

TABLE DES MATIERES

	PP
INTRODUCTION	1
CHAPITRE PREMIER: L'ART ET L'ENSEIGNEMENT	
A. Les objectifs de l'enseignement de l'art	5
B. Les objectifs des examens	8
CHAPITRE II : ANALYSE DES QUESTIONNAIRES	
A. Répartition des sujets et métho- dologie	11
B. Cas particuliers	13
C. Description des questionnaires et relevé des sujets	16
D. Tableau comparatif	26
CHAPITRE III : RELEVÉ DES NOTIONS CONTENUES DANS 3 CATEGORIES DETERMINEES	
A. La couleur	27
B. Les métiers d'art	30
C. La peinture	34
CHAPITRE IV : RELEVÉ DES ASPECTS TRAITES SUR L'ART ESQUIMAU ET AMERINDIEN	
	42
CHAPITRE V : APPRECIATION DES QUESTIONNAIRES	
	44
CHAPITRE VI : FACTEURS INFLUANT SUR LA REALISATION D'UN PROGRAMME D'ARTS PLASTIQUES	
	46
CHAPITRE VII : LES ETUDIANTS ET LES COURS D'ARTS PLASTIQUES	
A. Présentation du questionnaire d'en- quête	48
B. La motivation des étudiants	53

C. Conception des cours d'arts plastiques	55
D. Conception du rôle du professeur d'arts plastiques	58
E. Conception de l'art	60
CONCLUSION	63
BIBLIOGRAPHIE	68

INTRODUCTION

Le programme d'arts plastiques du Secondaire V qui a encore cours actuellement, est défini dans ses grandes lignes pour la première fois dans le document "Programme d'études des écoles secondaires" "Arts, arts plastiques", publié par le Service d'information du Ministère de l'Éducation en septembre 1968. (Il porte le numéro 16.3081.)

Elaboré dans un climat de nationalisme naissant, de volonté de restructuration de l'enseignement en général, et de l'enseignement de l'art en particulier, d'adaptation dans l'enseignement des méthodes pédagogiques nouvelles, ce programme veut donc répondre aux tendances nouvelles et aux aspirations du monde de l'enseignement.

Il paraît donc en 1968, nu, isolé, condensant les visées nationalistes légitimes des pédagogues mais devant l'établissement de l'appareil nécessaire à l'application d'un tel programme, c'est-à-dire: la formation adéquate des professeurs d'arts plastiques, les guides pédagogiques, nécessaires à une certaine unité d'information de base, un matériel audio-visuel adéquat disponible partout où ce programme sera appliqué ainsi que des ateliers et le matériel indispensable à la partie pratique du programme qui doit comprendre 80% du temps de l'horaire des cours d'arts plastiques ainsi que le précise le document officiel.

Au fil des ans, les besoins dans ce sens étant pressants, des documents publiés par le Service des moyens techniques d'enseignement viennent étayer le programme d'études initial: Petit lexique du meuble québécois, Le mobilier traditionnel au Québec, L'art des Esquimaux, Peinture du Québec 1945-1970, Sculpture au Québec 1945-1970, tous parus en 1971; des organismes privés comme Formart mettent sur le marché des diapositives et des documents écrits sur des sujets touchant de près le programme d'arts plastiques du Secondaire V. De nombreuses publications concernant l'art, l'artisanat, le patrimoine voient le jour. Si bien que nous pouvons dire aujourd'hui, douze ans après l'instauration du programme, que gravite autour des sujets à l'étude une certaine quantité d'information qui peut paraître satisfaisante à certains égards.

Il demeure que si ce matériel considérable a un intérêt pédagogique certain, il n'a pas été conçu strictement pour répondre aux besoins de l'enseignement des arts plastiques au Secondaire V et que le programme d'études de ce niveau ne peut s'enrichir indéfiniment de tous les nouveaux documents qui paraissent. Car ce faisant, il risque de prendre des proportions exagérées sans rapport avec la capacité d'absorption des étudiants ni du temps alloué aux arts plastiques dans son horaire ni de son intérêt véritable pour ce sujet.

Or actuellement, comme il n'existe pas sur la matière de "Manuel du Maître", ceci dit sans porter de jugement de valeur sur de telles aides, ce sur quoi nous reviendrons, pour savoir en quoi consiste ef-

fectivement ce programme, quelles notions il recouvre, il nous faut interroger les examens d'arts plastiques: nous chercherons comment on y cerne différents aspects du programme, s'il y a continuité, constance ou approfondissement dans le niveau des questions. Nous verrons si le programme tel que notre analyse le découvre est applicable, s'il correspond à l'attente qu'en ont les étudiants.

Pour ce faire, nous décrirons dans un premier temps les examens d'arts plastiques SI de 1970 à 1979 inclusivement, faisant un relevé des 489 questions selon une répartition que nous aurons établie préalablement.

Nous analyserons certains sujets qui se seront révélés plus significatifs dans le tableau comparatif des questions posées. Nous tenterons de cerner divers aspects abordés dans les principaux sujets d'études. Et nous confronterons ces données avec différents facteurs influant sur la possibilité de réaliser ce programme: le temps réservé aux arts plastiques dans une année scolaire, l'organisation matérielle. Nous soulignerons au passage les questions qui nous paraissent faire problème dans le seul but d'attirer l'attention sur les difficultés d'avoir un consensus sur le langage utilisé en arts plastiques et partant d'avoir un langage universel, sur la difficulté dans ces conditions pour les professeurs d'arts plastiques de préparer adéquatement leurs étudiants à des examens et l'inquiétude qui résulte pour eux de cette situation.

4

Dans un deuxième temps, par une enquête effectuée auprès de quelques étudiants, nous tenterons de découvrir si le programme d'études correspond à la conception qu'ils se font d'un cours d'arts plastiques, à leurs intérêts artistiques et s'ils atteignent les objectifs qu'ils s'étaient fixés en s'inscrivant aux cours d'arts plastiques.

Nous concluerons en tenant compte des résultats obtenus lors de l'analyse des questionnaires d'examens, de l'enquête auprès des étudiants, de notre expérience personnelle: six années d'enseignement au niveau Secondaire V. Nous tenterons de voir quelles directions pourraient prendre d'autres recherches connexes à notre sujet d'étude.

CHAPITRE PREMIER

L'ART ET L'ENSEIGNEMENT

A. Les objectifs de l'enseignement de l'art

On sait que depuis l'antiquité les arts plastiques ont tenu dans l'éducation une place peu enviable. "Vers 240, le professeur de dessin, fait régulièrement partie du corps enseignant" mais "nous ne pouvons pas affirmer que cet enseignement continua à être généralement donné et reçu". "Il est probable que, venu trop tard et n'ayant pu pousser dans la routine pédagogique d'assez profondes racines, ce nouvel enseignement n'a pas pu soutenir la concurrence des techniques littéraires alors en plein essor".(1)

L'histoire se répète, le Rapport Rioux souligne: "nous sortons à peine d'un humanisme fondé sur le verbe".(2) Et parlant du Rapport Parent il affirme: il "n'ignore pas le rôle essentiel de l'art dans la formation de l'intelligence et le développement de l'esprit critique et créateur" mais "au chapitre des grands principes et des déclarations générales, l'art est le plus souvent absent. On ne reconnaît pas l'art "comme un univers de connaissances".(3)

(1) Marrou, Henri-Iréné, Histoire de l'éducation dans l'antiquité, Editions du Seuil, Paris 1965, pp. 205-206

(2) Rapport de la Commission d'enquête sur l'enseignement des arts au Québec, Editeur officiel du Québec, 1969, vol. 1

(3) Ibid, pp. 25-26

Le Rapport Rioux tentera d'accorder aux arts l'importance qu'ils devraient avoir dans un système moderne d'éducation et que requiert le type de société dans lequel nous nous engageons aujourd'hui. Le type d'homme vivant dans cette société et que souhaite le Rapport Parent, c'est l'homme "polyvalent, coopératif et participant qui serait en même temps autonome et créateur".(1)

Nous en sommes donc au niveau de la philosophie de l'éducation à reconnaître l'importance de l'enseignement de l'art dont le Rapport Rioux précise que "l'objectif irréductible, spécifique c'est l'expérience esthétique dont les effets multiples sont:

1. Le développement de la créativité
2. Le développement de l'affectivité
3. Le développement de la perception
4. Le développement du sens social."(2)

Citons encore le Rapport Rioux qui définit ailleurs, d'une façon plus particulière les buts les plus souvent énumérés dans l'éducation plastique:

- " acheminer l'enfant à son stade de développement graphique;
- lui faire découvrir par l'expérience créatrice des notions plastiques de base;

(1) Rapport de la Commission d'enquête sur l'enseignement des arts au Québec, Éditeur officiel du Québec, 1969, vol. 1, p.28

(2) Ibid, pp. 106-107

le sensibiliser aux rapports visuels d'organisation spatiale et picturale (formes, structures, couleurs, tonalités et textures), par l'utilisation de matériaux divers;

lui faire connaître les diverses composantes d'une oeuvre d'art (sentiment, symbole, qualités d'organisation visuelle);

éduquer son sens inventif de la découverte personnelle dans le processus du faire artistique en relation avec une observation comprise du milieu physique, des caractéristiques spécifiques des matériaux utilisés, comme source possible de recherches plastiques;

lui faire percevoir les qualités esthétiques d'une oeuvre d'art ou d'une expérience artistique, et leurs implications concrètes dans l'environnement quotidien (peinture, sculpture, gravure, artisanat, design, architecture et urbanisme);

explorer et maîtriser les différents matériaux et techniques en les adaptant à son expérience pratique."(1)

Nous le voyons, le Rapport Rioux circonscrit très bien les objectifs de l'enseignement des arts plastiques. S'il mentionne des orientations et des activités souhaitables (considération de l'ensemble des phénomènes de l'environnement, visites de musées, rencontres d'artistes) il insiste surtout sur le climat qualitatif de l'éducation plastique dans sa recommandation: "que l'éducation artistique soit conçue selon l'objectif général qu'est l'expérience esthétique sous toutes ses formes."(2)

(1) Rapport de la Commission d'enquête sur l'enseignement des arts au Québec, Editeur officiel du Québec, vol. 2, p.42

(2) Ibid, p.53

B. Les objectifs des examens

Le rôle des examens:

"On assigne une multiple fin aux examens. Pour l'étudiant, l'examen est l'épreuve établissant s'il a atteint ou non le niveau déterminé par le programme d'études. Le maître voit dans l'examen cette évaluation du niveau de l'élève mais aussi une mesure de la qualité de son enseignement. Les services des examens poursuivent en effet ce double but de mesurer l'élève et le maître, la véritable fin, plus ou moins avouée, qu'ils se donnent étant celle de relever sans cesse le niveau des études et de forcer dans une certaine mesure l'évolution de l'enseignement." (1)

Il semble évident que ce soient les buts poursuivis en ce qui a trait aux examens d'arts plastiques, ceux-ci devenant pour le professeur l'aiguillon le forçant à intégrer dans son enseignement de nouvelles techniques pour lesquelles bien souvent il n'a pas reçu de formation, l'obligeant même à se recycler (ceci étant particulièrement sensible avec la gravure, par exemple), à évoluer avec l'art de son temps, tel qu'il se fait: nous verrons dans les examens que nous analyserons en ce qui concerne la peinture, le parallélisme des sujets traités et du développement de l'art contemporain, passant des notions d'art figuratif, automatiste, surréaliste sur lesquels nous avons un certain recul historique, (1940 et avant), à l'art des années 50: plasticien, peinture gestuelle, au "pop" et "op" art des années 60, et au Hard edge, au réalisme magique, à l'hyperréalisme des années 70.

(1) Rapport de la Commission Royale d'enquête sur l'enseignement dans la province de Québec, Tome II - suite -, 1964, pp. 288-289.

"Les maîtres souffrent aujourd'hui de ce joug des examens et s'en plaignent amèrement. Les examens sont devenus une entrave à l'évolution de leur enseignement; ils le seront toujours si on continue à les utiliser pour talonner les maîtres. L'examen a un rôle à jouer pour éclairer le maître sur l'interprétation qu'il faut donner aux programmes d'études, pour l'inciter à enrichir son enseignement et à perfectionner ses méthodes."(1)

Ce que les examinateurs semblent perdre de vue, c'est que les étudiants auxquels s'adressent ces examens arrivent au Secondaire V en 1980 sans plus de connaissances que ceux de 1970 et qu'ils ne disposent pas de plus de temps aujourd'hui qu'alors pour acquérir leur formation. D'où le danger d'ouvrir à l'infini le champ des expériences possibles et de la culture souhaitable. Sans compter que si nous décalons dans les examens d'arts plastiques une inflation des techniques, une escalade des connaissances en histoire de l'art, il apparaît qu'il y a désintéressement de certaines notions de base comme la couleur ou la perspective. Ne serait-on pas en train de verser dans le travers de cette société technicienne dont parle le Rapport Rioux dont il dit que "l'information (et la communication de cette information) est devenue le bien le plus précieux de cette société".(2)

Par ailleurs, "cette utilisation de l'examen pour tenir les maîtres en haleine et pour hausser la qualité de l'enseignement repose

-
- (1) Rapport de la Commission Royale d'enquête sur l'enseignement dans la province de Québec, Tome II - suite -, 1964, pp. 288-289
 - (2) Rapport de la Commission d'enquête sur l'enseignement des arts au Québec, Editeur officiel du Québec, Vol. 1, p.39

sur l'hypothèse que ces maîtres sont incompetents, incapables d'évo-
luer par eux-mêmes ou par d'autres moyens". (1)

Si le Ministère de l'éducation à qui est dévolue la responsa-
bilité de structurer l'administration de l'enseignement de l'art entend
par ses programmes et examens unifier, planifier cet enseignement et
le rendre cohérent, on peut s'étonner que le maximum de contrôle de sa
part, s'exerce surtout dans les deux dernières années du 2ième cycle
du Secondaire; débutant de façon perceptiblement progressive après le
1er cycle pour s'atténuer grandement au CEGEP et se perdre au niveau
universitaire.

(1) Rapport de la Commission Royale d'enquête sur l'enseignement
dans la province de Québec, Tome I^e - suite -, p. 288

CHAPITRE II

ANALYSE DES QUESTIONNAIRES

A. Répartition des sujets et méthodologie

Afin d'analyser les examens d'arts plastiques et voir à quelles notions se réfère chacune des questions, il nous faut établir une répartition des notions traitées à laquelle puissent se rapporter toutes les questions sans exception et qui soit suffisamment précise et détaillée pour ne créer aucune ambiguïté devant quelque énoncé que ce soit et couvrir le champ des notions de telle sorte que n'interviennent pas lors de l'analyse de ces questions d'interprétations aléatoires.

A l'aide du contenu du programme d'arts plastiques 51 et des questionnaires d'examens nous avons fait la répartition des notions et des sujets traités comme suit:

La première catégorie groupe les questions sur les techniques et sur les moyens d'expression à utiliser, comme suit:

1. Moyens d'expression et techniques:

- A. Graphisme
- B. Peinture (technique picturales bi-dimensionnelles comprenant peinture et collage)
- C. Gravure et impression
- D. Sculpture, modelage, assemblage, murale
- E. Céramique

F. Métiers d'art traditionnels

F*. Métiers d'art "exotiques": batik, tie and dye

Dans la deuxième catégorie, nous regroupons:

2. Notions de langage plastique:

G. Points et formes

H. Lignes

I. Couleurs

J. Textures

K. Composition

K*. Perspective

L. Lumière

Dans la troisième catégorie, nous retrouvons la nomenclature des sujets d'étude en histoire de l'art tels que déterminés dans le programme du Ministère:

3. Histoire de l'art au Canada et au Québec de ses origines à nos jours:

M. Peinture

N. Sculpture

O. Architecture

P. Arts graphiques

Q. Céramique et poterie

R. Meuble québécois

S. Textiles québécois

T. Orfèvrerie, joaillerie, travail des métaux

U. Art des Indiens

V. Art des Esquimaux

Ainsi la première catégorie regroupe les questions portant sur les moyens d'expression à utiliser et sur les techniques; la deuxième

PA

groupe les questions se rapportant aux notions de langage plastique et la troisième, les questions relevant strictement de l'histoire de l'art. Ce qui permet par exemple sur une question au sujet de la peinture de déterminer s'il faut pour y répondre connaître le peintre ou un mouvement particulier où classer l'oeuvre en question - ce qui relève de l'histoire de l'art et serait rapporté sur le tableau en "3M"; ou s'il faut savoir comment a été réalisée la peinture dont il est question auquel cas cette question serait rapportée en "1B" soit techniques picturales bi-dimensionnelles; ou encore, s'il faut savoir plutôt ce qui en est de la couleur ou de l'interrelation des éléments? où dans le premier cas la question serait rapportée en "2I" Couleur et dans le second en "2K" Composition. Notons déjà qu'à plusieurs reprises les questions d'examen débordent le cadre du contenu du programme: nous constaterons selon les années, l'addition de questions touchant par exemple des techniques qui n'avaient pas été prévues dans le programme initial. Quelles sont les raisons de ces ajouts? C'est une interrogation sur laquelle nous reviendrons plus loin. De plus à certaines occasions les questions porteront sur le programme d'études du Secondaire IV. Ces dernières questions cependant demeurent facultatives. Nous les soulignerons au passage.

B. Cas particuliers

Il faut ici souligner avant d'entreprendre l'analyse de chaque questionnaire, les quelques difficultés particulières qui se sont pré-

sentées. lors de la détermination du contenu de chacun des items du tableau.

Ainsi avec les questions se rapportant à l'art des Indiens ou à l'art des Esquimaux: bien que dans la plupart des questionnaires, les questions touchant l'un et l'autre sujet soient groupées sous un titre "Art des Indiens" ou "Art Esquimau" plusieurs questions se rapportent davantage à des notions de composition par exemple, et ne peuvent être classées en "3U" ou en "3V"; à moins que la question fasse référence à une caractéristique de l'un ou l'autre de ces arts comme la symétrie dans l'art des Amérindiens de l'Ouest.

De même pour ce qui est de la sculpture esquimaude: de savoir qu'elle est fabriquée de stéatite ou d'os de baleine, relève de la connaissance de cet art en particulier.

De même certaines questions touchant la gravure esquimaude: les Esquimaux ayant pris beaucoup de liberté quant aux techniques, il faut effectivement connaître leurs méthodes ou modes de fonctionnement spécifiques plutôt que d'avoir des notions plus générales de techniques de gravure pour répondre aux questions posées.

D'autre part, dans le "2K" sous lequel on retrouve les questions touchant la composition il est apparu intéressant de distinguer en "2K*" les questions portant spécifiquement sur la perspective. De même pour "1F" sous lequel on retrouve des questions portant sur dif-

différents métiers d'art, il a semblé pertinent de faire ressortir différents types de métiers, soit en "LF" les métiers traditionnels c'est-à-dire, ceux qui existent depuis longtemps, jalonnant notre Histoire et connaissant une ferveur égale, et ceux qui ont une connotation folklorique et connaissent un regain de popularité grâce à l'immense vague de "retour aux sources" que connaît le Québec et en "LF*" ceux qui sont apportés par des courants idéologiques ou modes et venus de l'extérieur (comme le batik, le "tie and dye"). La possibilité même de cette dernière distinction ne manquant pas de faire naître quelques questions:

- Comment se fait-il que l'on trouve dans les questionnaires d'examens des questions portant sur des formes d'artisanat qui ne faisaient pas partie du programme initial?
- Quelle est l'idéologie sous-jacente à ces explorations hors cadre?
- Dans quelle mesure la mode oriente-t-elle le contenu du programme?
- A quel rythme intègre-t-on les dernières nouveautés comme allant de soi?
- Quel rôle jouent les examinateurs dans la détermination du contenu du programme?

C. Description des questionnaires et relevé des sujets

L'examen de 1970 constitue le premier du genre. Pour la première fois en effet, les étudiants en arts plastiques du Secondaire V sont soumis à un examen théorique. Auparavant chaque professeur préparait son propre questionnaire. Cet examen totalisait la moitié de la note de l'étudiant, note constituée donc de 50% de l'examen théorique et de 50% donnés sur les travaux pratiques exécutés durant l'année (certaines directives venant du Ministère créeront à l'occasion des variantes quant au choix de ces travaux). Soulignons au passage que le programme initial recommandait de consacrer 20% du temps alloué aux arts plastiques à l'étude de l'histoire de l'art.

Ce questionnaire comprend 43 questions: 40 de type objectif, 3 non-objectives, créant par ces dernières des difficultés de correction. Dans les questionnaires subséquents, seules les questions de type objectif seront utilisées.

Les questions sont réparties en 4 groupes, identifiés: II, III, IV, V. Les deux premiers pour un total de 21 questions se rapportent à des notions de langage plastique (18) et de connaissance technique (3); les deux derniers pour un total de 22 questions se rapportant davantage à des connaissances en histoire de l'art, montrent le souci des examinateurs de faire concorder le plus possible les pourcentages des questions au contenu du programme, de respecter la répartition 80% pour le travail pratique (véhiculant des notions de langage plastique) et

20% pour l'histoire de l'art.

Ce questionnaire comporte peu de reproductions: 7 en tout, toutes en noir et blanc. D'où une certaine hésitation à trouver acceptable une question sur une peinture de Rippelle demandant de déterminer la dominante et offrant dans les choix de réponse l'énoncé suivant: "la présence massive du blanc". De même cette question qui demande à l'étudiant de rédiger 10 à 12 lignes d'appréciation soit sur la peinture de Pellan soit sur celle de Riopelle, suggérant de parler des couleurs alors que les deux peintures sont reproduites en noir et blanc...

L'examen de 1971 comporte 46 questions. On y conserve la répartition par groupe (4, comme dans le précédent) introduisant dans deux groupes III et IV la possibilité de choisir de répondre à l'une ou l'autre des deux séries de questions proposées. Notons ici cependant que dans le groupe III on peut faire des réserves quant au choix véritable offert aux étudiants: une des séries de questions proposées portant sur l'art dans le monde (9 questions) dont le sujet, s'il fait partie du programme d'études d'histoire de l'art du Secondaire IV, n'a pas été nécessairement vu par tous les étudiants qui suivent des cours d'arts plastiques au Secondaire V. (Rappelons qu'il n'est pas pré-requis pour un étudiant d'avoir suivi des cours d'arts plastiques au Secondaire IV); d'autre part, si cette étude a été faite, on peut se demander dans quelles conditions elle s'est faite (vu la lourdeur des programmes, l'âge des étudiants et leur insouciance) et ce qu'ils en ont effectivement retenu un an après. Dans le groupe IV le choix est

offert entre une série de questions sur la peinture canadienne, et une série sur la sculpture canadienne (10 questions).

Les reproductions au nombre de 37 imprimées en noir et blanc sont intégrées au texte; 2 reproductions couleur sont sur feuille détachée ce qui permet un repérage facile et rapide des illustrations ayant rapport au texte. Notons ici deux formulations de questions qui laissent perplexes:

"La ligne dans le travail de Riopelle est exploitée par?"

et

"Action de recouvrir une pièce de céramique afin de masquer la couleur naturelle de la pâte."

C'est nous qui soulignons.

D'autre part à propos d'un Riopelle représentant un hibou et d'un graphisme esquimau ayant le même sujet, il est demandé ce que ces travaux ont en commun. Les éléments de réponse suggérés étant:

- a) le contraste
- b) la subtilité
- c) la texture
- d) le thème,

il apparaît que c) et d) sont des réponses également valables.

L'examen de 1972 adopte une présentation simplifiée par rapport aux précédents: il comporte 50 questions réparties en 4 groupes bien définis par des titres:

Groupe I : Art esquimau et art des indiens de la Côte du Pacifique	10 questions
Groupe II : Peinture	15 questions
Groupe III : Sculpture et architecture	10 questions
Groupe IV : Technique et terminologie	15 questions

Un cahier de reproduction couleur (14) et noir et blanc (33) non broché est inséré au centre du questionnaire. Il est relativement facile de repérer les illustrations auxquelles renvoient les questions bien que certaines soient reproduites sur la verticale plutôt que sur l'horizontale et que l'ordre numérique des illustrations soit établi à partir du centre s'étalant sur les deux pages du cahier ce qui oblige l'étudiant à garder le cahier de reproductions ouvert et à soulever inlassablement les feuilles les unes après les autres pour avoir accès aux numéros à consulter.

Les énoncés sont particulièrement bien formulés à l'exception de la question 34 qui renvoie à une photo d'une partie du toit d'un pavillon d'Expo '67 et qui se lit comme suit: "Cette sculpture a été vue pour la première fois à Expo '67. Où est-ce?" Et en 38: une question inclassable car elle ne se réfère à aucune notion spécifique en arts plastiques: "Dans laquelle de ces illustrations retrouve-t-on une silhouette?"

En 1973 le questionnaire comprend 50 questions qui n'ont pas été divisées et réunies sous des titres bien qu'il semble évident que les

questions suivent un certain ordre. Ainsi les questions 1 à 9 concernent la sculpture, 36 à 46 la peinture, 47 à 50 des notions de langage plastique; entre ces numéros, on se perd un peu.

Le cahier de reproductions inséré au centre du questionnaire y est broché, les illustrations sont clairement numérotées, bien que disposées comme le précédent sur les deux pages et à partir du centre aussi. Les reproductions sont claires (51 noir et blanc, 8 couleur, plus 9 photos intégrées au texte) sauf pour une photo dont le sujet est difficilement discernable et sur laquelle porte la question d'identifier la technique employée pour réaliser le sujet. Hors que représente la photo? Un mur? Un plafond? Un plancher? C'est très confus. La question demande s'il s'agit a) d'un bas-relief, b) d'une fresque, c) d'une mosaïque, d) d'un modelage ou e) d'un macramé?

L'examen de 1974 comprend 50 questions. Cette fois, on revient à une répartition par groupe, sous des titres. Ainsi:

de 1 à 15 : Langage plastique et partie technique

de 16 à 25 : Peinture

de 26 à 30 : Sculpture

de 31 à 35 : Art indien et esquimau

de 41 à 45 : Meubles canadiens

de 46 à 50 : Dessin et gravure

Le cahier de reproductions inséré au centre n'est pas broché au questionnaire; il comporte 41 illustrations noir et blanc et 5 couleur.

Les photos sont bonnes. L'ordre numérique s'établit à partir de la
feuille centrale.

Dans ce questionnaire, trois questions se révéleront inclassables s'adressant davantage au bon sens, au jugement de l'étudiant qu'à des connaissances spécifiques en arts plastiques. Ainsi, la première question demande quel autre souci pictural illustre la reproduction d'un Michael Snow (l'énoncé parlait de la recherche d'un réalisme quasi scientifique). Pour choisir le bon élément de réponse, (D) Prouver qu'il peut interpréter différemment le même modèle, il suffit de bien observer la reproduction. De même dans la deuxième question qui demande par quoi est donnée la similitude entre un certain Lemieux et un Caiserman. Dans la troisième, l'étudiant a à choisir entre 4 titres celui qui convient le mieux à la peinture de Léon Bellefleur qui a été reproduite.

Dans l'examen de 1975 les 50 questions sont réparties sous des titres:

- 1 à 10 : L'art indien de la Côte nord du Pacifique
- 11 à 25 : Peinture
- 26 à 35 : Technique et artisanat
- 36 à 46 : Sculpture
- 46 & 47 : Architecture
- 48 à 50 : Meubles

Les reproductions sont au nombre de 54.(1)

Une question se révèle inclassable: il s'agit de déterminer lequel des 4 motifs illustrés dans la question se retrouve dans la reproduction désignée.

En 1976 l'examen comporte 50 questions comme il semble maintenant établi depuis 1972. Elles ne sont pas regroupées sous des titres particuliers, elles viennent les unes à la suite des autres mais il est clair que les 10 premières concernent l'art indien et esquimau, 11 à 20 la sculpture, 23 à 30 et 39 à 46 la peinture et 47 à 50 les techniques.

Il est à noter ici l'amélioration apportée à la relation illustrations-questions: les pages d'illustrations étant insérées vis-à-vis des questions correspondantes.

Cinq questions sont inclassables ne requérant pour y répondre aucune connaissance particulière. Ainsi, concernant l'art esquimau: la première question demande de reconnaître, entre 4 reproductions celle qui représente un boeuf musqué. Hors une des reproductions (reproduite à l'envers) représente le "taureau" de Picasso; l'autre, une maman pingouin et 3 petits, et la troisième, un ours polaire.

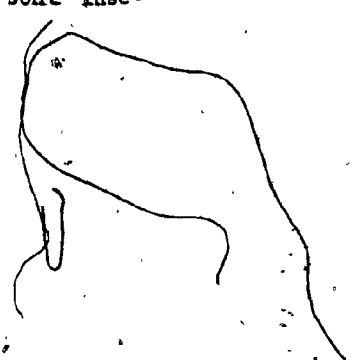
(1) N'ayant pas de copie originale de cet examen il est impossible de connaître la répartition des reproductions.

La deuxième demande de reconnaître la sculpture "Le chasseur tueur d'ours" (à découvrir entre une photo d'ours, une tête fantastique, un personnage à l'enfant!).

Et il en va ainsi pour les 3 autres questions: l'une demande de reconnaître un morse transformé en spectacle fantastique, l'autre l'illustration d'une occupation journalière et la dernière de reconnaître un bochet.

L'examen de 1977 comprend 50 questions. Il commence par deux séries de 9 questions groupées l'une sous le titre A. art esquimau, l'autre B. art indien de la Côte-Ouest. L'étudiant doit choisir de répondre à l'une ou l'autre série. Il faut noter qu'après la deuxième série, aucune démarcation n'est faite jusqu'au numéro 47 et que la question 10 enchaîne sans transition créant une certaine confusion. De 47 à 50 l'étudiant a le choix de répondre à l'une ou l'autre des trois questions proposées à chaque numéro.

L'ensemble des reproductions est inséré au milieu du questionnaire et y est broché; les illustrations sont numérotées (114 noir et blanc. On aura remarqué l'augmentation graduelle de leur nombre d'un questionnaire à l'autre particulièrement sensible dans celui-ci.) et se suivent pour la première fois dans l'ordre de lecture. Les illustrations couleurs (14) sont identifiées par une lettre et sont insérées au centre du cahier. La qualité en est exemplaire.



Remarquons au passage un énoncé bien bizarre: "Quant à la couleur, elle est appliquée au pochoir" (C'est nous qui soulignons).

L'examen de 1978 a la particularité de se présenter en deux cahiers distincts: un pour le questionnaire, l'autre pour les reproductions tous deux brochés. Le questionnaire comprend 50 questions. L'étudiant doit choisir pour les questions 7 à 10 inclusivement de répondre à l'une ou l'autre des 3 séries de questions proposées qui portent toutes sur des techniques. Pour les questions 11 à 18 l'étudiant a le choix de répondre soit à la série sur l'art esquimau soit à celle sur l'art indien de la Côte-Ouest. Le reste des questions (19 à 50) s'enchaîne sans regroupement et ne comporte pas de choix.

Les illustrations sont numérotées et se suivent dans un ordre de lecture. On s'étonne cependant dès la première page des numéros manquants; en feuilletant le cahier on s'aperçoit que ces numéros correspondent aux illustrations couleur qui se retrouvent groupées dans la deuxième moitié du cahier. Cela crée une certaine confusion.

Un énoncé laisse perplexe: "Essentiellement, la gravure sur bois reproduit une image composée de lignes blanches sur fond noir." (C'est nous qui soulignons).

L'examen de 1979 comporte 50 questions. De 1 à 24 les questions se suivent simplement sans faire l'objet d'aucun regroupement. De 25 à 32 elles sont réparties en 2 séries: série A portant sur l'art des

esquimaux, et série B sur l'art des amérindiens. L'étudiant doit répondre à l'une ou l'autre série. De 33 à 38 les questions sont simples et pas regroupées bien que le sujet en soit "les techniques". De 39 à 42 l'étudiant a le choix de répondre à l'une des trois séries proposées. De 43 à 50 on revient à des questions simples ne comportant pas de choix (sur l'architecture et le meuble).

Le cahier de reproduction est broché au questionnaire. Il comprend 51 illustrations noir et blanc et 20 couleur. Les photos sont belles mais les numéros ne se suivent pas (la première page commence avec le numéro un mais le numéro 11 se retrouve au centre du cahier et après, l'enchaînement des numéros n'obéit plus à un ordre logique créant une certaine confusion).

Il faut noter une innovation intéressante: à la fin du questionnaire, on groupe les références où ont été puisées les illustrations.

D. Tableau comparatif

Un relevé minutieux du contenu des questions de chacun des questionnaires donnera le tableau comparatif suivant:

	Moyens d'expression et techniques							Notions de langage plastique							Histoire de l'art										
	1A	1B	1C	1D	1E	1F	1F*	2G	2H	2I	2J	2K	2K*	2L	3M	3N	3O	3P	3Q	3R	3S	3T	3U	3V	(1)
1970	1	1	2	4	1	-	-	1	4	9	2	6	1	1	5	1	2	-	-	3	-	-	2	2	-
1971	-	2	3	7	2	1	-	-	-	1	2	11	-	-	9	1	6	-	-	1	-	-	5	6	3
1972	1	2	1	7	-	2	-	-	-	3	1	3	2	-	8	5	3	-	-	-	-	-	5	5	1
1973	2	2	3	5	1	4	2	1	1	4	1	3	2	1	8	2	3	-	-	2	-	-	2	2	-
1974	-	1	4	3	1	2	1	1	1	4	2	6	1	-	6	1	5	-	-	5	-	-	3	2	3
1975	-	3	4	4	2	2	-	3	-	2	1	6	-	-	9	1	2	-	3	-	-	7	1	1	
1976	-	3	1	4	2	5	4	2	1	3	1	5	-	-	9	4	2	-	-	3	-	-	3	1	5
1977	-	2	4	2	2	6	2	1	1	-	-	6	3	1	6	7	4	-	-	4	-	-	7	8	1
1978	-	2	6	6	3	5	1	-	2	-	-	5	1	-	8	3	3	-	-	7	-	-	8	6	1
1979	-	3	6	8	1	5	2	-	1	2	3	7	-	1	8	3	3	1	-	5	-	-	7	5	-

On notera dans la section histoire de l'art, qu'aucune question n'a encore été posée en histoire de la céramique et de la poterie ("3Q"), ni en histoire des textiles québécois ("3S"), non plus qu'en histoire de l'orfèvrerie, de la joaillerie et du travail des métaux ("3T"). Une seule question a été posée en histoire des arts graphiques ("3P") en 1979.

(1) Sont rangées sous ce signe les questions jugées inclassables.

CHAPITRE III

RELEVÉ DES NOTIONS CONTENUES DANS 3 CATEGORIES DETERMINEES

A. La couleur

Examinons maintenant en détail 3 catégories apparaissant au tableau: "2I" (couleur) qui accuse le plus d'écart du premier questionnaire au dernier, "1F", "1F*" (métiers) qui connaît le plus grand développement, et "3M" (peinture) qui maintient de fois en fois un nombre assez important de questions mais assez égal aussi.

Le premier questionnaire comporte 9 questions directes sur la couleur: définition, distinction terminologique, composition, matière, agencement, lois des contrastes.

Dès la deuxième année en 1971, une seule question est posée et elle l'est à propos d'une peinture de De Tonnancour dont il s'agit de définir l'agencement.

En 1972, 3 questions portent sur la couleur: une où il s'agit de trouver dans quel groupe de reproductions on retrouve des couleurs complémentaires, la deuxième, de trouver dans quelle reproduction les couleurs chaudes dominent, et la troisième, de trouver quelles sont les trois couleurs secondaires qu'a utilisées Pellan dans une peinture.

En 1973, 4 questions portent sur la couleur: dans la première, il s'agit de relier dans l'énoncé la notion d'effet optique à la gradation des couleurs et des formes qu'illustre une reproduction. Dans la deuxième, il s'agit de savoir quel effet crée l'emploi de nuances dans trois tableaux différents. Il est à noter ici qu'on emploie dans cette question le terme "valeur" assez improprement: en effet si la question interroge les reproductions noir et blanc que l'étudiant a sous les yeux, on ne peut pas oublier que ces effets qu'il s'agit de définir ont été créés par des nuances, des tonalités de couleurs et non par l'utilisation d'une gradation de blanc au noir comme sous-entend la question. La troisième porte sur l'effet de transparence qu'il s'agit de retrouver dans une reproduction. La quatrième demande de reconnaître dans une illustration deux jeux de complémentaires.

En 1974, 4 questions sont posées sur la couleur: la première veut que l'étudiant reconnaisse dans une reproduction la monochromie, et la transparence; la deuxième veut qu'il reconnaisse des couleurs rompues; la troisième veut qu'il reconnaisse des contrastes; la quatrième veut qu'il reconnaisse la dominante de couleurs froides dans une oeuvre de Pelland. Ou peut-être veut-on qu'il réponde: "Froide à tendance chaude", comme l'offre un des éléments de réponse. Faut-il souligner la bizarrerie de cet énoncé?

En 1975, 2 questions seulement sont posées sur la couleur: la première demande d'identifier la couleur dominante dans une peinture

de René Gagnon. La deuxième demande de déterminer quelles sont les deux peintures qui présentent une certaine similarité au point de vue des couleurs.

En 1976, 3 questions sont posées sur la couleur: la première demande d'identifier la reproduction qui contient les trois couleurs primaires. La deuxième demande d'identifier les deux tableaux ayant une certaine similitude par la composition et l'emploi des couleurs. La troisième demande de reconnaître les deux tableaux où la couleur appliquée en aplat crée des transparences.

En 1977 et 1978, aucune question ne porte directement ou indirectement sur la couleur.

En 1979, 2 questions portent sur la couleur: dans la première il s'agit de déterminer dans quelles reproductions la couleur dominante est froide; dans la deuxième, de reconnaître la saison que symboliseraient les couleurs employées par le peintre dans son tableau.

On peut donc constater qu'après la première année où les questions sont directes et semblent vouloir cerner le contenu du programme spécifique au Secondaire V, les examinateurs se sont plus ou moins désintéressés des notions de couleur les abordant dans la plupart des questionnaires par des questions extrêmement simples, nullement au niveau des étudiants.

En effet, l'étude des couleurs primaires, des secondaires, des complémentaires, de leur classification en couleurs chaudes, froides, claires, moyennes, foncées, l'identification d'une couleur dominante dans une composition, sont des notions de base qui relèvent du programme d'études du Secondaire I.

En 1973 on utilise dans les énoncés, un langage plus élaboré et des notions plus subtiles qui semblent davantage à la hauteur de la maturité intellectuelle des étudiants.

B. Les métiers d'art

En 1970, aucune question ne porte sur les métiers.

En 1971, on introduit la première question qui porte sur la tapisserie; il faut insister ici sur l'énoncé: "Texture de décoration murale ou d'ameublement fabriquée au métier ou à l'aiguille en entrecroisant deux séries de fils de couleur parallèles:

- | | |
|------------|----------------|
| a) gravure | c) tapisserie |
| b) batik | d) petit point |

question somme toute superficielle. Au fait, que penser de l'expression "couleurs parallèles"?

En 1972, on trouve 2 questions sur les métiers: la première, après un exposé élaboré sur le vitrail, demande à l'étudiant de recon-

naître parmi cinq reproductions celle qui montre un vitrail. La deuxième demande de reconnaître à l'aide d'une reproduction la technique du métal repoussé que décrit l'énoncé.

En 1973, le questionnaire comporte 6 questions sur le sujet: les trois premières consistent à reconnaître 3 techniques différentes: Poinçonnage - Repoussage - Martelage. Dans la quatrième, il s'agit de reconnaître parmi cinq termes suggérés celui qui convient pour désigner le fil entrecroisant le fil de trame (on amorce ici une connaissance plus intime du tissage). La cinquième demande de reconnaître parmi cinq illustrations celle qui représente un shiboris dont l'énoncé décrit la technique. La sixième demande de la même façon de reconnaître un batik.

En 1974, 3 questions sont posées sur les métiers: la première demande de reconnaître entre quatre reproductions celle qui représente un cuivre repoussé et martelé. La deuxième demande à l'étudiant de savoir que le batik est un procédé de réserve. La troisième porte sur le macramé: simplement savoir à quoi il peut être relié: Gravure? Céramique? Peinture? Tapisserie?

En 1975, on trouve 2 questions sur le sujet: la première porte sur la connaissance de la définition du mot émailleur; la deuxième porte sur la connaissance de la technique du macramé.

En 1976, 5 questions sont posées: la première consiste à recon-

naître des quatre reproductions proposées celle qui représente un batik; la deuxième, à choisir entre quatre techniques celle qui a été employée dans l'illustration d'une murale (repoussage); la troisième demande de reconnaître en quatre séries celle qui énumère le matériel nécessaire pour faire un batik. Dans la quatrième l'énoncé décrit une technique qu'il s'agit de déterminer (Shiboris). Dans la cinquième, il s'agit de déterminer le nom de l'outil qui sert à l'exécution d'un batik (Tjanting).

C'est en 1977 qu'on trouve le plus de questions sur les métiers: 8. Dans la première il s'agit d'identifier l'outil qui sert à la technique du batik (Tjanting); dans la deuxième il s'agit de reconnaître les sortes de noeuds que l'artisan a utilisés pour réaliser son macramé. La troisième demande de reconnaître des termes techniques (en macramé) que représentent les arrangements de corde désignés dans les illustrations. La quatrième porte sur la connaissance du procédé de teinture en batik. La cinquième décrit une technique d'émaillure qu'il faut identifier (cloisonné). La sixième porte sur la connaissance de la technique du tissage (ici identifier le geste posé par le tisserand à son métier à harnais. La septième porte sur la connaissance des termes techniques employés en tissage (comment s'appellent les fils qui servent au montage). La huitième demande de reconnaître la définition de l'émaillure.

En 1978, 6 questions sont posées sur les métiers: la première porte sur la connaissance de termes techniques relatifs au tissage (trame et chaîne); la deuxième demande de reconnaître une caractéris-

tique du batik (craquelure); la troisième demande de choisir entre quatre réponses celle qui correspond à la qualité du serti en batik; la quatrième demande de reconnaître dans quatre séries de reproductions proposées celle qui correspond à l'illustration du procédé de réserve en émaillage; la cinquième porte sur la connaissance de termes techniques relatifs au tissage (question presque identique à la première); la sixième interroge sur la façon de procéder en émaillage pour empêcher les différentes tensions et rétractions du métal, ce qui cause déformation et craquelure.

En 1979, on trouve 7 questions. Dans la première il s'agit d'associer l'outil à la technique (navette et tissage); dans la deuxième de déterminer sur quoi se réalise un batik (tisseu); dans la troisième de déterminer dans quelle technique on procède au martelage sur moule de bois (émaillage); dans la quatrième on montre une illustration représentant un métier et on demande à quoi sert cet appareil (tissage); dans la cinquième, de déterminer comment on appelle le procédé qui consiste à séparer les couleurs par des fils de métal en émaillage (cloisonné); dans la sixième comment s'appelle le produit qui sert à créer des réserves en batik (la cire); dans la septième de désigner le nom de l'artisan qui exécute les opérations suivantes; ourdissage, chaînage, passage en lisse (tisserand).

Dans les questions sur les métiers on va d'une connaissance superficielle de différents métiers à une connaissance un peu plus approfondie qui demande une familiarité certaine avec les techniques dont il est question.

Ainsi on aura remarqué qu'en tapisserie on va de la simple définition à des détails techniques et de vocabulaire spécifique. De même avec le batik: on va de l'identification d'un batik (1973), à savoir qu'il est un procédé de réserve (1974), à connaître le matériel nécessaire à sa fabrication (1976) et l'outil spécial dont on se sert pour le graphisme (même année), aux connaissances des procédés de teinture (1977), ce qui suppose une connaissance de plus en plus approfondie du batik.

La même chose se produit avec le macramé qui apparaît pour la première fois dans une question en 1974.

L'émailleur connaît un développement semblable.

Par ailleurs, dans certaines questions comme la dernière mentionnée dans l'examen de 1979 portant sur le tissage: les éléments de réponse suggérés sont tels (les autres termes choisis étant tellement évidents) qu'il n'est pas besoin de connaissance ou étude particulière pour choisir le bon élément de réponse.

C. La peinture

En 1970, 5 questions sont posées sur la peinture: la première question demande de rédiger 10 à 12 lignes d'appréciation de l'oeuvre d'un des deux peintres, Riopelle ou Pellon, dont une peinture est re-

produite. Rappelons que l'énoncé suggère de parler de la couleur et que les reproductions sont en noir et blanc. La deuxième demande à quel mouvement pictural se rattache la peinture de Riopelle qui est reproduite (automatisme); la troisième demande de déterminer des quatre noms de peintres mentionnés, celui qui n'est pas du Québec (Chagall); la quatrième, dans quatre choix de réponse, désigner celui qui caractérise les oeuvres plasticiennes (surfaces plates et géométriques); la cinquième, de donner l'auteur du Refus Global (Borduas).

En 1971, dans une première série de 9 questions: la première demande de déterminer les techniques respectives employées dans le cas d'une oeuvre de De Tonnancour et l'autre, de Lemieux (collage et huile); la deuxième demande de savoir sous quel nom les artistes regroupés autour de Borduas ont été connus (automatistes); la troisième demande de reconnaître l'auteur de l'oeuvre de "réalisme magique" qui est reproduite (Colville); la quatrième de reconnaître l'auteur de l'oeuvre "tachiste" reproduite (Riopelle); la cinquième demande de reconnaître l'auteur autodidacte dont on reproduit l'oeuvre (Ozias Leduc); la sixième, de reconnaître l'auteur de l'oeuvre reproduite dont l'énoncé donne des éléments biographiques (Krieghoff); la septième, de reconnaître l'auteur de l'oeuvre reproduite et l'énoncé dit qu'il affectionne l'art "op" (Molinari); la huitième, d'identifier l'auteur de l'oeuvre reproduite et l'énoncé dit qu'il est un peintre surréaliste (Pellian); la neuvième demande de quel groupe A.Y. Jackson fut membre (Groupe des 7).

La deuxième série au complet porte sur l'art dans le monde qui est comme nous l'avons déjà souligné hors programme.

En 1972, il y a 8 questions: la première demande de reconnaître dans un des cinq éléments de réponse les combinaisons de reproductions représentant des peintures hard edge; la deuxième demande de reconnaître entre cinq reproductions une oeuvre de Hurtubise; la troisième, entre cinq reproductions, la peinture d'art "op"; la quatrième, entre cinq reproductions une oeuvre de Lemieux; la cinquième, de savoir de quel mouvement est caractéristique la peinture de Riopelle qui est reproduite (peinture gestuelle); la sixième, de savoir à quel mouvement rattacher la peinture de Borduas reproduite (automatisme); la septième, d'identifier parmi cinq reproductions celle qui est un exemple d'art "pop"; la huitième d'identifier le mouvement dans lequel s'inscrit la peinture de Léon Bellefleur (surréalisme).

En 1973, on retrouve 8 questions sur la peinture: la première invite à déterminer la caractéristique de l'oeuvre reproduite de Lemieux (horizontalité du paysage, isolement de l'individu); la deuxième demande d'identifier le mouvement que décrit l'énoncé (automatisme); la troisième se penche sur la motivation de De Tonnancour de peindre le paysage reproduit (faire ressortir l'essence du paysage québécois); la quatrième demande de déterminer dans les couples de reproductions proposées le couple peinture "op" - peinture plasticien; la cinquième demande de reconnaître dans cinq reproductions associées à des noms de mouvement, l'association exacte; la sixième demande de reconnaître deux

peintures relevant de la peinture gestuelle dont l'une se rattache à l'école expressionniste abstraite américaine, l'autre au mouvement automatiste québécois; la septième demande de reconnaître entre cinq reproductions, la peinture de Riopelle; la huitième demande de choisir au sujet de trois peintures semblables les énoncés qui correspondent à la perception qu'un spectateur pourrait en avoir.

En 1974, on trouve 6 questions sur la peinture: dans la première on associe trois reproductions et on demande de choisir entre quatre groupes le groupe à tendance surréaliste; dans la deuxième, on associe deux reproductions et on demande de choisir entre quatre couples de peintures celui qui a été influencé par l'action painting; dans la troisième l'étudiant doit reconnaître entre quatre reproductions celle qui représente un tableau de Borduas; dans la quatrième on demande de déterminer la technique de base des peintres plasticiens, illustrée par trois reproductions. Il faut noter ici l'énoncé de la question qui laisse songeur: "Travaillant à une étude méthodique de l'espace d'une façon rigoureuse et analytique, les peintres "plasticiens" et les peintres "op"... etc.". Dans la cinquième on demande de déterminer de quatre couples de peintures reproduites lequel représente des peintures qui produisent un effet optique; dans la sixième on demande d'identifier le mouvement auquel appartient la peinture reproduite à laquelle la question renvoie (le pop art).

En 1975, il y a 9 questions sur la peinture: dans la première, il faut reconnaître l'énoncé qui allie la bonne reproduction à la

technique décrite; dans la deuxième, il faut indiquer le groupe de peintres qui parmi quatre groupes proposés représente le lyrisme abstrait; dans la troisième il faut dire entre quatre types de peinture proposés celui qui convient à la reproduction "l'enfant au pain" (peinture figurative); dans la quatrième il faut dire de quels mouvements Pellan et Borduas sont les instigateurs (surréalisme et automatisme); dans la cinquième, il faut dire de quel mouvement Molinari fait partie (plasticien); dans les sixième, septième et huitième il faut reconnaître dans trois groupes proposés celui qui associe la bonne reproduction au trois mouvements suivants: plasticien, automatisme, surréalisme; dans la neuvième, il faut identifier la peinture de Mousseau entre quatre peintures proposées.

En 1976, il y a 9 questions aussi sur la peinture: dans la première, il faut reconnaître entre quatre reproductions la peinture de Riopelle; dans la deuxième, il faut savoir quel outil particulier emploie De Tonnancour (raquette); dans la troisième il faut savoir qui est l'auteur du tableau "Sioux Sioux" qui est reproduit (Pellan); dans la quatrième, il faut reconnaître la bonne association entre quatre proposées, d'un mouvement et d'une peinture; dans la cinquième, il faut choisir entre quatre l'énoncé qui décrit la technique hard edge; dans la sixième, il faut reconnaître entre quatre reproductions proposées celle qui appartient au mouvement automatiste; dans la septième, il faut reconnaître une oeuvre de Lemieux décrite comme donnant le sentiment de l'espace; dans la huitième, il faut choisir entre quatre énoncés celui qui ne convient pas aux peintures reproduites de Cosgrove

et Leduc; dans la neuvième, il faut nommer le mouvement dont Pellan est l'initiateur (prisme d'Yeux).

En 1977, il y a 6 questions sur la peinture: dans la première, il faut choisir entre quatre l'énoncé qui définit le mieux l'esprit d'un tableau de Lemieux; dans la deuxième, il faut choisir entre quatre noms de mouvements celui qui a marqué les années 40 en peinture; dans la troisième, il faut reconnaître qui est l'auteur d'une reproduction déterminée; dans la quatrième, il faut reconnaître l'illustration qui représente l'art "op"; dans la cinquième, il faut reconnaître entre quatre énoncés celui qui correspond à la pensée des plasticiens; dans la sixième, il faut choisir entre quatre noms celui de l'artiste ayant fait partie du mouvement Prisme d'Yeux (Pellan).

En 1978, il y a 8 questions sur la peinture: dans la première, il faut choisir entre quatre énoncés celui qui ne convient pas au collage; dans la deuxième, il faut choisir entre quatre noms celui qui correspond à la description de l'énoncé; dans la troisième, il faut choisir entre quatre noms le nom de celui qui est l'initiateur de "Refus global"; dans la quatrième, il faut choisir entre quatre énoncés celui qui est exact; dans la cinquième, il faut choisir entre quatre reproductions un tableau plasticien; dans la sixième, il faut choisir entre quatre reproductions la peinture qui crée un effet optique; dans la septième, il faut choisir entre quatre reproductions celle qui est un exemple de peinture fantastique; dans la huitième, il faut choisir entre quatre reproductions la peinture d'art naïf.

En 1979, il y a 8 questions aussi sur la peinture: la première demande de choisir entre quatre énoncés celui qui décrit Prisme d'Yeux; la deuxième demande de choisir entre quatre énoncés celui qui ne concerne pas Refus Global; la troisième demande de choisir entre quatre énoncés celui qui correspond à l'esprit du Manifeste plasticien; la quatrième demande de choisir entre quatre mouvements proposés celui auquel appartient une oeuvre de Edmund Alleyn (hyperréalisme); la cinquième demande de choisir entre quatre combinaisons celle qui correspond aux caractéristiques décrites dans les énoncés; la sixième demande d'identifier parmi quatre reproductions celle qui est une oeuvre "Pop"; la septième demande d'identifier entre quatre reproductions celle qui est une oeuvre d'art naïf; la huitième demande d'identifier entre quatre mouvements proposés celui auquel s'apparente l'art "Pop" (dadaïsme). Soulignons que cette question se réfère à des notions hors programme.

On le voit, en peinture les questions tournent autour de plusieurs sujets. L'étudiant doit connaître le nom d'une profusion d'artistes, connaître les styles de chacun, leur particularisme technique, leur motivation à peindre ou la perception que le spectateur peut avoir de leurs oeuvres. Il doit savoir à quelle école ou quel mouvement se rattache leurs oeuvres. Il doit connaître le nom de plusieurs mouvements, leurs définitions, le ou les initiateurs, les tenants; il doit connaître les groupements, les instigateurs, leur idéologie. Il doit connaître les Manifestes, leur contenu, les signataires, (les contestataires?). Il doit aussi, bien entendu, pouvoir faire une analyse

esthétique d'une oeuvre et parfois même en trouver le titre.

L'étudiant doit reconnaître les techniques employées par l'artiste dans une reproduction... ce qui suppose dans certains cas de le savoir à l'avance. Ainsi par exemple avec une peinture de De Tonnancour faite avec des collages, la technique est loin d'en être évidente comme c'est le cas pour une peinture de Riopelle faite à la spatule.

L'étudiant doit avoir des notions correspondantes en ce qui a trait à la sculpture. C'est-à-dire:

- connaître les techniques: modelage, taille directe, fonte, soudure, assemblage;
- reconnaître les matériaux utilisés d'après les reproductions: terre, bois, métal, plexiglass;
- connaître les principaux artistes, reconnaître leurs oeuvres, leurs styles et particularismes techniques;
- savoir analyser une sculpture; en connaître les termes: bas-relief, haut-relief, ronde-bosse, murale, mobile, stable, etc...;
- pouvoir décrire l'aspect d'une sculpture: texture, matière;
- pouvoir définir l'impression dégagée par une oeuvre...

CHAPITRE IV

RELEVÉ DES ASPECTS TRAITÉS SUR L'ART ESQUIMAU ET AMÉRINDIEN

Ainsi sur l'art esquimau toujours d'après les questionnaires, l'étudiant doit:

- connaître l'utilisation particulière que font les esquimaux de la gravure sur pierre versus lithographie, les libertés qu'ils prennent avec l'impression, la façon qu'ils utilisent le pochoir;
- savoir reconnaître dans les reproductions de gravure les différents procédés techniques utilisés;
- reconnaître les sujets traités et même à l'occasion (#31, 1979) l'oeuvre d'un artiste supposément connu des étudiants du Secondaire V et de leurs professeurs;
- pouvoir différencier la technique de groupes d'artistes différents: ceux de Povungnituk de ceux de Cape Dorset (série art esquimau #9, 1977).

En sculpture esquimaude, l'étudiant doit:

- connaître les caractéristiques des sculptures (petites, maniables, retournables, simples, etc...);
- savoir la raison de ces caractéristiques;
- connaître les matériaux utilisés;

- connaître les lieux géographiques où sont établis ces centres coopératifs;
- savoir pourquoi l'esquimau décorait ses outils;
- avoir des notions de ce qui constitue le quotidien de l'esquimau, ses coutumes, son folklore légendaire et mythologique;
- pouvoir faire des analyses esthétiques selon les particularités observées...

Ce sont des notions tout-à-fait correspondantes qu'il est demandé à l'étudiant de connaître en ce qui a trait à l'art des amérindiens.

CHAPITRE V

APPRECIATION DES QUESTIONNAIRES D'EXAMENS

Nous avons vu que plusieurs formules ont été essayées au cours des ans. Il est certain qu'un questionnaire n'offrant pas de choix entre des séries de questions est plus simple, facile à parcourir, limité aussi et demande une plus grande uniformisation des connaissances sinon des goûts. La multiplication des choix augmente le temps requis uniquement pour prendre connaissance des questions posées et crée inutilement des difficultés si l'ensemble n'est pas bien proportionné.

L'insertion des illustrations (qui doivent être claires) vis-à-vis des questions correspondantes semble être la meilleure disposition. Le cahier de reproductions séparé est très valable aussi si les illustrations sont présentées dans un ordre logique.

Dans les énoncés trois écueils menacent les examinateurs: le premier est inhérent au sujet lui-même: du fait que plusieurs notions en arts plastiques sont difficilement cernables, qu'elles ne sont pas aussi rigoureuses qu'en science ou en mathématique, se servir de ces notions, c'est créer le risque d'introduire l'imprécision, l'aléatoire voire l'arbitraire. (Nous pensons ici à des notions comme "symétrie": quand y-a-t-il réellement symétrie en art? Il nous semble que l'on emploie parfois "symétrie" en pensant équilibre, balance; de même avec les termes similitude, dominante, tendance, etc.).

Le deuxième, qui peut être créé soit par l'inexpérience des examinateurs (on sait qu'à chaque année des personnes du milieu de l'art, pas nécessairement des enseignants du Secondaire V, sont invitées à faire partie du comité de composition des examens), soit par leur méconnaissance des étudiants auxquels s'adressent ces examens, soit par trop de bienveillance, c'est de proposer malgré des énoncés élaborés et intéressants des éléments de réponse d'une simplicité telle qu'ils font injure à l'intelligence des étudiants et au mal que se donnent leurs professeurs pour les bien préparer.

Le troisième est d'employer des formulations boiteuses, inexactes, ou incomplètes qui faussent le sens des énoncés et déroutent les étudiants.

CHAPITRE VI

FACTEURS INFLUANT SUR LA REALISATION D'UN PROGRAMME D'ARTS PLASTIQUES

Une année académique se compose d'à peu près 40 semaines, dont quelques-unes sont consacrées à des examens à différentes périodes. Il reste environ 36 semaines de cours. Dans les meilleurs des cas, il se donne au Secondaire V 240 minutes de cours d'arts plastiques par semaine, soit un total de 144 heures/année. On se rappellera que le Ministère recommande de consacrer 20% du temps alloué aux arts plastiques à l'étude de l'histoire de l'art. Alors notre jeu des chiffres nous fait découvrir que le professeur dispose, dans le meilleur des cas, d'environ 28.8 heures pour donner à ses étudiants la formation que le Ministère désire.

Qu'il nous soit permis de nous demander si dans ce court laps de temps professeur et étudiants peuvent prendre connaissance de l'entité du programme tel qu'il s'est développé au cours des ans et comment ils le font?

On savait les inégalités, les différences qui existaient d'une école à l'autre, d'une région à l'autre en ce qui concerne les conditions d'atelier, les budgets alloués aux arts plastiques; le nombre de périodes/semaine consacrées aux cours, même les variantes en ce qui a trait à la répartition des options offertes à différents niveaux. Le

• Rapport Rioux nous corrobore:

"La région économique de Montréal offre toujours plus de cours d'arts plastiques que les autres régions de la province. La pyrogravure fait exception mais ce cours n'est que très peu offert dans toutes les régions.

Les cours d'arts plastiques les plus fréquents sont l'histoire de l'art, l'appréciation de l'art, le dessin, la peinture, le collage. Les cours de gravure, de sculpture, de modelage et de décoration constituent un deuxième groupe de cours qui s'enseignent modérément. Les cours de céramique et émaillage, de pyrogravure, de mosaïque, de typographie et de tissage ne sont nulle part offerts dans plus de 20% des classes."(1)

Alors que le programme d'arts plastiques est instauré depuis une décennie, nous assistons actuellement à une régression des arts plastiques dans les écoles au profit d'une diversification des options artistiques (art dramatique, musique); il est même question dans les milieux de l'enseignement de la formation d'un professeur polyvalent capable de donner et les arts plastiques et l'art dramatique.

Alors dans ces conditions comment ne pas considérer la volonté d'uniformisation des connaissances comme une utopie qu'il n'est peut-être pas souhaitable de réaliser si cela doit se faire au détriment d'autres valeurs?

(1) Rapport de la Commission d'enquête sur l'enseignement des arts au Québec, Vol. III, p. 32

CHAPITRE VII

LES ETUDIANTS ET LES COURS D'ARTS PLASTIQUES

A. Présentation du questionnaire d'enquête

Examinons maintenant le point de vue des étudiants et pour ce faire, interrogeons les réponses qu'ils ont données à l'enquête que nous avons effectuée auprès de quelques-uns.

Ces étudiants de l'école polyvalente Emile-Legault de Saint-Laurent, représentent le quart des étudiants inscrits aux cours d'arts plastiques (15 sur 60); nous pouvons les considérer au départ comme des éléments particulièrement positifs: ce sont ceux qui, à la fin de l'année scolaire 1979-80 se présentaient à l'atelier pour recouvrer les travaux qu'ils avaient faits durant l'année ce qui manifeste de façon évidente leur intérêt pour les arts plastiques.

Voici le questionnaire qui leur a été soumis:

- Age
 - Sexe: M
 F

oui non

- 1 - Avez-vous choisi d'avoir des cours d'arts plastiques en Secondaire V?
 2 - Avez-vous déjà suivi des cours d'arts plastiques à d'autres niveaux?
 3 - La carrière que vous envisagez de faire plus tard a-t-elle un rapport avec les arts plastiques?
 4 - Que représentent pour vous les cours d'arts plastiques?
 une détente?
 un allègement de l'horaire qui comprend surtout des cours théoriques?
 un travail manuel intéressant?
 une ouverture sur le monde de l'art?
 autre précisez:
 5 - Le professeur d'arts plastiques a-t-il des choses spécifiques à vous apprendre?
 6 - Estimez-vous que son rôle devrait être:
 un "directeur d'atelier" (qui distribue du travail, qui l'organise)
 une personne ressource (que l'on consulte quand on en a besoin)
 7 - Souhaitez-vous qu'il intervienne dans l'élaboration de vos travaux (pour corriger, vous orienter)?
 8 - Souhaitez-vous qu'il vous laisse entièrement libre?

9 - Cochez les énoncés qui vous conviennent:

- tout le monde est créateur
- tout le monde peut faire de l'art
- tout le monde devrait faire de l'art
- en art, l'important c'est de s'exprimer; le résultat ne compte pas
- en art, l'important c'est de s'exprimer; mais le résultat compte
- en art, l'important c'est le résultat; les moyens ne comptent pas
- c'est nécessaire d'avoir du plaisir en travaillant
- faire une œuvre d'art demande
 - du talent
 - du temps
 - un travail soigné
 - des connaissances particulières
 - des matériaux de qualité

10- Aimeriez-vous que le professeur d'arts plastiques organise:

- | | <u>oui</u> | <u>non</u> | <u>indifférent</u> |
|---|------------|------------|--------------------|
| des visites d'expositions (galeries, musées) | | | |
| des conférences d'artistes que vous étudiez | | | |
| des visites d'ateliers d'artistes que vous étudiez | | | |
| des expositions de vos travaux | | | |
| des "expo-ventes" de vos travaux | | | |
| suggestions: | | | |
| | | | |

oui non

11- Le nombre d'heures/semaine consacré aux arts plastiques est-il suffisant?

12- Les cours d'art devraient-ils bénéficier d'un horaire particulier? (ex: se donner sur deux périodes d'affilés)

oui non

13- Aimerez-vous avoir accès aux ateliers en dehors
des heures de cours?

14- Aimerez-vous consacrer plus de temps à une disci-
pline quitte à en sacrifier d'autres (ex: histoire
de l'art, céramique, etc...)

15- Aimerez-vous vous consacrer à une forme d'art d'une
manière exclusive? (à l'intérieur des cours)

16- Laquelle?

17- Y a-t-il des techniques que vous auriez aimé ap-
prendre dans ce cours?

18- Lesquelles?

19- Au secondaire V, le programme d'arts plastiques comprend une partie
pratique et une partie théorique concernant les notions d'arts plas-
tiques et d'histoire de l'art. Dans les notions suivantes, jugez
de l'intérêt de ces différentes notions quant à la formation que
vous souhaitez avoir.

	<u>importante</u>	<u>+ ou -</u> <u>importante</u>	<u>inutile</u>
notions de couleur
techniques de peinture
techniques de sculpture
techniques de gravure et impression
connaissance des peintres du Québec
connaissance des sculpteurs du Québec
connaissance de l'architecture
histoire du meuble québécois
l'art des indiens d'Amérique
l'art des esquimaux

20- Faites un bref commentaire sur le contenu du programme:

.....

21- Comment devrait se faire l'évaluation? Cochez ce qui vous convient:

- d'après la qualité des travaux?
 d'après la participation active, positive aux cours?
 d'après l'assistance aux cours?
 tous les étudiants devraient avoir la même note.
 les cours d'art ne devraient pas être soumis à des examens.

22- Ajoutez vos suggestions quant à l'évaluation:

.....

Les questions 1, 2 et 3 nous renseignent sur leur motivation.

Les questions 4 et 10 à 22 inclusivement nous renseignent sur leur conception d'un cours d'arts plastiques.

Les questions 5 à 8 inclusivement nous renseignent sur leur conception du rôle du professeur d'arts plastiques.

La question 9 nous renseigne sur leur conception de l'art.

Voyons ce que nous apprennent les données recueillies.

B. La motivation des étudiants

A.S. Neill semble considérer comme allant de soi l'aptitude ou la volonté des enfants pour non pas "inventer un programme mais déchiffrer celui que notre sort génétique nous impose", pour actualiser le programme virtuel pour lequel nous sommes constitués."(1) Il affirme: "Je crois intimement que l'enfant est naturellement sagace et réaliste et que, laissé en liberté, loin de toute suggestion adulte, il peut se développer aussi complètement que ses capacités naturelles le lui permettent."(2) Pour sa part, Fernande Saint-Martin souligne la conception idyllique de l'apprentissage chez Lowenfeld:

"Ainsi, prétend Lowenfeld dans Creative and Mental Growth, si les enfants se développaient sans aucune interférence du monde extérieur, aucune stimulation ne serait nécessaire pour faire se réaliser leurs potentialités créatrices. C'est là ne pas vouloir comprendre le traumatisme inhérent à toute création du fait de l'ampleur des forces qui la suscitent et le caractère limité des réalisations matérielles concrètes qu'elles réalisent en fait. C'est aussi décrire le développement de l'enfant de façon idyllique et ne pas se rendre compte que dès le moment de sa naissance, de nombreuses forces contradictoires luttent déjà en lui et que toute évolution ne peut se faire qu'à partir d'une interaction très complexe et de plus en plus élaborée entre lui et son entourage."(3)

(1) Souriau, Etienne, La couronne d'herbes, 10-18, Paris 1975, p.43

(2) Neill, A.S., Libres enfants de Summerhill, François Maspéro, "textes à l'appui", Paris 1972, p. 22

(3) Saint-Martin, Fernande, Structures de l'espace pictural, Les éditions HMH, collection Constantes, Montréal 1968, pp. 69-70

Carl Rogers dira simplement: "L'apprentissage authentique se produit quand l'étudiant ressent que la matière qu'il apprend est en accord avec les buts qu'il se propose."(1)

Voyons ce que nous apprennent sur leurs dispositions les réponses que les étudiants ont données:

	<u>OUI</u>	<u>NON</u>	<u>INDECIS</u>
1- Ont-ils choisi les cours d'arts plastiques?	93.33% (46.66 F.) (46.66 F.)	6.66% (F.)	
2- Ont-ils déjà suivi des cours d'arts plastiques?	86.66% (46.66 F.) (40. G.)	6.66% (3.33 F.) (3.33 G.)	
3- Feront-ils une carrière en rapport avec les arts plastiques?	33.33% (13.33 F.) (20. G.)	53.33% (26.66 F.) (28.66 G.)	13.33% (F.)

L'attitude positive de ces étudiants vis-à-vis des arts plastiques ressort ici nettement même si l'art n'est pas la priorité dans leur vie.

(1) Cité par Marquet, Pierre-Bernard, Rogers, "Psychothèque", Editions universitaires, Paris 1971, p. 85

C. Conception des cours d'arts plastiques

- Que représentent les cours d'arts plastiques? (question 4)

1- un travail manuel intéressant:	66.66%	(40.	F. - 26,66 G.)
2- une détente:	33.33%	(20.	F. - 13.33 G.) /
3- une ouverture sur le monde de l'art:	33.33%	(20.	F. - 13.33 G.)
4- allègement de l'horaire:	13.33%	(G.)

- Quelles sont les notions importantes pour la formation qu'ils souhaitent? (question 19)

1- couleur:	80. %	(40.	F. - 40. G.)
2- techniques de sculpture:	73.33%	(40.	F. - 33.33 G.)
3- techniques de peinture:	60 %	(33.33	F. - 26.66 G.)
4- techniques de gravure	46.66%	(33.33	F. - 13.33 G.)
5- art des esquimaux:	40. %	(13.33	F. - 26.66 G.)
6- art des indiens:	26.66%	(13.33	F. - 13.33 G.)
7- connaissance des sculpteurs:	20 %	(6.66	F. - 13.33 G.)
8- connaissance des peintres:	13.33%	(6.66	F. - 6.66 G.)
9- histoire de l'architecture:	13.33%	(13.33 G.)
10- histoire du meuble	6.66%	(6.66	F.)

On notera ici la faveur constante des étudiants pour les techniques de sculpture et la connaissance des sculpteurs sur les techniques de peinture et la connaissance des peintres.

- Quelles sont les notions jugées inutiles?

1- connaissance des sculpteurs:	33.33%	(20. F. - 13.33 G.)
2- histoire de l'architecture:	33.33%	(20. F. - 13.33 G.)
3- Histoire du meuble:	26.66%	(13.33 F. - 13.33 G.)
4- connaissance des peintres:	20. %	(13.33 F. - 6.66 G.)
5- art des esquimaux:	20. %	(6.66 F. - 13.33 G.)
6- art des indiens:	20. %	(6.66 F. - 13.33 G.)

- Statut particulier du cours:

	<u>OUI</u>	<u>NON</u>
Les cours devraient-ils avoir un horaire spécial? (question 12)	46.66% (26.66 F.) (20. G.)	53.33% (26.66 F.) (26.66 F.)

- Emploi du temps:

	<u>OUI</u>	<u>NON</u>	<u>+ ou -</u>
Les heures de cours sont-elles suffisantes? (question 11)	46.66% (20. F.) (26.66 G.)	40. % (26.66 F.) (13.33 G.)	13.33% (6.66 F.) (6.66 G.)

	<u>OUI</u>	<u>NON</u>
Désirent-ils un plus grand accès aux ateliers? (question 13)	86.66% (46.66 F.) (40. G.)	13.33% (6.66 F.) (6.66 G.)

- Occupation:

	<u>OUI</u>	<u>NON</u>
Passeraient-ils plus de temps à pratiquer une forme d'art au détriment de d'autres? (question 14)	66.66% (40. F.) (26.66 G.)	33.33% (13.33 F.) (20. G.)

	<u>OUI</u>	<u>NON</u>	<u>SANS OPINION</u>
Passeraient-ils tout leur temps à pratiquer une seule forme d'art? (question 15)	46.66% (26.66 F.) (20. G.)	46.66% (20. F.) (26.66 G.)	6.66% (F.)

- Activités parallèles: (question 10)

Par ordre d'intérêt:

1- visites d'atelier d'artiste	80. % (46.66 F. - 33.33 G.)
2- visites d'exposition	73.33% (26.66 F. - 46.66 G.)
3- exposition de travaux personnels	46.66% (26.66 F. - 20. G.)
4- expo-ventes de travaux personnels	33.33% (20. F. - 13.33 G.)
5- conférences d'artistes	26.66% (13.33 F. - 13.33 G.)

- Evaluation: comment devrait-elle se faire? (question 21)

1- d'après la participation positive aux cours;	73.33% (40. F. - 33.33 G.)
2- il ne devrait pas y avoir d'examen;	46.66% (33.33 F. - 13.33 G.)
3- d'après la qualité des travaux:	20. % (6.66 F. - 13.33 G.)
4- d'après l'assistance aux cours;	20. % (13.33 F. - 6.66 G.)
5- les étudiants devraient avoir une note commune:	6.66% (F.)

Il apparaît donc à travers ces réponses que ces étudiants sont très intéressés par l'art, qu'ils le sont aussi par le contenu du programme d'études, tout en désirant infléchir les cours davantage vers une formule plus souple où entreraient plus de métiers d'art et plus de flexibilité quant à l'horaire et plus de liberté pour s'adonner à ce qui leur plaît davantage.

D. Conception du rôle du professeur d'arts plastiques

"L'adolescent recherche avec ferveur les hommes et les idées auxquels il puisse accorder sa foi, ce qui signifie aussi des hommes et des idées au service desquels il vaudrait la peine de prouver que l'on est digne de confiance."(1)

Est-ce dans cet état d'esprit que s'effectue la communication entre le professeur d'art et ses étudiants?

Lowenfeld et Brittain semblent bien pessimistes pour leur part sur le rôle effectif joué par les professeurs d'arts plastiques auprès des étudiants:

"La plupart des enseignants en art s'estiment plus près des étudiants que leurs collègues, et ceci peut se révéler surprenant. L'étude de Brittain a démontré que les étudiants rejettent nettement le professeur d'art comme une personne adéquate pour évaluer leur travail ou pour mesurer leur potentiel. Apparemment, les jeunes décident eux-mêmes s'ils ont réussi se basant sur leurs propres impressions sur ce qu'ils ont fait plutôt que sur l'évaluation du professeur. L'étude montra également que l'étudiant à l'école secondaire rejette le professeur non seulement comme évaluateur, mais comme source d'idées sur ce qui est important de faire en art. Quand l'étudiant doit exécuter un travail exigé par le professeur sa capacité d'expression est contrecarrée. Le seul rôle positif que l'étudiant reconnaît au professeur est celui de faire découvrir de nouveaux matériaux."(2)

(1) Erikson Erik, H., Adolescence et crise, Flammarion, Champs, Paris 1972, pp. 133-134

(2) Lowenfeld, Viktor., Brittain, W. Lambert., Creative and Mental Growth 5th edition, The Macmillan Company, London 1970, p. 251

- Comment voient-ils le rôle du professeurs d'arts plastiques?

	<u>OUI</u>	<u>NON</u>	
1- A-t-il des choses spécifiques à leur apprendre? (question 5)	100% %	-	
2- Devrait-il être une personne ressource?	53.33% (33.33 F.) (20. G.)		
Devrait-il être un directeur d'atelier? (question 6)	46.66% (13.33 F.) (33.33 G.)		
3- Doit-il intervenir dans l'élaboration de vos travaux? (question 7)	93.33% (46.66 F.) (46.66 G.)	6.66% (F.)	
	<u>OUI</u>	<u>NON</u>	<u>+ ou -</u>
4- Souhaitez-vous qu'il vous laisse libres? (question 8)	33.33% (20. F.) (13.33 G.)	40. % (26.66 F.) (13.33 G.)	20. % (6.66 F.) (13.33 G.)

Ce sont là des attitudes positives qui ne manquent pas d'être réjouissantes à découvrir.

E. Conception de l'art

L'idée romantique de l'art qui voudrait que:

"Lorsqu'on considère l'art dans un sens élevé, on souhaiterait que seuls des maîtres s'y consacrent, que les élèves soient triés sur le volet, que les amateurs ressentent du bonheur à s'en approcher dans la vénération. Car l'oeuvre d'art doit naître du génie, l'artiste doit faire surgir des profondeurs de son propre être forme et contenu, garder la maîtrise de son sujet et n'user des influences extérieures que pour se former"(1),

est battue en brèche aujourd'hui et la tendance est de croire que tout le monde est créateur, ce qui est parfois confondu avec l'assertion que tout le monde est artiste. Marcelin Pleyne répondra: "tout le monde n'est pas artiste comme tout le monde n'est pas fou" Louis Cane qui lui disait: "Aujourd'hui, la production d'objets artistiques est telle que le manque de qualité signifiant, le manque de rapport à l'histoire, le trop de fétichisme... fait croire que tout le monde est artiste. Est-ce que c'est vrai?(2)

Klee pour sa part souhaitait que l'art bénéficie de l'apport de différentes personnalités mais que s'effacent "les faibles cherchant leur bien dans des accomplissements révolus au lieu de le tirer d'eux-mêmes"(3)

(1) Goethe, Le traité des couleurs, Triades, Paris 1973, p. 262

(2) Pleyne, Marcelin, Transculture, 10-18, Paris 1979, p. 45

(3) Klee, Paul, Théorie de l'art moderne, Médiations, Editions Gonthier, Suisse 1964, p. 14

- Conception de l'art:

- Quelles sont leurs convictions? (question 9)

- 1- qu'il est nécessaire d'avoir du plaisir en travaillant: 66.66% (46.66 F. - 20. G.)
- 2- que tout le monde devrait faire de l'art: 60. % (26.66 F. - 33.33 G.)
- 3- que tout le monde est créateur: 53.33% (26.66 F. - 26.66 G.)
- 4- qu'en art, l'important c'est de s'exprimer; le résultat ne compte pas: 53.33% (20. F. - 33.33 G.)
- 5- que tout le monde peut faire de l'art: 46.66% (20. F. - 26.66 G.)
- 6- qu'en art, l'important c'est de s'exprimer, mais que le résultat compte: 40. % (26.66 F. - 13.33 G.)
- 7- qu'en art, l'important c'est le résultat; les moyens ne comptent pas: 6.66% (F.)

- Que faut-il pour faire une oeuvre d'art?

- 1- du temps: 86.66% (53.33 F. - 33.33 G.)
- 2- un travail soigné: 60. % (26.66 F. - 33.33 G.)
- 3- du talent: 40 % (20. F. - 20. G.)
- 4- des matériaux de qualité: 33.33% (20. F. - 13.33 G.)
- 5- des connaissances particulières: 20. % (13.33 F. - 6.66 G.)

On voit que la tendance des étudiants est à dédramatiser l'art, à concevoir la pratique de l'art comme souhaitable dans un climat de sérénité où le travail et le soin qu'on y apporte sont plus importants que le talent. D'ailleurs l'important ce n'est pas tant le résultat que l'acte de faire.

CONCLUSION

L'influence prépondérante d'Irène Sénécal (artiste et pédagogue, elle est la responsabilité de la formation des étudiants en pédagogie artistique à l'Ecole des Beaux-Arts) qui inculquait à ses étudiants une philosophie de l'enseignement des arts plastiques basée sur l'expérimentation de matériaux et techniques simples, sur la formation plus que sur l'information des élèves, se dilue au fur et à mesure que le temps passe.

Et nous assistons à cette regrettable escalade des techniques, à la course à l'équipement de matériel de plus en plus sophistiqué et inutilement dispendieux. Et les examens de renchérir et d'ébranler la résistance de ceux qui restaient fidèles à l'idéologie d'Irène Sénécal.

C'est notre conviction que sur le plan de la pratique, un professeur ayant une formation spécialisée et pratiquant lui-même une discipline particulière, peut influencer les étudiants dans une direction précise, mais aussi les enrichir de ses expériences personnelles et leur faire découvrir le monde de l'art d'une façon marquante; l'étudiant peut acquérir l'aisance que donnent les moyens d'aborder toute oeuvre d'art peut-être davantage en approfondissant quelques techniques et notions de langage plastique qu'en papillonnant d'un médium à l'autre dans l'éventail des moyens d'expression possibles.

Pour ce faire il faudrait ré-instaurer une liberté qui n'existe plus, circonscrire les programmes et les examens dans des paramètres plus restreints et plus acceptables. Ce qui ne veut pas dire de tomber dans d'autres excès et de recourir à la délimitation d'un contenu par un "Manuel du Maître" dont se méfiait à juste titre Irène Sénécal qui y voyait la mort de l'enseignement de l'art puisque momifié dans des formules, dans des structures (alors que l'art doit être vivant et libre d'évoluer) et mis à la portée de gens peu inventifs et peu concernés comme un livre de recettes.

Notus avons vu que les étudiants privilégiaient les connaissances pratiques, l'expérimentation à la théorie: ils préfèrent faire de la sculpture, de la peinture de loin avant d'étudier les sculpteurs, les peintres. Kandinsky prévoyait:

"nous nous rapprochons chaque jour de l'époque où la conscience, l'intelligence auront de plus en plus de part aux compositions picturales, où le peintre sera fier d'expliquer ses oeuvres en analysant leur construction (attitude inverse de celle des Impressionnistes, qui se vantaient de ne rien pouvoir expliquer) où créer deviendra une opération consciente."(1)

Aujourd'hui peut-être avons-nous même dépassé ces prévisions et pouvons-nous dire à la suite de Wolfe: "franchement, de nos jours, sans une théorie qui l'accompagne, je ne puis voir une peinture".(2)

(1) Kandinsky, W., Du spirituel dans l'art, Paris, Editions de Beaune, 1954, p. 104

(2) Wolfe, Tom, Le mot peint, Paris, Gallimard, p. 9

C'est pourquoi, l'art tel qu'il se pratique aujourd'hui dépasse le niveau d'expérience de l'art et de la vie intellectuelle qu'ont les étudiants du Secondaire V et ils sont loin de pouvoir saisir le sens d'une démarche comme celle de Mondrian (de Molinari, de Leduc). L'histoire de l'art devrait leur être enseignée par des exemples de production auxquels ils peuvent être sensibles et par le biais de l'analyse esthétique. La méthode de René Berger (plutôt que celle de Panofsky qui peut convenir à des étudiants de niveau supérieur) leur conférerait une solide formation pour pouvoir apprécier toute forme d'art.

Mais surtout, nous avons la ferme conviction qu'aucune notion théorique ne devrait leur être enseignée en arts plastiques si elle ne passe d'abord par l'expérimentation pratique. On ne peut pas plus connaître la céramique, le tissage, l'émaillage que le "Hard edge", la peinture gestuelle, uniquement par la théorie à cet âge-là. Et nous conclurons avec Rogers: "La plupart des apprentissages significatifs (authentiques) sont acquis par la pratique".(1)

Nous avons conscience que notre étude n'est qu'une approche modeste: le travail d'analyse que nous avons effectué visait essentiellement à découvrir si le programme d'arts plastiques tel que le révèlent les questionnaires d'examens est applicable.

Cette analyse nous apprend: premièrement, que ce sont les exa-

(1) Cité par Marquet, Pierre Bernard, Rogers, "Psychothèque", Éditions universitaires, p. 87

mens qui déterminent le contenu réel du programme et non l'inverse comme on serait en droit de s'attendre; deuxièmement, que ce faisant, ce sont les compétences et intérêts particuliers des examinateurs qui trouvent à s'exprimer plus facilement que la compétence ou l'intérêt des enseignants qui eux doivent suivre la voie édictée par le contenu des examens; troisièmement, que si ces examens sont un moyen de stimuler et rehausser le niveau d'enseignement, la qualité de formation souhaitée n'est pas nécessairement atteinte, d'une part parce que ces examens obligent les enseignants à couvrir un éventail de connaissances trop vaste et sur un mode souvent uniquement théorique parce qu'ils n'ont ni le temps, ni l'équipement ou même les qualifications nécessaires pour faire passer par la pratique les notions à apprendre; d'autre part, ces mêmes examens sans doute pour contrebalancer ce qu'ils ont d'extravagants, comportent souvent des questions outrageusement simples venant saper du coup le but implicite de hausser le niveau d'enseignement et l'effort que font étudiants et professeurs pour se hisser à la qualité souhaitée pour le corpus du programme.

C'est notre conclusion que tel qu'il se présente actuellement, le programme d'arts plastiques n'est pas applicable.

Nous avons restreint notre projet à faire l'analyse du matériel que constituaient les examens d'arts plastiques, mais il serait extrêmement intéressant que des études soient entreprises sur différents aspects de l'évaluation des cours d'arts plastiques.

Ainsi, en ce qui concerne les examens, une étude technique pourrait être faite sur la façon de bâtir des questionnaires; une enquête pourrait être faite auprès des professeurs concernés pour connaître leur opinion sur le sujet; on pourrait faire une étude comparative de l'idéologie et la méthodologie en ce qui a trait à l'évaluation dans différents milieux: au secteur anglais et au secteur français, ou aux Etats-Unis et au Québec.

On pourrait faire une enquête plus approfondie que celle que nous avons faite, s'adressant à un plus grand nombre d'étudiants pour connaître plus justement ce qu'ils attendent d'un cours d'arts plastiques.

Enfin, on pourrait mettre sur pied quelques classes pilotes dans lesquelles ne serait enseigné qu'un nombre restreint de techniques et médiums, (en relation avec la discipline pratiquée par le professeur) et comparer la formation qu'obtiendraient ainsi les étudiants avec celle qu'ils acquièrent actuellement.

BIBLIOGRAPHIE

- BERGER, René, Découverte de la peinture, Belgique, Marabout université, 1968, 3 vol.
- ERIKSON, Erik H., Adolescence et crise, Paris, Flammarion, 1972, 348 p.
- GLOTON, Robert, CLERO, Claude, L'activité créatrice chez l'enfant, Belgique, Casterman, 1971, 211 p.
- GOETHE, Le traité des couleurs, Paris, Triades, 1973, 263 p.
- GUILLAUME, Paul, La psychologie de la forme, Paris, Flammarion, 1937, 234 p.
- KANDINSKY, Wassily, Cours du Bauhaus, Paris, Denoël Gonthier, 1975, 240 p.
- KANDINSKY, Wassily, Du spirituel dans l'art, Paris, Editions de Beaune, 199 p.
- KANDINSKY, Wassily, Point Ligne Plan, Paris, Denoël Gonthier, Média-tions, 1970, 161 p.
- KLEE, Paul, Théorie de l'art moderne, Paris, Gonthier, Média-tions, 1964, 172 p.
- LOWENFELD, Viktor, BRITAIN, W. Lambert, Creative and Mental Growth 5th edition, London, The Macmillan Company, 1970, 365 p.
- MARQUET, Pierre-Bernard, Rogers, Paris, "Psychothèque" Editions uni-versitaires, 1971, 159 p.
- MARROU, Henri-Irénéa, Histoire de l'éducation dans l'antiquité, Paris, Editions du Seuil, 1965, 645 p.

- NEILL, D.S., Libres enfants de Summerhill, Paris, François Maspero, 1972, 323 p.
- PANOFSKY, Erwin, Essais d'iconologie, Paris, Gallimard, 1967, 394 p.
- PANOFSKY, Erwin, L'oeuvre d'art et ses significations, Paris, Gallimard, 1969, 322 p.
- PLEYNET, Marcelin, Système de la peinture, Paris, Editions du Seuil, Points, 1977, 188 p.
- PLEYNET, Marcelin, Transculture, Paris, Union générale d'éditions, 10-18, 1979, 311 p.
- Rapport de la Commission d'enquête sur l'enseignement des arts au Québec, 1969, Vol. 1, 2, 3.
- Rapport de la Commission Royale d'enquête sur l'enseignement dans la province de Québec, 1964, Tome II - suite -.
- SAINT-MARTIN, Fernande, Structures de l'espace pictural, Montréal, Editions HMH, Collection Constantes, 1968, 172 p.
- SEUPHOR, Michel, La peinture abstraite, Paris, Flammarion, 1964, 192 p.
- SEUPHOR, Michel, Piet Mondrian, Paris, Flammarion, Edition nouvelle, 1970, 444 p.
- SOURIAU, Etienne, La couronne d'herbes, Paris, Union générale d'éditions, 10-18, 1975, 438 p.
- THEBERGE, Pierre, Guido Molinari: Ecrits sur l'art (1954-1975), Ottawa, Galerie nationale du Canada, Documents d'histoire de l'art canadien, No. 2, 1976, 112 p.
- WOLFE, Tom, Le Mot peint, Paris, Gallimard, 1978, 124 p.
- WOLFFLIN, Heinrich, Principes fondamentaux de l'histoire de l'art, Paris, Gallimard, Idées/arts, 1952, 281 p.