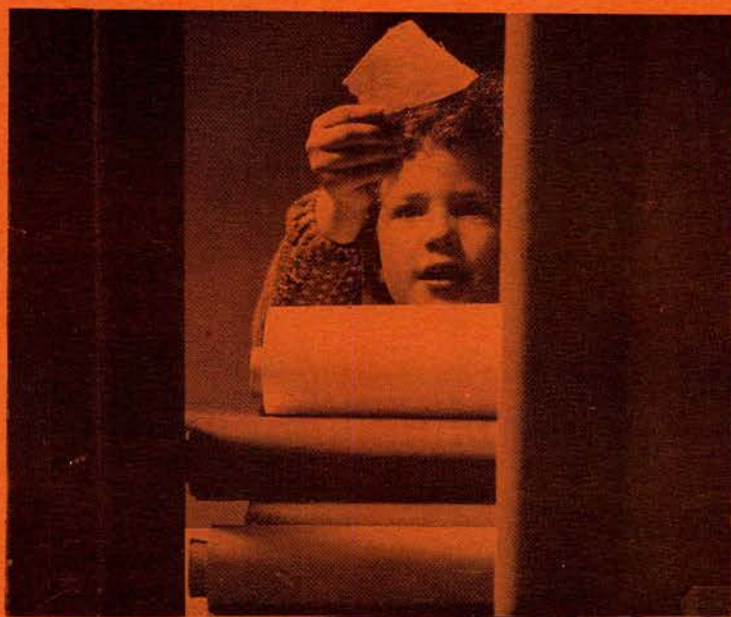
Le surnom, le vrai nom, la date de naissance, le lieu de naissance, l'occupation, l'origine du surnom et une photo caractéristique. Toutes les contributions seront prises en considération.

Rendez VISION

adhésant

Visuellement

PAR VOS PHOTOS ET VOS GRAPHISMES!



brault & bouthillier ltée
lté.

205 est, rue Laurier east, Montréal 151, Qué.

NOUVEAUTÉS

ENSEMBLE

NYLCO

Dans tous les domaines Nylco est d'une utilisation aisée. Nylco se colle, se coud, se repasse, s'agraffe, se coupe sans s'affranger, résiste même à quelques lavages. Il se plie avec docilité à toutes vos exigences. Vous réaliserez avec Nylco nappes, napperons, costumes de fêtes, panneaux décoratifs, etc... Chaque rouleau contient une pièce d'une longueur de 20 pieds et d'une largeur de 23 pouces. 10 couleurs: orange, olive, jaune, blanc, noir, brun, rose, vermillon, bleu, vert. Vous pouvez dessiner sur Nylco avec du pastel sec ou de la craie de cire.

Nylco. no. de commande A16-50-417-98

Distributeur Nylco: 10 rouleaux contenant chacun une pièce de 20' x 23" 10 couleurs assorties Prix: \$27.50

Matériel pour les Arts plastiques
et pour l'artisanat
Fournitures scolaires et produits éducatifs
pour les maternelles.



**PARENT
&
TRUDEL**
Limitée
RE: JEAN BRARD

5196, rue SAINT-HUBERT
MONTREAL 176
TEL.: 271-2413



céramique

Sial



VOUS
REMERCIE
DE
LUI
AVOIR
FAIT
CONFIANCE



Gérald Verrier

Représentant des ventes

LISTE DES ABREVIATIONS DES ASSOCIATIONS

A.A.C. Association des Artisans du Canada
A.A.G.P.I. Atelier des Arts du Grand Portage Inc.
A.A.I. Applied Art Institute
A.A.Q. Association des Artisans du Québec
A.B.A.C. Association des Beaux-Arts de Canne (France)
A.C.I.D. Association of Canadian Industrial Designers
A.C.Q. Association des Céramistes du Québec
A.D.B.A. Architectes diplômés des Beaux-Arts
A.D.I.Q. Association des Designers Industriels de la Province de Québec
A.E.S. Association des Enseignants du Saguenay
A.G.Q. Association des Graveurs du Québec
A.I.C.A. Association Internationale des Critiques d'Arts
A.M.C. Association des Musées Canadiens
A.P.A.G. Association des Professeurs d'Art graphique
A.P.A.P.Q. Association des Professeurs d'Art plastique
A.P.P.P.Q. Association des Photographes professionnels de la Province de Québec
A.R.C. Académie Royale Canadienne des Arts
Royal Canadian Academy of Arts
A.R.C.A. Membre Associé de l'Académie Royale des Arts du Canada
A.S.J.P. Artisans de Saint-Jean-Port-Joli
A.S.Q. Association des Sculpteurs du Québec

C.A. Centrale d'Artisanat
C.A.Q. Centrale d'Artisanat du Québec
C.A.R. Canadian Artist Representation
C.B.C. Corporation des Bijoutiers du Canada
C.B.Q. Corporation des Bijoutiers du Québec
C.C.A. Canadian Craftman Association
C.G.C. Canadian Guild of Crafts
C.G.P. Canadian Group of Potters
C.G.S. Canadian Graphic Society
C.H.G. Canadian Handicraft Guild
C.P.E. Canadian Painter Engraver
C.S.E.A. Canadian Society for Education Thru Art
C.S.G.A. Canadian Society of Graphic Art
C.S.P.W.C. Canadian Society of Painters and Water Color
C.S.R.F. Chambre Syndicale de la Reliure de France

F.C.C.Q. Fédération des Centres Culturels du Québec
F.D.A. Fédération des Artisans de Saint-Jean-Port-Joli

G.C.M.A.Q. Guilde Canadienne des Métiers d'Art du Québec
G.G. Guilde Graphique

I.A.G. International Art Guild (Monaco)
I.C.O.M. Conseil International des Musées
M.A.A.A. Mid America Art Association
M.A.Q. Métiers d'Art du Québec
M.A.R.I.C. Member of Royal Architectural Institute of Canada

N.A.A. National Art Association
N.A.G.C. Noranda Arts and Craft Guild

P.A.A.T. Provincial Association of Art Teachers
P.D.B.A. Professeur Diplômé des Beaux-Arts
P.G.C. Peintre-Graveur Canadien
P.P.A. Professional Photographers of America
R.C.A. Royal Canadian Academy
Académie Royale Canadienne

S.A.C. Société des Artisans du Canada
S.A.P.Q. Société des Artistes professionnels de la Province de Québec
S.A.S.F. Société Artistique de Sainte-Foy
S.A.T.M. Société des Artistes de Tethford-Mines
S.C.A. Société Canadienne des Arts
S.C.A.A. Stained Glass Association of America
S.C.D.A.G. Société Canadienne des Arts graphiques
S.D.E.Q. Société des Décorateurs-Ensembleurs du Québec
S.P.E. Society of Painters and Etchers

T.A.C. Triangle Artistique de Chicoutimi

V.A.C. Visuel Art Center

CENTRALE D'ARTISANAT

1450, rue Saint-Denis
Montréal 129
Tél.: 849-9415

ASSOCIATION INTERNATIONALE DES CRITIQUES D'ART

Section Canadienne
788, Av. Wilder
Montréal 154
Tél.: 737-1955

FEDERATION DES CENTRES CULTURELS DE LA PROVINCE DE QUEBEC

3100, rue Saint-Donat
Montréal 429
Tél.: 354-0320

ASSOCIATION DES PROFESSEURS D'ART PLASTIQUE DU QUEBEC

Casse Postale 424
Place d'Youville (Station)
Montréal 351
Tél.: 873-3963

SOCIETE DES DECORATEURS-ENSEMBLIERS DU QUEBEC

Boîte Postale 1147
Place Bonaventure
Montréal 114
Tél.: 878-1113

ASSOCIATION DES PHOTOGRAPHES PROFESSIONNELS DE LA PROVINCE DE QUEBEC

1455, rue Peel
Montréal 110
Tél.: 845-8710

ASSOCIATION DES SCULPTEURS DU QUEBEC

1237, rue Sanguinet
Montréal 129
Tél.: 866-8126

SOCIETE DES ARTISTES PROFESSIONNELS DU QUEBEC

411, rue Saint-Nicolas
Montréal 125
Tél.: 845-1739

METIERS D'ART DU QUEBEC

1637, rue Saint-Denis
Montréal 129
Tél.: 288-2667

ASSOCIATION DES DESIGNERS INDUSTRIELS DU QUEBEC

1191, Union
Montréal 111
Tél.: 866-5429

LA GUILDE GRAPHIQUE

4677, rue Saint-Denis
Montréal 176
Tél.: 844-2421

ASSOCIATION DES ARCHITECTES DE LA PROVINCE DE QUEBEC

1825, boul. Dorchester ouest
Montréal 108
Tél.: 937-6168

ASSOCIATION DES GRAVEURS DU QUEBEC

3684, boul. Saint-Laurent
Montréal 130
Tél.: 884-7609

GUILDE CANADIENNE DES METIERS D'ART

2025, rue Peel
Montréal 110
Tél.: 849-2379

GUILDE CANADIENNE DES FEDERATIONS DES CENTRES CULTURELS

Boîte Postale 1147
Tél.: 845-8710



LES MATERIAUX D'ARTISTES PAR EXCELLENCE



Couleurs à l'huile et acrylique
Couleurs "tous supports"
Gouache liquide
Gouache en pâte
Gouache en poudre
Email à froid
Sérigraphie
Batik
Brosses et pinceaux, etc.

INFORMATION

NOUS

Avons le plaisir d'annoncer de nouveau notre service d'atelier d'arts plastiques, pour techniques d'impressions, peinture, batik, etc...

Pour vos journées pédagogiques dans le cadre des interétapes de l'année scolaire.

Pour réserver un atelier (avec un préavis de 6 semaines), veuillez communiquer avec la maison Talens en donnant les détails suivants: nombre de professeurs participants (minimum requis 15) niveau d'enseignement, genre d'atelier désiré.

TALENS C.A.C. LTEE

2100, GIROUARD
MONTREAL 260
TEL.: 482-6020