

Université de Sherbrooke

**Penser l'éducation artistique et technique pour pratiquer le design graphique :
Historique de la formation en design graphique au Québec avant 1970**

par
Alain Mélançon

Département d'histoire
Faculté des lettres et sciences humaines

Mémoire présenté à la Faculté des lettres et sciences humaines
en vue de l'obtention de la maîtrise es arts
en histoire
avec cheminement de type recherche
en informatique appliquée à l'histoire

Décembre 2009

© ⓘ ⓘ Alain Mélançon, 2009

I-2434



Library and Archives
Canada

Published Heritage
Branch

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Direction du
Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*
ISBN: 978-0-494-70747-0
Our file *Notre référence*
ISBN: 978-0-494-70747-0

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.


Canada

Composition du jury

Penser l'éducation artistique et technique pour pratiquer le design graphique :
Historique de la formation en design graphique au Québec avant 1970

Alain Mélançon

Ce mémoire a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Léon Robichaud, directeur de recherche
Département d'histoire, Faculté des lettres et sciences humaines
Université de Sherbrooke

Frédéric Metz, codirecteur de recherche
Département de design graphique, École de design
Université du Québec à Montréal

Louise Bienvenue
Département d'histoire, Faculté des lettres et sciences humaines
Université de Sherbrooke

François Yelle
Département des lettres et communication, Faculté des lettres et sciences humaines
Université de Sherbrooke

Table des matières

Résumé.....	ii
Liste des abréviations	iii
Remerciements	iv
Introduction	1
Bilan historiographique	3
Problématique.....	24
Sources et méthodologie	25
L'apprentissage des métiers de l'imprimé à l'École technique de Montréal et à l'École des Arts Graphiques	31
L'approche artistique des Écoles des Beaux-Arts	43
Une tranquille révolution de l'éducation au Québec?	59
Le nouveau paradigme de l'enseignement des arts	67
Vers la création des programmes collégiaux et universitaires	78
Conclusion	88
Références.....	92
Annexe 1. Questionnaires d'entrevues	99

Résumé

Cette analyse chronologique permet de revoir la séquence des événements qui façonnent les programmes de formation et qui décrivent les tensions constantes entre la pratique artistique, la technique et la communication qui sont au coeur de la formation et de la pratique du design graphique.

Dans un premier temps, cette recherche propose d'évaluer les caractéristiques de la formation en art publicitaire dans les écoles des Beaux-Arts et les écoles techniques du Québec depuis le début du xx^e siècle. Ensuite, l'étude des rapports Parent et Rioux démontre que les bouleversements amenés par la Révolution tranquille transforment littéralement l'éducation artistique et technique par la création de nouvelles institutions. Enfin, à la lumière du développement des études collégiales et universitaires qui débutent à partir de 1969, comment évolue la profession et la formation en design graphique dans ce contexte ?

Cette contribution constitue une première analyse systématique sur l'historique de la formation en design graphique au Québec. Elle offre une vue d'ensemble sur les programmes et les discours d'institutions et de professionnels qui ont marqué l'histoire du design graphique au Québec.

Mots-clés

Design graphique, formation, Québec, éducation artistique, éducation technique

Liste des abréviations

- CACC Centre de l'art contemporain canadien
- ÉBAM École des Beaux-Arts de Montréal
- ÉBAQ École des Beaux-Arts de Québec
- ICOGRADA International Council of Graphic Design Associations
- SDGQ Société des designers graphiques du Québec
- SGW Sir George Williams University
- UQAM Université du Québec à Montréal

Remerciements

Je désire remercier tout d'abord Léon Robichaud, mon directeur de recherche, pour son indéfectible appui tout au long de l'élaboration de ce mémoire, sa disponibilité et ses judicieux conseils qu'il m'a prodigués tout au long de ce travail.

Je veux tout autant souligner la chance d'avoir Frédéric Metz, mon codirecteur, pour sa passion contagieuse pour le design graphique et son désir de la communiquer au plus grand nombre.

Je souligne aussi le soutien de Francis Corpataux. Par la lecture attentive de mes nombreuses versions de recherche, il s'en est même découvert un intérêt pour le design.

Je veux également remercier toutes les personnes qui ont accepté de m'accorder une entrevue, ainsi que toutes celles qui m'ont donné accès aux documents dans les différentes institutions. Sans vous, ce mémoire n'aura pas la richesse des témoignages du passé.

Je me permets enfin d'exprimer ma reconnaissance à ma conjointe, Stéphanie, qui m'a accompagné pendant toutes ces années d'études, de recherches et de rédaction. Merci Chérie.

Introduction

Cette étude vise à préciser l'évolution et les caractéristiques de la formation en art publicitaire offerte dans les différents programmes artistiques et techniques du Québec avant 1970 et de les situer dans leur contexte social, culturel et technologique. L'exploration de ces différents thèmes associés à la formation en art publicitaire au Québec, offre différents éclairages pour mieux comprendre cette discipline récente, le design graphique, et à en appréhender le développement au niveau des études collégiales et universitaires qui débutent à partir de 1969.

Cette contribution constitue une première analyse systématique sur l'historique de la formation en design graphique au Québec. Elle offre une vue d'ensemble sur les programmes et les discours d'institutions et de professionnels qui ont marqué l'histoire du design graphique au Québec.

Si l'histoire du design est récente, la profession de designer graphique est riche en changements depuis les cent dernières années. Le design est un nouveau venu qui se loge fort mal dans les schèmes traditionnels des disciplines académiques. La profession a longtemps nécessité de faire une distinction entre l'art et l'art appliqué. Si l'art en général bénéficie d'une longue tradition, le design demeure un champ de recherche nouveau, autant au Québec qu'à l'étranger.

Les chapitres suivants proposent donc un portrait des institutions qui offrent une formation en art publicitaire au Québec avant 1970 :

- ◆ L'apprentissage des métiers de l'imprimé enseignés par l'École technique de Montréal et l'École des Arts Graphiques du Québec
- ◆ L'approche artistique de la formation aux Beaux-Arts

- ◆ Les changements dans le système d'éducation québécois instauré par la Commission royale d'enquête sur l'enseignement dans la province de Québec (rapport Parent)
- ◆ Le nouveau paradigme des arts amené par la Commission royale d'enquête sur l'enseignement des arts dans la province de Québec (rapport Rioux)
- ◆ Le développement et l'évolution des programmes collégiaux et universitaires à partir de 1969

Cette analyse chronologique permet de revoir la séquence des événements qui façonnent les programmes de formation et qui décrivent les tensions constantes entre la pratique artistique, la technique et la communication qui sont au cœur de la formation et de la pratique du design graphique. Il est important à noter que la présente étude écarte volontairement toutes références à l'esthétisme et aux courants artistiques des oeuvres et travaux réalisés pendant les différentes périodes couvertes et préfère se concentrer sur les structures, les conjonctures et les acteurs qui expliquent l'histoire de la formation en design graphique au Québec.

Finalement, la conclusion laisse entrevoir des liens entre la formation de l'artiste publicitaire avant 1970 et les perspectives du design graphique et des programmes collégiaux et universitaires québécois au sortir des changements manifestes des rapports Parent et Rioux. Enfin, une réflexion sur le passé de la formation en design graphique permet de constater que la profession, sa formation et sa reconnaissance au sein de la société québécoise demeurent en perpétuel questionnement.

Bilan historiographique

Maintenant, dans toutes les universités, à côté des créateurs (sculpture, peinture, dessin, gravure, sérigraphie, architecture, etc.), il y a un programme en histoire de l'art. Nous y enseignons toutes ces disciplines, sous l'angle historique. Les gens n'y créent rien. Les gens très souvent ne savent même pas dessiner. C'est mon cas, je n'ai jamais appris à dessiner. Ce n'est pas mon métier de dessiner.

*Raymond Vézina, historien du design graphique*¹

Le design graphique et le design en général développent une visibilité et une considération grandissante dans la société québécoise au cours de la deuxième moitié du 20^e siècle. Une culture du design en cours de développement et en quête de reconnaissance est en voie de s'inscrire comme thématique dans l'éventail des études culturelles québécoises. Les manifestations de ce courant demeurent toutefois rares et sont l'expression d'initiatives personnelles et non d'un mouvement institutionnalisé.

Dresser un bilan historiographique sur le design graphique au Québec s'avère une initiative laborieuse, non pas parce qu'il existe une somme considérable de travaux, mais au contraire, parce qu'il existe trop peu d'études élaborées sur le sujet. La recherche historique en design graphique n'existe pratiquement pas au Québec, voire même au Canada.

En général, disons qu'on est une profession qui n'existe pas encore. Je fais toujours la comparaison avec les gens d'architecture. Depuis toujours, il y a des architectes. C'est évident, depuis qu'on construit. L'histoire de l'architec-

¹ Alain Mélançon, *Entrevue avec Raymond Vézina, historien et professeur de design graphique*, Forum international de l'affiche au Bain Mathieu, Montréal, 30 novembre 2004, Entrevue (40 minutes).

ture c'est récent. Ça commence vers 1830². L'histoire de l'image, ça commence après la guerre, après 1950, que ça s'est bien structuré³.

L'histoire du design graphique est en effet très récente. Les États-Unis fournissent un exemple particulièrement éclairant de la façon dont l'histoire du design graphique a pu se développer. Quelques pionniers semblent avoir abordé la matière dès le début des années 1950, au sein d'écoles d'art et d'universités, comme Alvin Eisenmann à Yale ou Louis Danziger en Californie. Ce dernier aura activement contribué au lancement de la discipline à partir du début des années 1970, à travers son enseignement à CalArts. Puis l'année 1983 se révèle décisive avec, coup sur coup, l'édition de l'ouvrage inaugural *A History of Graphic Design* de Philip B. Meggs, et l'organisation du *First Symposium on the History of Graphic Design* au Rochester Institute of Technology.

Le bilan qui suit est volontairement axé sur la place du design graphique dans la culture, autant au Québec qu'à l'étranger. Sans vouloir être exhaustifs, les exemples choisis tentent de rendre compte de la production institutionnelle, d'ouvrages spécialisés tout autant que d'articles des médias de masse et de diverses études, notamment gouvernementales.

En histoire du design, je crois qu'on va avoir le même développement. Maintenant, le design est très fort. Le design est organisé. De plus en plus, il y a des publications, il y a des conférences, il y a des expositions. Certaines universités commencent à donner des cours d'histoire du design. Un moment donné, une université va créer un programme en histoire du design. À ma connaissance,

² Selon *Modern Architectural Theory: A Historical Survey, 1673-1968*, le développement de théories architecturales débute au xvii^e siècle avec François Blondel (1618-1686), mathématicien et ingénieur qui dirige l'Académie royale d'architecture de France en 1671. Il publie deux volumes *Cours d'architecture* 1675 et 1683. Aux États-Unis, les premières théories sont quant à elles énoncées dans les années 1840 avec les architectes Charles Bulfinch (1763-1844) et Thomas Jefferson (1743-1826).

³ Alain Mélançon, *Entrevue avec Raymond Vézina, historien et professeur de design graphique*, Forum international de l'affiche au Bain Mathieu, Montréal, 30 novembre 2004, Entrevue (40 minutes).

il n'y en a pas encore. C'est toujours un petit cours donné accroché à un autre programme. Comme à l'UQAM, on avait mes cours qui étaient l'histoire du design graphique, mais à l'intérieur du design où l'on produit, où l'on apprend à produire. Dans 20 ans, dans 30 ans, dans 40 ans, on aurait peut-être 50 ou 60 universités à travers le monde qui auront un programme complet en histoire du design. Mais on très loin de là, à ma connaissance, il n'y en a pas encore. Peut-être qu'il y en a, mais je ne les connais. Il y a des cours qui se donnent, mais un programme entier je crois qu'il n'y en a pas encore. Cette évolution me semble inévitable, de sorte que les gens du métier, les professionnels, sont ravis de voir que ces connaissances s'accumulent et que des publications et des catalogues se font⁴.

Dans un premier temps, un survol chronologique des écrits sur le design graphique au Québec fait état de la faiblesse de cette réflexion comparativement à la production étrangère dont il est question en deuxième partie. Enfin, un constat est émis pour expliquer cette lacune en recherche sur l'histoire du design graphique au Québec.

Le domaine du design graphique a-t-il une histoire ?

Le terme « design » s'est imposé en français à la fin des années 50. Dans sa signification première en anglais, *design* évoque l'idée d'intention par rapport à une finalité, qui ne se limite pas aux objets matériels. Le terme a pris un sens plus restreint en tant que discipline, renvoyant d'une part à une recherche créative d'équilibre entre forme et fonction comme il est courant d'entendre auprès des professionnels⁵. Néanmoins, un certain flou demeure autour de la notion, comme il est souligné dans l'introduction de l'ouvrage *Le design au Québec*. En effet,

⁴ Alain Mélançon, *Entrevue avec Raymond Vézina, historien et professeur de design graphique*, Forum international de l'affiche au Bain Mathieu, Montréal, 30 novembre 2004, Entrevue (40 minutes).

⁵ Alain Mélançon, *Entrevue avec Stéphane Huot, designer graphique*, bureau de Stéphane Huot, Montréal, 31 mars 2004, Entrevue (60 minutes).

l'auteur Marc Choko relève avec justesse une incompréhension du design auprès de la population en général :

Pour le grand nombre, le design renvoie avant tout à la mode (au sens large), au style, à l'esthétique, au visuel, au « look »; bref, à l'apparence, à quelque chose de plutôt superficiel, dans certains cas en association avec l'art⁶.

En effet, aujourd'hui le mot « design » est plus ambigu que jamais. Celui-ci signifie tour à tour une profession, un style, un produit, un processus, une méthode de travail, voire même un mode de vie. Il importe donc de citer justement quelques dictionnaires. Selon le *Dictionnaire international des arts appliqués et du design*, le mot « design » est utilisé en Angleterre dès le xvii^e siècle et signifie « plan d'un ouvrage d'art⁷ ». Le dictionnaire précise aussi qu'il s'agit d'un mot issu du latin *designare*, qui signifie dessiner, mais aussi montrer, indiquer. Le *Dictionnaire historique de la langue française* précise quant à lui : « Design : n.m. est un emprunt (1959) à l'anglais *design*, d'abord *plan d'un ouvrage d'art* (xvii^e s.), employé aux États-Unis avec le sens de conception décorative étendue aux objets utilitaires⁸ ». Enfin, ce passage du livre *Design du 20^e siècle* conclut avec un portrait contemporain des champs du design :

Au xx^e siècle, le design est devenu un fait majeur de la culture et de la vie quotidienne. Il englobe de nombreux domaines, les objets tridimensionnels, mais aussi la communication graphique et les systèmes intégrés, qu'il s'agisse de technologie de l'information ou d'environnement urbain. Défini dans son sens le plus large comme la conception et la réalisation de tous les produits fabriqués par l'homme, le design se veut essentiellement un instrument d'amélioration de la qualité de vie⁹.

⁶ Marc Choko, Paul Bourassa et Gérald Baril, *Le Design au Québec*, Montréal, Éditions de l'Homme, 2003, p. 13.

⁷ Arlette Barré-Despond, dir., *Dictionnaire international des arts appliqués et du design*, Paris, Éditions du Regard, 1996, p. 185.

⁸ Alain Rey, dir., *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2006, p. 1052.

⁹ Michael Tambini, *Le design du 20^e siècle*, Montréal, Hurtubise HMH, 1997, p. 270.

Plus concrètement, le design graphique selon Raymond Vézina est la forme d'art qui est directement en lien avec la société contemporaine :

Je me suis éloigné de l'histoire de l'art et je me suis concentré sur l'affiche parce que j'avais le sentiment profond que les artistes répétaient ce qui avait été fait avant : l'imagination et les techniques, ce n'était pas fort. Alors que dans l'affiche, c'était un débordement, c'était extraordinaire. Je me disais : l'art d'aujourd'hui, la création visuelle d'aujourd'hui, la communication graphique, la communication visuelle, peu importe comment on l'appelle, c'est dans l'affiche qu'elle est la plus forte. Dans 200 ans ou dans 300 ans, les gens qui vont chercher quelle est l'originalité du 20^e siècle, je suis profondément convaincu qu'ils iront au musée de l'affiche. C'est l'affiche qui aujourd'hui est à l'écoute de la société et qui donne les produits et les services commerciaux, sans compter les affiches à caractère social ou politique. C'est l'affiche qui représente le mieux l'expression graphique actuellement. L'affiche est partout ¹⁰.

Ce point de vue est propre à l'enthousiasme de l'historien à l'égard d'un nouveau champ de recherche. « Nous ne pouvons plus rester dans un tel état d'ignorance »¹¹, déclarait Massimo Vignelli, designer de renommée mondiale, il y a plus de vingt ans, dans l'introduction au premier symposium étasunien consacré à l'histoire du graphisme. Les enjeux de l'histoire du design graphique sont effectivement loin d'être insignifiants :

Ouvrir le regard dans cette direction, c'est étoffer sa sensibilité et ses perceptions, s'offrir une distanciation, interroger ses connaissances, imaginer des passages, accéder à la contextualisation, se doter d'un moyen intense de relativisation et d'argumentation, opposer une résistance à une certaine indifférence. C'est aussi mettre en jeu ses propres jugements et critères d'appréciation, alimenter sa réflexion, donner un solide soubassement à la critique,

¹⁰ Alain Mélançon, *Entrevue avec Raymond Vézina, historien et professeur de design graphique*, Forum international de l'affiche au Bain Mathieu, Montréal, 30 novembre 2004, Entrevue (40 minutes).

¹¹ Barbara Hodik, Roger Remington, dir., *The First Symposium on the History of Graphic Design. Coming of Age*, actes de colloque, Rochester Institute of Technology, New York, 1983.

interroger la surface des choses et l'évidence de l'immédiateté, appréhender l'hétérogénéité, favoriser une vision plurielle, rechercher l'altérité, et démontrer bien des certitudes. C'est encore, et surtout, découvrir une manière de comprendre, de ressentir et de voir à travers une autre perspective¹².

Ceci amène le paradoxe suivant : la très forte présence du design graphique dans l'espace public et dans le cadre quotidien aurait-elle pour conséquence de déjouer l'attention des créateurs et du public sur son passé ? Ou bien y a-t-il d'autres raisons, plus complexes ou plus obscures, qui expliqueraient un tel déséquilibre entre la dynamique de la création et la déficience de l'investissement historique ?

Avant la généralisation du terme « graphiste » dans les années 60, les peintres, illustrateurs, affichistes, calligraphes, graveurs et typographes mettent leurs talents au service de la communication, soit de façon occasionnelle, soit comme employés dont la contribution originale est souvent passée sous silence. Il faudra attendre la fin des années 60 pour revoir paraître des professionnels qui font leur marque et qui apportent les premières réflexions sur la profession. C'est entre autres l'époque des Georges Beaupré, Roger Cabana, Claude Cossette, Rolf Harder, Roger Lafortune, Gilles Robert, Ernst Roch et Réal Séguin¹³ qui contribuent à l'émergence d'une culture du design et de la communication visuelle. Bien que peu de travaux aient examiné ce phénomène, les écrits plus récents sur le design montrent que cette époque précisément se veut nettement plus « québécoise » que la précédente. Elle est somme toute marquée par une volonté plus grande d'affirmation identitaire et professionnelle de la part des designers québécois¹⁴.

¹² Roxane Jubert, « L'histoire une perspective d'avenir » [en ligne], *Graphisme en France 2004*, Paris, Centre national des arts plastiques, 2004, <http://www.cnap.fr/graphisme/graphisme04/dossier/index.html>, consulté le 1^{er} novembre 2009.

¹³ Gérald Baril et Michelle Comeau, « Le domaine du design : un nouvel objet », dans Denise Lemieux, dir., *Traité de la culture*, Sainte-Foy, Les éditions de l'IQRC, 2002, p. 627.

¹⁴ *Ibid*, p. 628-629.

Plusieurs auteurs¹⁵ et designers¹⁶ confirment également que le démarrage du design au Québec s'effectue à partir des années soixante. Des réalisations d'envergure, comme l'identité visuelle d'Hydro-Québec, le Métro de Montréal et surtout les grands travaux de l'Exposition universelle de 1967 mobilisent les créateurs et entretiennent une activité intense qui sera relancée avec les Jeux olympiques de 1976.

L'émergence d'une formation en design graphique de mieux en mieux définie se situe au moment où la discipline entreprend cette nouvelle phase. Il est intéressant de constater que tous ces responsables du graphisme d'Expo 67 et des Jeux olympiques avaient été formés localement. Bien sûr, ils se sont adjoint de nombreux graphistes venus de divers horizons, mais il s'agissait bien là d'une première au Québec. Cela n'est pas sans lien avec l'organisation, en 1972, du premier comité de fondation de la Société des graphistes du Québec, qui a finalement vu le jour en 1974, après avoir rassemblé une centaine de graphistes à Montréal et à Québec. L'association propose successivement des bulletins d'information pour ses membres ainsi que les magazines *Graphisme Québec* (1986-1987) et *G Le magazine de la communication visuelle* (1987-1992). En 1998, *Grafika* reprendra le flambeau à titre de magazine spécialisé. Si ces publications dressent abondamment des portraits de créateurs d'ici, les analyses plus en profondeur sur l'étude et l'histoire de la discipline sont pauvres.

¹⁵ Marc Choko, *op. cit.*, p. 181-190 et Gilles Baril, *op. cit.*, p. 628-632.

¹⁶ Alain Mélançon, Entrevue avec Marc Choko, professeur de design de l'environnement et directeur du Centre de design, École de design de l'Université du Québec à Montréal, Montréal, 15 mars 2004, Entrevue (60 minutes). Alain Mélançon, Entrevue avec Frédéric Metz, professeur et directeur du programme de design graphique, École de design de l'Université du Québec à Montréal, Montréal, 31 mars 2004, Entrevue (45 minutes). Alain Mélançon, Entrevue avec Claude Cossette, professeur de communication et fondateur de l'agence de publicité Cossette, Université Laval, Québec, 14 novembre 2007, Entrevue (75 minutes).

Les recherches sur la formation artistique et technique au Québec

Pour mieux comprendre le contexte de la formation en art publicitaire au Québec, il faut prendre également en compte des travaux qui touchent de près ou de loin la formation artistique et technique, ou même en histoire de l'art. Quelques auteurs ont abordé spécifiquement l'enseignement des arts au Québec. Le collectif dirigé par Francine Couture, *Les arts visuels au Québec dans les années soixante*, dont le texte Suzanne Lemerise, portant sur l'histoire de l'enseignement des arts au Québec,¹⁷ explique avec justesse comment les institutions d'enseignements montréalaises réagissent à l'effervescence du milieu des arts des années 1920 aux années 1960. Leur essai « Insertion sociale de l'École des Beaux-Arts de Montréal »¹⁸ publié dans *L'enseignement des arts au Québec* apporte, quant à lui, un regard éclairé sur le rôle de l'ÉBAM dans la société québécoise et constitue en ce sens une approche différente des écrits sur le sujet.

En ce qui a trait à l'histoire de la formation technique, de ses débuts jusqu'à l'intégration des cégeps, la synthèse de Jean-Pierre Charland, *Histoire de l'enseignement technique et professionnel : l'enseignement spécialisé au Québec, 1867 à 1982*¹⁹ constitue une vue d'ensemble particulièrement éclairante sur la mise en place des écoles techniques qui comptait notamment une formation aux métiers du livre (imprimerie et reliure).

Claude Corbo, professeur au Département de sciences politiques de l'UQAM et recteur du même établissement de 1986 à 1996 et de 2007 à aujourd'hui, a pour sa part consacré

¹⁷ Suzanne Lemerise, « L'art - L'artiste - L'école », dans Francine Couture, dir., *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. La reconnaissance de la modernité*, Montréal, VLB éditeur, 1993, p. 279-310.

¹⁸ Francine Couture et Suzanne Lemerise, « Insertion sociale de l'École des Beaux-Arts de Montréal » dans *L'enseignement des arts au Québec*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1980, p. 1-80.

¹⁹ Jean-Pierre Charland, *Histoire de l'enseignement technique et professionnel : l'enseignement spécialisé au Québec, 1867 à 1982*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1982, 482 p.

plusieurs ouvrages au système d'éducation québécois. Avec une approche synthétique, il a notamment dirigé l'anthologie *Repenser l'école*, « un ensemble de textes qui reflètent le grand débat scolaire québécois de 1945 à 1960 »²⁰. Ces textes aident à mieux situer la contribution des Rapport Parent et Rioux dans les origines de l'éducation québécoise actuelle. Claude Corbo a également publié *Art, éducation et société postindustrielle : le rapport Rioux et l'enseignement des arts au Québec (1966-1968)*²¹. Cette recherche fouillée contribue à comprendre l'essentiel de la vision et des recommandations du rapport.

Quelques mémoires abordent à la fois l'histoire de certaines institutions d'enseignement et le domaine des arts appliqués. Témoin privilégiée, Suzanne Beaudoin-Dumouchel dépose à l'Université Concordia en 1975 un mémoire de maîtrise intitulé *La fondation des arts graphiques* qui accorde une part importante à l'atelier de reliure ainsi qu'au « souffle artistique »²² que le professeur et graveur Albert Dumouchel a su insuffler à l'École des Arts Graphiques. Ce choix s'explique par le fait que Suzanne Beaudoin-Dumouchel était la fille de Louis-Philippe Beaudoin, relieur d'art et premier directeur de l'École, et qu'elle était mariée à Albert Dumouchel.

Mon père et mon mari sont morts. Notre route : celle du relieur-artisan-artiste-fondateur, directeur et celle du dessinateur-artisan-peintre-graveur-professeur, n'a pas été facile. Elle fut si exaltante que je la continue²³.

Son mémoire, qui a fait oeuvre de pionnier dans les recherches portant sur l'École, se veut un hommage à ces deux hommes.

²⁰ Claude, Corbo, *Repenser l'école: une anthologie des débats sur l'éducation au Québec de 1945 au rapport Parent*, Montréal, Les presses de l'Université de Montréal, 2000, p. 15.

²¹ Claude Corbo, *Art, éducation et société postindustrielle : le rapport Rioux et l'enseignement des arts au Québec (1966-1968)*, Sillery (Québec), Septentrion, 2006, 363 p.

²² Suzanne, Beaudoin-Dumouchel, *La fondation des arts graphiques / The foundation of the Graphic Art School in Canada*, mémoire de maîtrise en arts, Montréal, Université Concordia, 1975, p. 54.

²³ Op. cit., Préface, p. II.

Sous la direction de Suzanne Lemerise, Stéphane Giraldeau, diplômé de la maîtrise en arts plastiques de l'UQAM, s'interroge sur la place qu'occupe la photographie dans le programme d'arts visuels à l'UQAM, *Pratiques artistiques / enseignement : la photographie dans les programmes d'arts universitaires (1995)*. Giraldeau constate l'absence de travaux portant sur l'enseignement de la photographie dans le contexte québécois : « Si l'École des Beaux-Arts de Montréal (ÉBAM) a fait l'objet de plusieurs études, la question de l'enseignement de la photographie, à notre connaissance, n'a pas encore été documentée²⁴. » Les similarités entre la photographie et les arts graphiques sont implicites, puisque toutes deux relèvent d'une formation devant faire la juste part entre l'art et la technique.

En 1990, Isabelle Doutreloux, diplômée en histoire de l'Université de Sherbrooke, présente sa recherche intitulée *Arts d'agrément ou Arts professionnels : la formation artistique des filles dans les Écoles des Beaux-Arts de Québec et de Montréal 1922-1960*. Ce mémoire a pour objectif d'analyser les formations artistiques offertes par les Écoles des Beaux-Arts de Montréal et de Québec en s'attardant particulièrement à la clientèle féminine et à ses comportements scolaires. Encore ici, l'analyse du fonctionnement et de l'enseignement aux Beaux-Arts repose sur la consultation des fonds d'archives de l'ÉBAM et de l'ÉBAQ.

Enfin, Éric Leroux, professeur à École de bibliothéconomie et des sciences de l'information de l'Université de Montréal, cumule plusieurs recherches sur les métiers du livre au Québec. Un même sujet revient dans deux publications : la formation

²⁴ Stéphane, Giraldeau, *Pratiques artistiques/enseignement : la photographie dans des programmes d'arts universitaires*, mémoire de maîtrise en arts plastiques, Montréal, UQAM, 1995, p. 39.

des ouvriers à l'École des Arts Graphiques de Montréal²⁵. À partir de l'analyse des archives de l'institution, il y retrace l'évolution globale de la formation des ouvriers des métiers du livre à partir de 1925, moment où l'École technique de Montréal intègre à son programme une section sur l'imprimerie, jusqu'en 1971, lorsque l'École des Arts Graphiques est annexée au Collège Ahuntsic.

Le développement d'une culture du design graphique

Bien que l'on trouve peu de travaux sur le Québec, comme mentionné précédemment, on voit malgré tout se constituer depuis deux décennies un champ d'études générales sur le design dans son contexte économique et culturel. Doté de plus en plus d'atouts, dont les programmes de cycles supérieurs, le champ ne peut cependant compter ni sur une structure interuniversitaire de recherche, ni sur une maison d'édition spécialisée, ni sur une collection, ni même sur une revue savante pour l'ensemble des disciplines du design. Des articles consacrés au design paraissent toutefois dans des revues spécialisées sur la culture et le patrimoine, notamment *Vie des Arts*, *Cap-aux-Diamants* et *Continuité*²⁶.

On doit aussi porter au bilan de la période des expositions, des colloques et des conférences consacrés au design. Parmi ces événements, plus d'une centaine ont été

²⁵ Éric Leroux, « L'industrie de l'imprimerie »; « Étude de cas : La formation des imprimeurs : l'École des arts graphiques de Montréal », dans Jacques Michon et Carole Gerson, dirs., *Histoire du livre et de l'imprimé au Canada, volume 3 (1918-1980)*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2007, p. 367-374; p. 376-387. « La formation des ouvriers des métiers du livre au Québec (1925-1971) : le cas de l'École des arts graphiques de Montréal », *Papers of the Bibliographical Society of Canada/Cahiers de la Société bibliographique du Canada*, vol. 45, n° 1 (printemps 2007), p. 67-96.

²⁶ Gérald Baril et Michelle Comeau, « Le domaine du design : un nouvel objet », dans Denise Lemieux, dir., *Traité de la culture*, Sainte-Foy, Les éditions de l'IQRC, 2002, p. 638.

tenues au Centre de design de l'UQAM depuis les années 1980²⁷. Même si l'histoire du design tient peu de place dans ces événements, une analyse de l'ensemble des activités pourrait faire ressortir des tendances historiques dans les thèmes abordés et les travaux mis en valeur.

Gérard Bochud, professeur de design graphique contribue lui aussi à la diffusion du design graphique québécois en constituant trois volumes sur les logos québécois et canadiens : *1001 symboles du Québec, Symboles et logotypes du Canada (volume 1 et 2)*.

Il a pour objectif de présenter ce qui a été fait et de stimuler la créativité de ceux qui oeuvrent dans le domaine. Quand le lecteur pourra identifier dans son environnement quotidien, sur des édifices, des véhicules, des emballages, etc., le designer graphique qui a conçu telle ou telle image reproduite dans ces pages, notre répertoire aura aussi démontré son utilité²⁸.

À la même époque, un professeur de l'Université Laval, reconnu pour ses publications sur la création publicitaire apporte sa contribution au graphisme avec un récit des événements marquants de l'histoire du graphisme : *Petite histoire du nouveau graphisme québécois*²⁹. Découpé en brefs épisodes, l'ouvrage brosse un portrait éparpillé des arts publicitaires au Québec de ses origines jusqu'aux années 1990,

²⁷ Fondé en 1981, dans les murs de l'ancienne bibliothèque de l'École Technique de Montréal, ce centre a pour but de promouvoir le design graphique, le design industriel et le design urbain. Pour ce faire, on y organise la tenue d'expositions itinérantes ou ponctuelles, qui durent généralement un mois. Les expositions sont généralement organisées par des professeurs bénévoles, et les travaux de montages sont exécutés par des étudiants. Le centre n'en demeure pas moins le seul du genre à Montréal. « Bien que nous entreposions au centre quelques collections d'affiches, nous n'abritons pas de collections permanentes, comme peut le faire un musée », explique Frédéric Metz dans une entrevue publiée dans *G le magazine des communications graphiques*, n° 10 (automne 1990), p. 10-12.

²⁸ Gérard Bochud, *1001 symboles du Québec*, Québec, Les Presses de l'Université du Québec, 1994, p. 3.

²⁹ Claude Cossette, *Petite histoire du nouveau graphisme québécois [en ligne]*, Québec, Université Laval, créé en 1995, dernière mise à jour en juin 2004, <http://www.ulaval.ca/ikon/finaux/1-texque/DOUVEN.HTML>, consulté le 10 novembre 2009.

mais malheureusement aucune source ou référence n'est mentionnée dans le texte. Claude Cossette qui a fondé puis présidé l'agence de publicité Cossette Communication Marketing, a publié de nombreux ouvrages à succès sur la publicité et l'image de marque³⁰. Ce qui diffère chez Cossette est justement l'accent mis sur la publicité et le marketing en plus de la communication. Il va de soi que cette vision du design graphique n'est pas détachée de son contexte.

Depuis le début des années 2000, deux ouvrages majeurs enrichissent enfin la bibliographie sur le design au Québec. Tout d'abord, *L'affiche au Québec. Des origines à nos jours* (2001) de Marc H. Choko offre un remarquable panorama de cet art commercial et urbain qu'est l'affiche. Du milieu du 19^e siècle à aujourd'hui, l'ouvrage explore les courants esthétiques à travers une variété de thèmes comme la guerre, le tourisme, la politique ou la consommation. Deux cent quatre-vingt-huit pages proposent les créations et de courtes biographies des principaux graphistes sélectionnés par Choko. Il est par ailleurs intéressant de lire le parallèle établi entre l'art religieux et l'art de l'affiche, tous deux voués à la propagation des idées par le graphiste Harry Mayerovitch dans la préface du livre.

L'autre parution d'envergure, *Le Design au Québec* propose un panorama accessible au grand public et largement illustré où Marc H. Choko, Paul Bourassa et Gérald Baril racontent l'histoire et l'actualité du design graphique, industriel et de mode au Québec. L'ouvrage s'intéresse donc successivement aux trois disciplines du design industriel, graphique, et de mode, disciplines d'ailleurs on ne peut plus éloignées les unes des autres. Ces champs d'activité témoignent cependant tous,

³⁰ *La Publicité, déchet culturel* (2001), *Comment construire une image* (1996), *La Créativité en action* (1990), *Comment faire sa publicité soi-même* (1988), *La Publicité en action* (1987) et al.

à leur façon, des grands courants esthétiques qui ont marqué le monde depuis la révolution industrielle.

La section consacrée au design graphique écrite par Marc Choko met en lumière des périodes maintenant oubliées de la courte histoire du design graphique. Ce travail de recherche bien documenté a le mérite d'être souligné, d'autant plus que les traces des productions des années 40, 50 et 60 sont rares. Cependant, le texte prend un tout autre tournant dans la description des années plus récentes. Où sont les grands projets d'identité et de communication d'entreprise, de publicité et de design pour le Web ? En introduction de son texte, Marc Choko s'en explique, mais ces raisons ne justifient pas de dépouiller le design graphique de ces activités essentielles.

En 2007, le Centre de design et le Musée national des beaux-arts du Québec produisent *Québec en design*, une exposition itinérante qui présente des objets, des affiches, des croquis de conception et des maquettes illustrant la création québécoise dans les domaines des arts appliqués, du design industriel et du design graphique, des années 1930 à nos jours. Un catalogue comprenant des textes de Bernard Arcand, Sylvie Berkowicz, Paul Bourassa, Marc H. Choko et Odile Hénauld accompagne l'exposition. Le texte de Paul Bourassa compte quelques pages sur la formation et aborde succinctement l'histoire des lieux de formation ³¹.

Au Canada, deux auteurs se sont penchés spécifiquement sur le design graphique, Brian Donnelly et Robert Stacey. De plus, le Centre de l'art contemporain canadien (CACC) s'intéresse également au sujet. Une initiative majeure est l'ajout d'une sec-

³¹ Musée national des beaux-arts du Québec, *Québec en design : 75 ans de créations issues de la collection du Musée national des beaux-arts du Québec*, Catalogue d'exposition (Montréal, Centre de design de l'Université du Québec à Montréal, 15 novembre au 16 décembre 2007), Québec, Musée national des beaux-arts du Québec et Centre de design de l'Université du Québec à Montréal, 2007, 56 p.

tion sur le design graphique et les designers canadiens dans la base de données en 2002-2003³². Confirmant le peu d'information sur le sujet, le CACC, en collaboration avec le Sheridan College, à Oakville en Ontario, et l'Ontario College of Art & Design à Toronto, prépare une histoire du design des communications (graphiques et publicité) au Canada :

The study of graphic design in Canada suffers from a scarcity of written sources and collecting institutions. Interviews conducted by one researcher suggest that, far from preventing the formation of an active design industry or any sense of an historical canon, Canadian designers draw on international examples from a variety of sources and pass values on in a largely unrecorded fashion, almost like that of an oral tradition itself³³.

Brian Donnelly est l'auteur d'un mémoire, publié en 1997, portant sur l'histoire du design graphique au Canada de 1955 à 1965³⁴. En 2006, il publie un article dans le *Journal of Design History* qui souligne la même problématique que j'ai constatée au Québec : le Canada souffre également d'un manque de recherches en histoire du design graphique. Et, à l'instar de ma démarche de collectes d'entrevues, Donnelly propose que l'histoire du design graphique se constitue d'oeuvres, certes, mais surtout des propos des designers qui racontent les contextes de création, puisque souvent les artefacts n'ont pas été conservés.

Robert Stacy est auteur, éditeur et historien de l'art vivant à Toronto, il organise également des expositions, en particulier sur l'art et le design historiques et

³² Centre de l'art contemporain canadien, *La Base de données sur l'art canadien - Section Graphistes* [en ligne], Toronto, section créée en 2002, base de données créée en 1997, dernière mise à jour en 2009, <http://www.ccca.ca/designers/>, consulté le 10 novembre 2009.

³³ Brian Donnelly, « Locating Graphic Design History in Canada », *Journal of Design History*, vol. 19 n° 4, 2006, p. 283-294.

³⁴ Brian Donnelly, *Mass Modernism : Graphic Design in Central Canada, 1955 - 1965 and the Changing Definition of Modernism*, mémoire de maîtrise, Ottawa, Carleton University, 1997.

contemporains canadiens. Il est l'auteur de *The Canadian Poster Book : 100 Years of the Poster in Canada*³⁵ et d'un article détaillé dans l'*Encyclopédie canadienne*³⁶.

Les recherches internationales sur l'histoire du design graphique

Lorsqu'on tourne le regard vers les ouvrages produits à l'étranger, le constat est évident que bon nombre d'intellectuels se penchent sur l'écriture de la compréhension de l'histoire du design. Lorsque l'on considère la constante évolution avec, pour départ, le travail de pionnier de Louis Danziger³⁷ au tout début des années 50, il n'est pas étonnant de voir la richesse et la diversité des sujets abordés. Depuis, l'intérêt pour le sujet est constant avec notamment l'œuvre colossale de Philip B. Meggs, *A History of Graphic Design*³⁸. Ce manuel complet effectue une couverture complète de la communication visuelle et demeure la référence pour la compréhension et l'enseignement de l'histoire du design graphique :

The intent of *A History of Graphic Design* is to identify and document innovation in semantic and syntactic aspects of visual communications. Designs from each period discussed were assessed in an attempt to distinguish works and their creators that influenced the ongoing evolution of the discipline. This information provides a conceptual overview useful for further study and practice³⁹.

³⁵ Robert Stacey, *The Canadian Poster Book : 100 Years of the Poster in Canada*, Agincourt, Methuen, 1979, 86 p.

³⁶ Robert Stacey, « Arts graphiques et graphisme » [en ligne], *Encyclopédie canadienne*, Fondation Historica du Canada, créé en 1999, dernière mise à jour en 2009, <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=f1ARTf0003400>, consulté le 10 novembre 2009.

³⁷ Steven Heller, « Interview with Louis Danziger » dans *Graphic Design History* par Steven Heller et Georgette Ballance, New York, Allworth Press, 2001, p. 329-332.

³⁸ Philip B. Meggs, *A History of Graphic Design*, 3e édition, New York, John Wiley & Sons, 1998, 510 p.

³⁹ Steven Heller et Elinor Pettit. « Philip B. Meggs on Graphic Design History », *Design Dialogues*, New York, Allworth Press, p. 90.

Depuis les années 80, des magazines comme *Emigre* (États-Unis), *eye* (Angleterre), *Journal of Design History* (États-Unis), *Print* (États-Unis) publient en leurs pages bon nombre d'articles historiques et critiques portant sur le design graphique par le biais de chercheurs et critiques tels Richard Hollis, Ellen Lupton, Rick Poynor et Victor Margolin.

Enfin, les travaux de Steven Heller, éditeur du AIGA ⁴⁰ *Journal of Graphic Design* et codirecteur du Département de design graphique de la School of Visual Arts de New York et surtout auteur prolifique, avec près d'une centaine d'ouvrages, reposent sur une recherche poussée de l'histoire du design appliquée autant aux connaissances, qu'à la théorie ou à la pratique. On compte parmi ses écrits historiques : *Graphic Design Time Line* ⁴¹, *Graphic Design History* ⁴², *Graphic Style: From Victorian To Digital* ⁴³ et bien d'autres monographies spécialisées ⁴⁴.

Steven Heller possède une solide compréhension de l'influence du contexte social, politique et culturel dans le développement du design graphique. En ce sens, il fait figure de pionnier par son approche de la discipline historique en appuyant ses analyses par des références sociologiques, économiques et artistiques.

Par ailleurs, Steven Heller a lancé tout récemment un cri du cœur quant à la présence du design graphique dans l'enseignement universitaire. Il affirme que les étu-

⁴⁰ AIGA est l'association professionnelle des designers graphiques aux États-Unis.

⁴¹ Steven Heller et Elinor Pettit, *Graphic Design Time Line*, New York, Alworth Press, 2000, 256 p.

⁴² Steven Heller et Georgette Balance, *Graphic Design History*, New York, Alworth Press, 2001, 288 p.

⁴³ Steven Heller et Seymour Chwast, *Graphic Style: From Victorian to Digital*, New York, Harry N. Abrams, 2001, 263 p.

⁴⁴ *Design Literacy (Continued): Understanding Graphic Design* (1999), *Typology: Type Design from the Victorian Era to the Digital Age* (1999), *Euro Deco: Graphic Design Between the Wars* (1998), *Swastika: Symbol Beyond Redemption? Is A Historical Polemic* (2000), *Merz to Emigre and Beyond: Avant Garde Magazine Design of the 20th Century* (2003)

dians possèdent une culture très mince de l'histoire du design. Il propose l'ajout des compétences et connaissances historiques suivantes dans les programmes de formation afin de favoriser une meilleure compréhension de la pratique du design.

Il va de soit que le présent mémoire tente d'appliquer ces concepts :

- ◆ La chronologie du design graphique;
- ◆ Comment chercher et analyser des données historiques;
- ◆ Comment intégrer des concepts historiques dans la pratique actuelle;
- ◆ Comment appliquer les connaissances historiques dans l'analyse critique du design contemporain;
- ◆ Comment le design graphique interagit avec les autres formes de design et de communication de masse;
- ◆ Comment le design et l'art s'influencent à travers le temps;
- ◆ Comment le design est influencé par les événements sociaux, culturels, politiques et technologiques;
- ◆ Comment l'histoire est recueillie et écrite;
- ◆ L'esprit critique et sa rhétorique ⁴⁵.

Actualiser le passé pour l'avenir du design graphique au Québec

Ceci nous amène finalement à un constat qui concerne autant la formation des professeurs que celle des professionnels : les études aux cycles supérieurs présentent une lacune importante dans le développement du design graphique au Québec. Par exemple, il existe bien un programme de maîtrise à l'Université Laval, mais il ne

⁴⁵ Steven Heller, « The Case for Critical History », *The Education of a Graphic Designer, Second Edition*, New York, Allworth Press, 2005, p. 95.

pourrait pas être comparé, selon Stéphane Huot, à des programmes créés il y a 20 ou 30 ans en Angleterre ou aux États-Unis.

Il n'y en a pas vraiment aujourd'hui de maîtrise en design graphique comme tel. Il y a l'Université Laval à Québec qui offre un programme où tu peux faire une maîtrise en arts, avec une concentration en design, mais il reste que c'est un peu isolé, ce n'est pas dans un programme de design. Tu dois te créer ton propre environnement alors que c'est sûr que ce n'est pas la même dynamique⁴⁶.

C'est ce que doivent apporter des études aux cycles supérieurs : plus il y aura de designers qui y accéderont, plus il y aura de recherches et de réflexions. En définitive, les designers ont besoin de meilleures habiletés de recherche. Ils ont à traiter des problèmes de plus en plus complexes et à développer des aptitudes à travailler en équipe multidisciplinaire. Les études supérieures permettent d'anticiper les besoins grandissants de la profession⁴⁷.

Du point de vue académique, il manque un discours articulé, sur le plan historique notamment. Il n'y a aucun d'historien québécois du design graphique qui est reconnu comme tel. Contrairement au cinéma ou à la littérature québécoise, le design graphique québécois ne possède pas un miroir de lui-même, une synthèse de ce qu'il est⁴⁸.

⁴⁶ Alain Mélançon. *Entrevue avec Stéphane Huot, designer graphique*, bureau de Stéphane Huot, Montréal, 31 mars 2004, Entrevue (60 minutes).

⁴⁷ Carolyn McCarron, « A Matter of Degrees : The Ph.D. in Design », *The Education of an e-designer*, New York, Allworth Press, 2001, p. 28.

⁴⁸ Alain Mélançon. *Entrevue avec Stéphane Huot, designer graphique*, bureau de Stéphane Huot, Montréal, 31 mars 2004, Entrevue (60 minutes).

Il faut garder à l'esprit que beaucoup reste à faire pour en arriver à un véritable portrait de l'histoire et des caractéristiques du développement et de l'évolution du design graphique au Québec. Ce mémoire espère donc proposer une première étude à ce propos. Le tableau du développement des institutions et des spécialisations est loin d'être complet. Des quantités considérables de données restent à rassembler et à analyser, sans compter que d'importantes améliorations sont à apporter dans la constitution du patrimoine et du dépôt légal des créations d'ici.

Ce survol de la production en histoire du design et de la formation fait ressortir le caractère parcellaire et éclaté des connaissances. La poursuite d'une telle recherche nécessite une attitude favorisant l'interdisciplinarité, c'est-à-dire la collaboration des chercheurs en design, en arts, en histoire, en culture québécoise et en sociologie, principales disciplines qui se sont penchées sur l'étude du design. Les chercheurs bénéficieront ainsi de la mise en commun des recherches et admettront qu'ils font preuve d'un esprit de rigueur scientifique et d'ouverture à l'égard d'objets considérés facilement comme marginaux, mais où se lit un aspect incontournable de la création et de communication dans la société québécoise.

Bref, le développement d'un champ de recherche multidisciplinaire sur le design reposerait ultimement sur l'initiative de nouveaux chercheurs concernés par la thématique.

Ça intéresse de plus en plus de chercheurs, des sémiologues, des historiens, des théoriciens dans d'autres domaines qui se penchent sur le design parce

que c'est un peu la *terra incognita*, un nouveau domaine dans lequel il faut défricher pour avancer. C'est vraiment un phénomène très positif⁴⁹.

Reste à savoir si ces derniers sauront, au cours des prochaines années, établir un discours critique et préciser cette dimension éminemment représentative de la culture contemporaine.

⁴⁹ Alain Mélançon, *Entrevue avec Nelu Wolfensohn, professeur de design graphique*, École de design de l'Université du Québec à Montréal, Montréal, 30 novembre 2004, Entrevue (75 minutes).

Problématique

Le contexte de la recherche démontre une évolution marquée de la profession et de l'enseignement. Cependant, le rapport entre une pratique véritablement active, en bonne place dans la création de notre environnement visuel, et un champ de savoirs à peine émergent demeure disproportionné. La présence du design graphique dans ses dimensions savantes ou institutionnelles et la conscience de son histoire reste à fonder. L'histoire du design graphique au Québec, en soulignant les efforts de Marc Choko⁵⁰ et Claude Cossette⁵¹, demeure un champ laissé-pour-compte. Pourtant, les programmes universitaires de design graphique comportent tous un cours qui a pour objectif de relater ses modes de représentation, ses champs d'application, les grands courants, les œuvres majeures et les principales personnalités qui ont marqué son évolution.

À la lumière de ces réflexions, ces problématiques sont mises en évidence :

Comment s'est développée la formation en design graphique au Québec et quels en sont les facteurs d'évolution avant la création des programmes collégiaux et universitaires en 1969 ?

En sous-question, comment les formations artistique et technique cohabitent-elles au fil des époques et comment ce phénomène est-il appréhendé par les institutions et les acteurs ?

⁵⁰ Marc Choko, *L'affiche au Québec : Des origines à nos jours*, Montréal, Éditions de l'Homme, 2001, 286 p. ; Marc Choko, Paul Bourassa et Gérald Baril, *Le Design au Québec*, Montréal, Éditions de l'Homme, 2003, 385 p.

⁵¹ Claude Cossette, *Petite histoire du nouveau graphisme québécois [en ligne]*, Québec, Université Laval, créé en 1995, dernière mise à jour en juin 2004, <http://www.ulaval.ca/ikon/finaux/1-texque/DOUVEN.HTML>, consulté le 10 novembre 2009.

Sources et méthodologie

La problématique abordée dans les chapitres qui suivent met en relation des faits historiques, des descriptions d'effets systématiques et des positions d'acteurs impliqués. Les notions et définitions puisées dans les ouvrages de référence sont mises à profit, de même que les informations provenant de documents institutionnels (rapports, études, brochures, prospectus et annuaires) provenant des services des archives des institutions concernées : ÉBAM, ÉBAQ, UQAM, Université Laval, Sir Georges William et Concordia. La consultation de ces documents avait pour objectif de comprendre l'esprit derrière les programmes, d'analyser les divers changements dans l'offre de formation, et de comparer la proportion de cours artistiques et techniques.

Les rapports des commissions d'enquête sur l'éducation et les mémoires présentés par les institutions d'enseignement forment un autre groupe de sources essentielles pour comprendre les conditions du développement de l'enseignement des arts, notamment la *Commission royale d'enquête sur l'enseignement dans la province de Québec*, le rapport Parent (1963-1966), et la *Commission d'enquête sur l'enseignement des arts au Québec*, le rapport Rioux (1969). Ces rapports permettent de situer les contextes dans lesquels les programmes se sont transformés.

De plus, la nature descriptive de plusieurs études en fait également des sources, particulièrement dans le cas du mémoire de Suzanne Beaudoin-Dumouchel qui relate les faits de son père et de son mari.

À ces repères écrits, s'ajoutent des données complémentaires recueillies à l'aide d'entrevues semi-dirigées auprès d'acteurs du domaine. Je considère ces échanges comme

des sources essentielles à la compréhension du design graphique considérant qu'il existe peu d'ouvrages spécialisés et d'archives textuelles sur l'historique et la situation actuelle du phénomène au Québec. Ces dernières mettent à contribution les professeurs du programme de design graphique de l'UQAM que j'ai côtoyé pendant mes études, Sylvain Allard, Marc Choko, Alfred Halasa, Stéphane Huot (chargé de cours), Frédéric Metz, Raymond Vézina, Nelu Wolfensohn, et d'un professeur de l'Université Laval à Québec, Claude Cossette⁵².

Cette collecte d'entrevues auprès d'enseignants et de professionnels en design graphique est loin d'être exhaustive. La rencontre des professeurs de l'UQAM est plus facile parce que je les ai côtoyés pendant mes études⁵³. Les points de vue de plus de professeurs de l'Université Laval et de l'Université Concordia, de même que des enseignants au niveau collégial auraient apporté une vue d'ensemble sur les nombreuses facettes de la formation en design graphique au Québec. Les propos d'étudiants des Écoles des Beaux-Arts de Montréal et de Québec auraient apporté un angle intéressant à propos des cours suivis pendant différentes périodes. Enfin, plus de professionnels d'expériences, des vétérans du domaine comme Rolf Harder, Gilles Robert, Pierre Nolin, bref tout membre honoraire de la SDGQ, auraient sans aucun doute enrichi la description des faits et facteurs d'évolution dans les années soixante à aujourd'hui. Je suis conscient des limites du corpus d'entrevues que j'ai réalisées. Il faudrait une étude de plus grande envergure, de type doctoral par exemple, pour élaborer davantage sur la période suivant de l'instauration des programmes collégiaux et universitaires, de 1969 à aujourd'hui.

⁵² Les entrevues intégrales sont disponibles en ligne au www.memoirevisuelle.qc.ca.

⁵³ L'auteur, Alain Mélançon a poursuivi ses études au baccalauréat en design graphique à l'UQAM entre 1999 et 2003.

Enfin, mon cheminement n'est évidemment pas étranger à mon intérêt pour le design graphique et il va de soi qu'une distance critique doit être imposée pour éviter une interprétation trop complaisante. Aborder la question de l'histoire du design graphique est pour moi l'occasion de revenir sur les interrogations qui m'ont préoccupé tout au long de mes études et de mes expériences professionnelles, sans pour autant qu'elles n'aient jamais fait l'objet d'une véritable recherche. Dans ce mémoire, je me propose donc de regarder le passé de ma profession pour obtenir le recul nécessaire pour en comprendre son évolution. Cette recherche tente de mieux comprendre le développement de la formation en design graphique au Québec avec le monde de l'art d'un côté et celui de la technique de l'autre.

Dans un premier temps, la consultation des archives des institutions m'a permis de mieux comprendre les parcours de formation, les objectifs ciblés à la fois par les responsables de programmes, mais aussi par les institutions au pouvoir et par les besoins dictés par l'industrie et la société.

Une fois les programmes décortiqués, la lecture des rapports Parent et Rioux a apporté un point de vue d'ensemble sur le système d'enseignement et la pratique artistique au Québec avant et après la Révolution tranquille. Ce point de rupture est clairement perceptible dans les sources provenant des cégeps et des universités. Les programmes sont transformés de manière significative.

Les entrevues menées auprès des acteurs m'ont amené, je l'espère, vers une meilleure compréhension des interactions entre la société et le design. Interroger les gens qui ont vécu les événements peut mener sur des pistes jusqu'alors insoupçonnées. L'analyse de ses témoignages, en considérant les antécédents historiques

consultés préalablement dans les archives, apporte une interprétation plus personnalisée, voire collaborative, de l'histoire ⁵⁴.

Cette approche me semble par ailleurs tout indiquée pour un projet de diffusion multimédia, comme dans la finalité de cette recherche. Le partage des connaissances par la mise en ligne des entrevues et diverses sources permet au visiteur de mettre en oeuvre les mêmes démarches de recherche, d'analyse et d'interprétation que toute personne qui tente d'écrire l'histoire. L'histoire peut ainsi susciter bien des interrogations et évoquer des associations surprenantes, selon comment le lecteur interprète les sources. J'espère enfin susciter de l'intérêt sur l'histoire du design graphique auprès du grand public, mais surtout auprès des étudiants en design graphique.

Steven Heller a proposé dans un essai ⁵⁵ des recommandations à l'endroit de l'enseignement du design graphique afin de combler le manque de culture générale des étudiants. Un point de vue partagé par les professeurs des universités québécoises. Les étudiants qui fréquentent les écoles de design graphique, au collégial ou à l'université, se montrent, pour la plupart, relativement peu passionnés par le monde qui les entoure, démontrant une curiosité intellectuelle restreinte :

Voilà qui m'inquiète davantage, car il s'agit d'un problème très fondamental, et non de nature uniquement institutionnelle. Je ne peux pas concevoir

⁵⁴ Voir questions (Annexe 1). La définition suivante tirée de l'ouvrage de référence sous la direction de Benoît Gauthier, *Recherche sociale : de la problématique à la collecte des données*, 4^e édition, Sainte-Foy, PUL, 2003, p. 296, a contribué à comprendre comment ces échanges ont enrichi considérablement mes recherches et le récit de celles-ci : « L'entrevue semi-dirigée consiste en une interaction verbale animée de façon souple par le chercheur. Celui-ci se laisse guider par le rythme et le contenu unique de l'échange dans le but d'aborder, sur un mode qui ressemble à celui de la conversation, les thèmes généraux qu'il souhaite explorer avec le participant à la recherche. Grâce à cette interaction, une compréhension riche du phénomène à l'étude sera construite conjointement avec l'interviewé. »

⁵⁵ Steven Heller, « The Case for Critical History », *The Education of a Graphic Designer, Second Edition*, New York, Allworth Press, 2005, p. 95.

qu'un bon designer ne s'intéresse pas à une foule de choses, lui qui dans son travail quotidien a d'énormes besoins de stimulation pour performer. Il faut, me semble-t-il, être en perpétuel questionnement [...] ⁵⁶

De mon point de vue, je crois fondamentalement que l'exploration de l'histoire est sans doute l'activité qui pourrait être en mesure de contribuer à pousser plus loin la réflexion des professionnels et des étudiants sur le design graphique. Outre la promesse de découvertes, la compréhension de l'histoire de sa profession offre la possibilité de développer des méthodologies adaptées à l'ancrage culturel et socio-économique du design graphique, permettant de l'envisager dans toutes ses dimensions.

Dans les prochains chapitres, j'aborde donc la question de l'histoire de la formation en design graphique au Québec. En parcourant et en analysant ses parcours technique et artistique au sein des institutions d'enseignement à partir du début du xx^e siècle jusqu'à la fin des années soixante, nous comprendrons mieux ce qui a déterminé les programmes actuels, autant au niveau collégial qu'universitaire.

Dans la province de Québec du début du xx^e siècle, l'enseignement spécialisé visant à la formation de l'artiste ne se concentre que dans quelques institutions reconnues : deux anglophones, Sir George Williams College et la Art Association (devenu le Musée des beaux-arts de Montréal) et deux francophones, les Écoles des Beaux-Arts de Montréal et de Québec. L'École technique de Montréal qui deviendra l'Institut des Arts Graphiques est créée à la même période, mais avec une vocation axée sur la formation professionnelle des métiers de l'imprimé.

⁵⁶ Michel Lemay, « Frédéric Metz », *G le magazine des communications graphiques*, n° 10 (automne 1990), p. 10-12.

L'ajout progressif de cours d'art commercial, de lithographie, de gravure, de lettrage et d'illustration au programme des écoles des Beaux-Arts et des écoles techniques répond aux demandes des imprimeurs, des éditeurs de journaux et de revues ainsi que des agences de publicité (dont la première s'est établie à Montréal en 1889⁵⁷), lesquelles cherchent des artistes qualifiés, capables de travailler avec les typographes, les rédacteurs et les éditeurs à la préparation de toute sorte de matériel graphique comportant des images dessinées ou peintes et des compositions graphiques manuelles ou mécaniques.

Les prochains chapitres présentent un aperçu de la dualité de la formation artistique et technique de celui que l'on appelait alors l'artiste commercial.

⁵⁷ McKim Newspaper Agency est la première agence de publicité au Canada; elle est fondée à Montréal en 1889. Elle est encore aujourd'hui une des grandes agences du Canada. Côté francophone, la première entreprise du genre est fondée une vingtaine d'années plus tard, en 1908, par François-Émile Fontaine. Elle porte le nom de Canadian Advertising Agency. (p. 8). Claude Cossette, *La publicité de A à Z. Dictionnaire technique français anglais*, PUL, 2006, 286 pages.

L'apprentissage des métiers de l'imprimé à l'École technique de Montréal et à l'École des Arts Graphiques

Qui ne se rappelle pas des cahiers Ateliers d'arts graphiques en 1947 et 1948, qui furent les premiers livres d'art au Canada ? Distribués dans le monde entier, ce fut pour la province de Québec un rayonnement extraordinaire, et je dirais même pour le Canada. Le Corbusier déclarait alors que nos réalisations étaient admirables [...] Les élèves et les professeurs travaillèrent avec enthousiasme à ces réalisations.

Arthur Gladu, Le Maître Imprimeur, 1961

La chronologie de la formation professionnelle au Québec débute en 1867. L'ampleur des changements à survenir entre 1867 et 1925 permet de parler de mutation. Le Québec s'industrialise et ces changements demandent de plus en plus de main-d'oeuvre spécialisée. Ainsi lorsque Chauveau prend en charge le premier gouvernement québécois en 1867, il prend aussi la responsabilité de l'Instruction publique et dès 1869, il crée le Conseil des arts et manufactures, destiné à parfaire la formation des travailleurs⁵⁸. Il faut toutefois près de 60 ans avant qu'apparaissent les premiers cours en art publicitaire dans le système scolaire public québécois.

Dans les années qui suivent, à la Commission des écoles catholiques de Montréal, des intellectuels et des politiciens qui voient dans la compétence technique un moyen pour les Canadiens français de participer davantage à l'économie proposent de fonder des écoles techniques et des Hautes études commerciales. Ils se heurtent à la résistance de l'Église, qui voit l'éducation comme sa chasse gardée, mais les

⁵⁸ Paul-André Linteau, René Durocher et Jean-Claude Robert, *Histoire du Québec contemporain. Tome 1. De la Confédération à la crise (1867-1929)*. Nouvelle édition refondue et mise à jour, Montréal, Boréal, 1989, p. 269-274.

milieux d'affaires veulent aussi des établissements spécialisés qui formeront une main-d'oeuvre adaptée aux besoins du marché du travail⁵⁹.

Les écoles techniques de Montréal et de Québec sont créées par une loi en 1907 sous le gouvernement libéral du premier ministre Lomer Gouin et ce n'est qu'en 1925 que l'institution de Montréal commence à admettre, à la demande des maîtres-imprimeurs de la région, des élèves dans une section imprimerie⁶⁰. Les élèves apprentis fréquentent l'école une semaine sur deux. En septembre 1935, la formule est modifiée et la présence des élèves est requise toutes les semaines⁶¹.

À la même époque, un jeune passionné du livre amènera une nouvelle facette au développement de la formation aux métiers de l'imprimerie : Louis-Philippe Beaudoin obtient une bourse pour étudier la reliure en Europe avec mission d'enseigner la reliure au Canada à son retour. Il fréquente pendant quatre ans le Collège Technique Estienne de Paris, de 1923 à 1927, qui dispense un « enseignement spécialisé pour former des ouvriers habiles et instruits dans les Arts et Industries du livre »⁶².

À son retour, le contexte n'est pas immédiatement favorable à la création d'une école et Beaudoin attend jusqu'en 1937 pour que le gouvernement lui accorde la direction de la section de reliure dans les murs de l'École technique de Montréal.

⁵⁹ Jean-Pierre Charland, *Histoire de l'enseignement technique et professionnel : l'enseignement spécialisé au Québec, 1867 à 1982*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1982, p. 43-45.

⁶⁰ Ibid, p. 119 et 164.

⁶¹ Direction de l'Institut des arts graphiques, *Mémoire de la direction de l'Institut des arts graphiques à la Commission d'études sur l'enseignement des arts au Québec*, Montréal, mars 1968, p. 1.

⁶² Suzanne Beaudoin-Dumouchel, *La fondation des arts graphiques / The foundation of the Graphic Art School in Canada*, mémoire de maîtrise en arts, Montréal, Université Concordia, 1975, p. 9.

Dès 1940, Beaudoin publie un ouvrage dédié à Gutenberg, une biographie pour célébrer le 500^e anniversaire du père de l'imprimerie. Pour souligner de façon publique cet anniversaire, une exposition didactique est organisée, toujours par Beaudoin, avec la collaboration des quatre écoles d'art francophone de Montréal :

- École technique : imprimerie, électricité, menuiserie
- École de reliure : organisation, planification, cueillettes des incunables, livres rares, manuscrits, enluminures
- École des Beaux-Arts de Montréal : exécution des panneaux explicatifs illustrant les étapes de la vie et des travaux de Gutenberg
- École du Meuble : vitrines et montres contenant les exhibits⁶³

L'année Gutenberg est un tournant pour la formation en arts graphiques. Louis-Philippe Beaudoin, ayant capté l'attention des autorités et prouvé son sens de l'organisation, présente aux ministres ses projets de fusion d'arts graphiques. Le ministre David accepte ses recommandations et fonde l'École des Arts Graphiques de Montréal en 1942. Elle est officiellement sous le contrôle de la Direction générale des études de l'Enseignement spécialisé de la Province de Québec et relève du Ministère du Bien-être social et de la Jeunesse⁶⁴.

Ici commence le développement véritable des métiers d'art graphique. Les sections nouvelles s'ajoutent aux sections existantes. Les cours s'amorcent. Le choix du personnel reste axé sur les hommes de métier. Le critère d'admission des élèves est fixé par la loi de la scolarité obligatoire. Il s'est agi de la fusion de l'école de reliure Beaudoin à l'imprimerie avec Pellière, à l'art plastique avec Dumouchel, à la photographie avec Gladu⁶⁵.

⁶³ Suzanne Beaudoin-Dumouchel, *op. cit.*, p. 37.

⁶⁴ Yollande Racine, *Albert Dumouchel à l'École des arts graphiques de 1942 à 1960*, mémoire de maîtrise en histoire de l'art, Montréal, Université de Montréal, 1980, p. 22.

⁶⁵ Suzanne Beaudoin-Dumouchel, *op. cit.*, p. 41.

Le programme se divise donc en trois sections : la typographie, l'impression et la reliure. Le modèle d'enseignement basé sur celui de l'ancienne École technique, consiste en demie-journée de travail théorique et pratique⁶⁶ et touche autant à la formation artistique et culturelle qu'aux principes du métier et à la recherche scientifique (Tableau 1).

Tableau 1. Répartition en nombre de périodes par semaine des cours à l'École des Arts Graphiques en 1942.

	Périodes par semaine			
	Préparatoire	Première année	Deuxième année	Troisième année
Français	8	4	2	
Anglais	4	1	1	
Dessin	8	3	4	4
Mathématiques générales	3			
Algèbre	3			
Mathématiques appliquées		2	2	
Estimation				2
Histoire du livre		1	1	
Sociologie	2	1	1	1
Sciences	2			
Chimie			1	
Initiation aux affaires				2
Droit commercial				1
Démonstration à l'atelier	3			
Technologie du métier		5	5	5
Pratique du métier		18	18	20
Les élèves de 4e année consacrent tout leur temps à la pratique du métier				

⁶⁶ Jean-Pierre Charland, *op. cit.*, p. 174.

L'enseignement théorique vise à compléter l'instruction générale des élèves dont le niveau de scolarité varie de la 9^e à la 12^e année. L'enseignement technique quant à lui a pour but d'apprendre aux élèves les métiers qui leur serviront à reproduire graphiquement et à l'infini tout document en noir et blanc ou en couleur, à transformer en livre, en brochure ou en journal, un manuscrit ⁶⁷.

La durée du cours est d'abord de quatre ans, puis de trois ans. La douzième année du cours secondaire public constitue alors le préalable d'admission. Le nombre d'élèves de la première promotion compte onze élèves. Puis trente-quatre élèves deux ans plus tard ⁶⁸.

Plusieurs graphistes qui ont marqué les années 1940 y sont passés, tels George Huel, Roger Cabana, Pierre Fontaine, Yvon Laroche, Pierre-Yves Pelletier, Gilles Robert et Réal Séguin ⁶⁹.

Réal Séguin, l'un des tout premiers étudiants à avoir gradué en Art publicitaire raconte en quoi consistait le programme des arts graphiques à l'époque.

[...] j'ai pris la décision de fréquenter l'Institut des Arts Graphiques après avoir rencontré le peintre Albert Dumouchel. Il y enseignait à temps partiel de même qu'à l'École des Beaux-Arts de Montréal.

En première année, nous avons un survol sur la typographie, l'impression, la reliure et l'art publicitaire, qui à l'époque, étaient loin de ce qu'on appelle aujourd'hui le graphisme et le design.

[...] en deuxième année, j'ai eu comme professeur Roger Cabana qui avait étudié au Pratt Institute de New York et y avait côtoyé des artistes de renom.

⁶⁷ Suzanne Beaudoin-Dumouchel, *op. cit.*, p. 46.

⁶⁸ Suzanne Beaudoin-Dumouchel, *op. cit.*, p. 49.

⁶⁹ Paul Bourassa, « Entre tradition et nouveauté – Les années 1920-1940 », *Québec en design*, Catalogue d'exposition (Montréal, Centre de design de l'Université du Québec à Montréal, 15 novembre au 16 décembre 2007), Québec, Musée national des beaux-arts du Québec et Centre de design de l'Université du Québec à Montréal, 2007, p. 16.

[...] Finalement en troisième année, avec Roger Cabana et Albert Dumouchel, nous sommes allés rencontrer le directeur de l'école, Louis-Philippe Beaudoin, pour le convaincre de faire les démarches nécessaires auprès du Ministère de l'Éducation [NDLR - Le Ministère de l'Éducation n'existe pas encore, le Ministère du Bien-être social et de la Jeunesse était responsable de l'Institut des Arts Graphiques] pour intégrer un cours « d'art publicitaire » à plein temps au programme de l'Institut. Ce qui se réalisa pour la deuxième session de 1951. Nous étions seulement sept finissants cette année-là, dont trois, moi-même et deux autres, en communication graphique⁷⁰.

Parmi les professeurs cités en poste à l'époque, Albert Dumouchel et Arthur Gladu font figure de pionniers dans l'enseignement du métier d'artiste publicitaire. Dumouchel entre officiellement en fonction à temps plein en 1944 à l'École des Arts Graphiques comme professeur d'art plastique après deux ans d'enseignement à temps partiel. Il enseigne dans un premier temps le dessin et comble ensuite sa tâche avec la composition artistique et la gravure. Son souffle artistique avait déjà été apprécié par la fille du directeur, Suzanne Beaudoin, qu'il épousa en 1943. L'esprit artistique de Dumouchel envahit vite les autres départements. En 1946, Arthur Gladu se joint à l'École des Arts Graphiques pour enseigner la typographie.

On comprend quel enthousiasme Dumouchel a pu manifester face à l'arrivée du typographe Gladu dans le corps professoral de l'École. Une souche de goûts communs les rapprochent : ils sont tous les deux curieux, intéressés aux arts, amateurs de musique, de bons vins, désireux de voyager...⁷¹

Arthur Gladu et Albert Dumouchel formaient un tandem qui tranchait sur l'ensemble des autres professeurs par leur dynamisme résolument moderne et même révolu-

⁷⁰ Louise-Marie Houle, « Entrevue avec Réal Séguin », *G le magazine de la communication graphique*, no 5 (novembre/décembre 1988), p. 10-11.

⁷¹ Yollande Racine, *op. cit.*, p. 37.

Les Ateliers d'Arts Graphiques

Présenté sous le grand format 9½" × 12½", ce premier cahier sera une révélation pour tous les amateurs du beau et du travail bien fait.

Sa couverture rayée en deux tons, horizontalement et verticalement, est d'une présentation simple, claire et précise qui donne un avant-goût de la magnifique typographie avec laquelle on a composé les textes.

Les caractères multiples employés pour la composition typographique varient en effet du Ludlow, Intertype, Monotype, Tempo médium, Egmont médium et italique, Kabel léger et Lydian italique, au Radiant médium, Tempo noir, Eden léger, Hauser Script, Garamond léger et Bodoni noir sur une échelle de 12 à 72 points.

La disposition aérée des textes et la composition quasi impeccable de ces derniers démontrent une connaissance approfondie des secrets de l'encre et du papier que domine un sens artistique non moins profond.

Les illustrations, gravures sur linoléum, lettrines et reproductions de toiles, ne sont pas moins remarquables. Exécutées avec beaucoup de soin, d'art et de précision, elle ajoutent à l'agrément que vous éprouvez en parcourant les textes. [...]

Détails simples d'un art trop longtemps négligé, la composition et la présentation de ce premier cahier indiquent cependant que des artistes sérieux se sont mis à la tâche et ont déjà gagné le temps perdu.

« Les Ateliers d'Arts Graphiques » est un cahier splendide rédigé par des écrivains du Québec, conçu et réalisé par des artistes de chez-nous, et nous nous devons d'être fiers de leur magnifique travail.

Figure 1. Gabriel LaSalle, « Les Ateliers d'Arts Graphiques », *Canada*, 14 juillet 1947, Montréal.
Cité dans Suzanne Beaudoin-Dumouchel, op. cit., p. 57-59.

tionnaire en ce milieu d'enseignement plutôt conformiste⁷². Leur optique commune est de développer, à travers leur enseignement, l'approche artistique chez les élèves de milieu ouvrier venus à l'École des Arts Graphiques apprendre un des métiers de l'industrie de l'imprimerie. Les travaux : cartes de visite, en-tête de lettre, affiche, carte de Noël, carte d'invitation, carte d'exposition s'affichent aux expositions internes.

Quelques autres projets spéciaux sont entrepris à l'École et se réalisent à travers les différents ateliers. De l'atelier de photo, ils passent en gravure, en typographie puis au département des presses pour aboutir à la reliure. Les cahiers des *Ateliers d'Art graphique* et le journal des étudiants, *Impressions* apportent une reconnaissance au sein de l'institution et même au-delà (Figure 1). Ces initiatives de Dumouchel et Gladu témoignent de leur propension à ouvrir leur cours sur le monde professionnel et impliquer leurs élèves dans la réalité pratique.

Dumouchel et Gladu cherchent manifestement à impliquer leurs élèves dans le phénomène artistique. Bien que leurs cours soient orientés vers une application aux métiers de l'imprimerie, ils tentent malgré tout de faire découvrir la pertinence de la conception artistique dans le métier d'artiste publicitaire.

À l'été de 1956, l'École des Arts Graphiques emménage dans l'édifice de la rue St-Hubert, en plein centre de Montréal, à proximité de l'École des Beaux-Arts et change de nom pour devenir l'Institut des Arts Graphiques du Québec. Les arts graphiques étaient en pleine transformation depuis quelques années à cause de l'apparition de nouveaux procédés d'imprimerie. À cette occasion, de nouvelles sections sont créées à l'image des nouvelles techniques intégrées chez les impri-

⁷² Roland Giguère, « Une aventure en typographie : des Arts graphiques aux Éditions Erta », *Études françaises*, vol. 18, no 2 (1982), p. 100.

meurs : la photomécanique, la photolithographie et l'impression offset. De plus, la section de graphisme, constituée principalement d'ateliers de maquettes, prend alors un essor considérable.

L'enseignement du graphisme prend définitivement sa double vocation : artistique et technique. La création artistique n'aboutit pas nécessairement à une œuvre d'art, il s'agit plutôt d'une esthétique de l'imprimé et d'une communication visuelle tandis que le facteur esthétiquement neutre des procédés techniques est essentiellement tributaire de la conception graphique.

Le programme forme des généralistes : l'élève acquiert une formation générale de typographe, de pressier, de relieur, avant d'accéder à la formation de « layout man » comme plusieurs disaient à Montréal, c'est-à-dire un graphiste⁷³.

En 1958, Albert Dumouchel est promu chef de section de l'éducation visuelle accompagné de Gilles Guilbault pour l'enseignement du dessin et de la sérigraphie et de Gilles Robert pour le lettrage et les maquettes. Roch Lefebvre est quant à lui chef de la section Typographie accompagné par Claude Nadeau, Paul Sauvé et Fernand Seers. Environ au même moment, un nouveau directeur, Lucien Normandeau est nommé. Cette dernière nomination minera définitivement le climat créatif qui avait fait la renommée de l'institution depuis la fin des années 1940.

[...] la culture générale des membres de la direction n'étant pas parée de la connaissance des arts plastiques, d'autre part, étant plus préoccupés par l'aspect « opérateur » que par celui d'« artisan » de l'apprenti [...]

[...] tous les éléments qualifiés et dynamiques que comportait le personnel perdirent confiance en la direction et plusieurs quittèrent⁷⁴.

⁷³ Claude Cossette, *Petite histoire du nouveau graphisme québécois* [en ligne], Québec, Université Laval, créé en 1995, dernière mise à jour en juin 2004, <http://www.ulaval.ca/ikon/finaux/1-texque/DOUVEN.HTML>, consulté le 10 novembre 2009.

⁷⁴ Serge Guilbault, *Lettre au comité d'études sur l'enseignement professionnel et technique*, Montréal, novembre 1961, p. 1-5.

Messieurs,

J'ai quitté l'Institut des Arts graphiques de Montréal depuis une année, à cause de la nomination de M. Lucien Normandeau au poste de directeur de cette institution.

Le climat d'incompétence dans la technique et, ce qui est encore plus grave, de l'abandon des recherches artistiques dans le domaine des arts graphiques, me poussa à abandonner cette école où j'enseignais depuis 17 années pour aller enseigner à l'école des Beaux-Arts, sous la direction de M. Robert Elie.

A un moment où partout les grandes écoles se multiplient et qu'on fait de plus en plus appel aux artistes, on dote notre Institut d'Arts graphiques d'un mécanicien (ou l'équivalent...) comme directeur.

En plus, le directeur des études de l'enseignement spécialisé et son assistant Maurice Barrière, m'ayant insulté à plusieurs reprises (sans doute sans s'en apercevoir...), et ayant été habitué à travailler avec des gens ayant le sens de la probité et de l'efficacité, j'ai dû me diriger vers un endroit où l'on reconnaît mes efforts à leur juste valeur.

Votre dévoué,

Albert Dumouchel

(Albert Dumouchel)

1737, blvd Gouin est,
DU. 7-0753

Figure 2. Lettre d'Albert Dumouchel au comité d'études sur l'enseignement professionnel et technique, Montréal, octobre 1968.

Gilles Guilbault et Gilles Robert sont recrutés par les deux plus grands quotidiens français de Montréal à titre de directeurs artistiques alors qu'Albert Dumouchel et Arthur Gladu démissionnent et se dirigent définitivement vers l'ÉBAM. Ce départ marque la fin de la formation artistique des élèves de l'Institut des Arts Graphiques. Plusieurs plaintes sont alors adressées au directeur de l'Institut, Lucien Normandeau. Depuis sa nomination, plusieurs professeurs décrivent son incompréhension du rôle de l'Art dans la formation d'un étudiant en arts graphiques comme l'écrit Serge Guilbault dans une lettre qu'il adresse en 1961 au comité d'études sur l'enseignement professionnel et technique :

Je demandais à Monsieur Normandeau quel rôle l'Institut était appelé à jouer dans la culture de notre société. Il m'a répondu, le sourire aux lèvres, qu'étant réaliste..., il considérait que l'Institut n'avait aucun rôle à y jouer, celui-ci étant essentiellement industriel ⁷⁵.

Cette dernière citation fait comprendre pourquoi en l'espace d'un an, les professeurs de la section maquette/dessin, Albert Dumouchel, Serge Guilbault et Arthur Gladu quittent l'Institut (Figure 2).

Les enseignants soutiennent que dans toute production d'imprimerie, le point de départ de la conception se situe dans le département artistique. Le maquettiste est à l'imprimerie ce que l'architecte est à l'habitation. Ce métier est dès lors vu par les professeurs comme un poste-clé dans la chaîne graphique, mais la direction de l'Institut ne semble pas en avoir la même compréhension.

Alors que le métier et ceux qui l'enseigne exigent que les élèves développent une bonne culture générale, des connaissances en histoire de l'art, des aptitudes créa-

⁷⁵ Serge Guilbault, *Lettre au comité d'études sur l'enseignement professionnel et technique*, Montréal, novembre 1961, p. 5.

trices, des habiletés à dessiner et à peindre, la connaissance de tous les métiers graphiques et des procédés de reproduction et enfin la compréhension du système économique et social, puisqu'il est appelé à planifier des campagnes de publicité,⁷⁶ le directeur de l'Institut des Arts Graphiques de Montréal, Lucien Normandeau, déclara à Arthur Gladu « qu'une période de trois mois lui serait suffisante pour maîtriser les arts graphiques... à l'aide de bons livres... bien entendu ! ».⁷⁷

⁷⁶ Serge Guilbault, *Lettre au comité d'études sur l'enseignement professionnel et technique*, Montréal, octobre 1961, p. 4.

⁷⁷ Arthur Gladu, *Mémoire au comité d'études sur l'enseignement professionnel et technique : Considération sur l'Institut des arts graphiques de Montréal et sur l'enseignement scolaire vs l'apprentissage traditionnel et l'Atelier-école*, Montréal, novembre 1961, p. 4.

L'approche artistique des Écoles des Beaux-Arts

Les Écoles des Beaux-Arts de Montréal et de Québec

Au début du xx^e siècle, le ministre Athanase David veut instaurer de grands changements dans l'enseignement des arts et veut doter le Québec de véritables Écoles des Beaux-Arts. Les Écoles des Beaux-Arts de Québec et de Montréal sont créées en 1922 et leur création a une portée sociale importante puisqu'elle apporte des changements majeurs dans le domaine de l'instruction publique. Elles s'inscrivent dans un ensemble de réformes scolaires entreprises par le gouvernement Taschereau au cours des années 1920 qui prévoit tant l'expansion du système d'enseignement en fonction de l'industrialisation, qui se développe depuis le début du siècle, que le développement du champ intellectuel au Québec.⁷⁸

D'une part, elle donne ses lettres de noblesse à l'enseignement artistique en le détachant des écoles de métiers. Ce faisant, l'État québécois prend la direction d'un secteur de l'éducation auparavant confiée aux institutions religieuses. La création des Écoles des Beaux-Arts favorise ainsi l'émergence d'une nouvelle classe de travailleurs capables d'assurer une production propre au Québec, reposant néanmoins sur des principes français,⁷⁹ mais toujours avec l'objectif de faire évoluer une pratique artistique utile au Québec. Il faut se rappeler que la fondation des Écoles des Beaux-Arts

⁷⁸ Francine Couture et Suzanne Lemerise, « Insertion sociale de l'École des Beaux-Arts de Montréal » dans *L'enseignement des arts au Québec*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1980, p. 4.

⁷⁹ C'est l'École des Beaux-Arts de Nantes et de Paris qui sert de modèle aux Écoles des Beaux-Arts de Montréal et de Québec, voir *ibid.*, p. 5.

coïncide avec la création d'institutions culturelles : la Commission des Monuments historiques, les Archives du Québec et le Musée de la province de Québec.

Or, si les écoles des Beaux-Arts ont été créées principalement pour former des artistes et des architectes, il n'en demeure pas moins qu'elles tentent surtout de s'orienter vers les arts appliqués à l'industrie durant les années 1920 et 1930. Dans le programme de 1923, il est précisé que la formation en art décoratif doit permettre à l'artisan et au dessinateur de s'intégrer dans les industries régionales : le meuble, le papier peint, la peinture décorative, le textile, l'imprimerie, la dorure, la reliure, etc.

Cet accent donné à l'art utilitaire atteint sans doute les objectifs globaux de la modernisation du système scolaire qui se fait en fonction des besoins nouveaux de l'économie. En 1922, le gouvernement Taschereau déclare :

C'est désirable pour les besoins de l'industrie, du commerce et de l'agriculture, d'encourager la création et le développement de cours professionnels adaptés à la préparation immédiate d'ouvriers techniciens ou d'employés compétents que réclament de plus en plus les industriels, les commerçants et les agriculteurs de la province.⁸⁰

À la faveur du développement des petites industries et des diverses écoles d'artisanat, les deux écoles s'intéressent à ce secteur et s'impliquent pour le répandre. Par exemple, le gouvernement donne la responsabilité de mettre sur pied l'ÉBAM à des experts des arts décoratifs : messieurs Fougerat (directeur de 1923 à 1925) et Maillard (1925 à 1945). Charles Maillard, lorsqu'il est directeur de l'ÉBAM, déclare même qu'il est temps que l'art revienne à sa vraie signification et à sa fonction comme au temps des corporations d'artisans. Pour concrétiser cette idée, il donne

⁸⁰ Paul-André Linteau, René Durocher et Jean-Claude Robert, *Histoire du Québec contemporain. Tome 1. De la Confédération à la crise (1867-1929)*. Nouvelle édition refondue et mise à jour, Montréal, Boréal, 1989, p. 604-605.

comme exemple de pratiques artistiques des diplômés de l'ÉBAM l'art religieux et l'art commercial, en ajoutant que ces derniers peuvent exécuter tout genre de travaux comme la réalisation d'une affiche, de motifs sur linoléum ou papier peint.⁸¹

À partir de 1930, l'ÉBAM crée un cours de vitrail suivi d'un cours de céramique et d'un cours d'art publicitaire en 1935, sans doute en prenant connaissance des efforts faits en Allemagne par le mouvement Bauhaus pour renouveler les métiers d'art. À Montréal, l'art publicitaire est enseigné par Roland-Hérald Charlebois, titulaire du cours d'enseignes, lettres d'affiches et de publicité; le cours a lieu le soir et est offert aux élèves des classes d'arts décoratifs.⁸² Dans le prospectus de 1938, on y retrouve une première mention d'un cours d'art publicitaire. Cependant, en 1942, Charles Maillard, directeur de l'école, indique dans le palmarès que des cours d'art publicitaire ont débuté en 1935 :

Des nouveaux cours, d'orientation pratique définie, ont été fondés pour répondre aux besoins du Commerce, de l'Industrie, des métiers art ou de l'artisanat; [...] un cours d'Art publicitaire répondant à toutes les exigences de la publicité [...] ⁸³

Même s'il est difficile de déterminer précisément en quelle année le programme d'art publicitaire débute, un document de présentation des programmes publié par l'ÉBAM en 1948 présente l'art publicitaire comme un champ de spécialisation menant à l'obtention d'un diplôme. Dans ce programme de quatre ans, les deux premières années sont consacrées à une formation de base en arts qui est suivie par une formation spé-

⁸¹ « L'oeuvre de l'École des Beaux-Arts de Montréal, les buts qu'elle poursuit », *La Presse*, 22 juin 1926, cité dans Francine Couture et Suzanne Lemerise, « Insertion sociale de l'École des Beaux-Arts de Montréal » dans *L'enseignement des arts au Québec*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1980, p. 7.

⁸² Archives UQAM, Fonds ÉBAM, École des Beaux-Arts de Montréal, *Palmarès*, 1er juin 1936, p. 3.

⁸³ Archives UQAM, Fonds ÉBAM, École des Beaux-Arts de Montréal, *Palmarès*, 1er juin 1942, p. 4.

cialisée en art publicitaire.⁸⁴ C'est dans le prospectus de 1959-1960 que les cours sont énumérés pour la première fois. La formation de base pour la première et la deuxième année inclut le dessin, la composition, le modelage, l'anatomie, la perspective, l'histoire générale, l'histoire de l'art et la littérature. Les cours de spécialisation en art publicitaire sont le dessin, la publicité, la photographie, la typographie, l'illustration, la gravure, l'histoire de l'art et la pratique professionnelle.

À Québec, c'est Omer Parent, de retour d'un séjour en Europe à la fin des années 1920, qui prend la direction du programme à compter de 1936. Le programme est très similaire à celui de Montréal. Les Écoles des Beaux-Arts se veulent d'abord un foyer d'éducation artistique. Elles promulguent l'attrait pour tout ce qui est artistique autant auprès de la population que directement chez les artisans et les ouvriers qui doivent travailler à le répandre, plus spécifiquement l'art publicitaire qui a pour finalité de communiquer par la création visuelle. Le publicitaire Claude Cossette ajoute :

Je suis rentré à l'École des Beaux Arts (de Québec) et là j'ai découvert un publicitaire de Québec qui était un chargé de cours, mais qui était très réputé à Québec par ce qu'il faisait. Il s'appelait Jean Arcand. Il venait de l'École des Arts Graphiques de Montréal et il faisait de la publicité pour la *Québec Power*, qui était la compagnie d'électricité avant qu'on nationalise l'électricité. Le siège social était au centre-ville et il y avait des vitrines très spéciales, très intéressantes. C'était complètement différent. Cet homme-là me fascinait et m'intéressait. Quand il venait donner des cours, j'étais en adoration : c'était un professionnel dont je voyais les œuvres en ville.⁸⁵

Le rêve d'intégrer l'artiste à un projet économique à sa sortie des Écoles des Beaux-Arts ne réalise pas. Dans les années 1930, il semble que ce soit beaucoup plus l'idée d'un art

⁸⁴ Archives UQAM, Fonds ÉBAM, École des Beaux-Arts de Montréal, *Prospectus 1948-49*, 8 p.

⁸⁵ Alain Mélançon, *Entrevue avec Claude Cossette, professeur de communication et fondateur de l'agence de publicité Cossette*, Université Laval, Québec, 14 novembre 2007, Entrevue (75 minutes).

national canadien qui s'appuie sur la tradition qui s'impose comme idéologie dominante : « À cette époque, Charles Maillard prononce quelques conférences où il met beaucoup plus en valeur le travail des artisans et des peintres traditionnels que celui des publicistes et des designers ». ⁸⁶

Très vite, de vives tensions agitent le corps professoral sur la manière de former des artistes modernes; les uns demeuraient attachés aux exercices scolaires, les autres préconisaient une liberté presque totale, certains s'attachaient à la technique, au « beau » métier [...]

⁸⁷En septembre 1946, Roland H. Charlebois, professeur de la section Art publicitaire, succède à Charles Maillard au poste de directeur de l'ÉBAM. Henry Eveleigh est engagé au même moment et dès 1947, il participe à la mise en place d'un nouveau programme de graphisme publicitaire à l'École des Beaux-Arts de Montréal. Il sera directeur de ce département pendant 20 ans.

Les premières années du directorat de Charlebois sont marquées par deux événements artistiques dignes de mention. Duplessis reprend le pouvoir en 1944. Les mouvements d'opposition pour s'opposer au conservatisme de son régime commencent à s'affirmer dans les Écoles des Beaux-Arts. Si le cheminement de l'École des Beaux-Arts de Québec se déroule sans heurts pendant ses années d'existence, l'enseignement de type académique qui prévalait à l'ÉBAM était déjà vivement contesté à l'aube des années quarante par des groupes d'artistes gravitant autour d'Alfred Pellan, alors professeur à l'ÉBAM et de Paul-Émile Borduas, qui oeuvre à l'École du Meuble. Tous deux sont les auteurs de manifestes critiquant la pratique et l'enseignement de l'art au

⁸⁶ Francine Couture et Suzanne Lemerise, « Insertion sociale de l'École des Beaux-Arts de Montréal » dans *L'enseignement des arts au Québec*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1980, p. 11.

⁸⁷ Suzanne Lemerise, « L'art - L'artiste - L'école », dans Francine Couture, dir., *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. La reconnaissance de la modernité*, Montréal, VLB éditeur, 1993, p. 291.

Québec. Par son refus d'adhérer à une quelconque école d'art, Pellan forme en 1948 *Prisme d'Yeux*, un regroupement d'artistes dont le manifeste réclame un art libre de toute idéologie et esthétique restrictives. La même année, Borduas rédige le *Refus Global*; le manifeste dénonce le conservatisme de la société québécoise et proclame la nécessité d'une plus grande ouverture aux courants de la pensée universelle. Malgré leur divergence, ces deux manifestes vont dans le même sens : celui de la spontanéité, de l'expérimentation, et surtout du rejet de tout académisme.⁸⁸

La grande métaphore qui relie tous les discours sur l'art de l'époque est celle de la Vie surgissante des forces spirituelles de l'homme par opposition au matérialisme d'une époque où agissent le matérialisme bourgeois des pays capitalistes ou le matérialisme athée des sociétés socialistes.⁸⁹ Comment cette revendication d'un art pouvant échapper aux contingences de la réalité politique, matérielle et sociale s'applique-t-elle sur la pratique de l'art publicitaire ? La réponse reste imprécise, comme si le discours sur l'art laissait dans l'ombre les considérations plus techniques et commerciales.

Tenant compte de ce contexte, on note que les Écoles des Beaux-Arts occupent une position d'où elle est liée à trois instances dont les enjeux conjoncturels ne sont pas nécessairement conciliables : d'une part un pouvoir politique qui n'est pas d'emblée favorable à une école d'art, un système d'enseignement qui dénonce avec vigilance toute tentative d'innovation et un champ artistique où on critique l'académisme et les valeurs d'une société traditionnelle fermée à la culture.

⁸⁸ Paul-André Linteau, René Durocher et Jean-Claude Robert, *Histoire du Québec contemporain. Tome 1. De la Confédération à la crise (1867-1929)*. Nouvelle édition refondue et mise à jour, Montréal, Boréal, 1989, p. 409.

⁸⁹ 89 Francine Couture et Suzanne Lemerise, « Insertion sociale de l'École des Beaux-Arts de Montréal » dans *L'enseignement des arts au Québec*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1980, p. 32.

L'École d'art du Musée des Beaux-Arts

The School of Art and Design

Première institution artistique du Québec, le Musée des Beaux-Arts de Montréal est né en 1860 sous le nom d'Art Association of Montreal. Dans cette ville où l'on trouve alors de nombreux collectionneurs et amateurs d'art, où il existe également diverses traditions artistiques dont certaines remontent au Régime français, il n'y a toujours pas d'école d'art ni de Musée, ni même de lieu où présenter des expositions.

Appendice du musée montréalais, The School of Art and Design est fondée en 1879⁹⁰ sur le modèle des institutions britanniques : « Les fondateurs avaient en vue à cette époque, d'encourager et de promouvoir les Beaux-Arts au moyen d'une ou plusieurs galeries d'art et d'une École d'Art ». ⁹¹

Cette école privilégie une structure de cours très souple et ouverte à la fois aux Beaux-Arts et à l'art commercial. Cette école connaît une certaine notoriété avant la fondation de l'ÉBAM.⁹² Dans les années cinquante, on tente, sans succès, une intégration à l'Université McGill.⁹³ À partir des années soixante, l'école offre un cours du jour sur trois ans qui inclut la peinture, la sculpture, la gravure et le dessin publicitaire, un registre assez complet d'activités pédagogiques, centré exclusivement

⁹⁰ Francine Couture et Suzanne Lemerise, « Insertion sociale de l'École des Beaux-Arts de Montréal » dans *L'enseignement des arts au Québec*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1980, p. 7.

⁹¹ Musée des Beaux-Arts de Montréal, *Mémoire adressée à la Commission royale d'enquête sur l'enseignement présenté par le Musée des Beaux-Arts de Montréal*, Montréal, 1962, p. 1.

⁹² Suzanne Lemerise, « L'art - L'artiste - L'école », dans Francine Couture, dir., *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. La reconnaissance de la modernité*, Montréal, VLB éditeur, 1993, p. 298.

⁹³ Suzanne Lemerise, « L'art - L'artiste - L'école », dans Francine Couture, dir., *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. La reconnaissance de la modernité*, Montréal, VLB éditeur, 1993, p. 299.

sur l'atelier. L'École d'art et de design prend en considération autant la formation des artistes visuels que celles des professionnels des arts appliqués.

The courses prepare young people of this Province and of Canada to become practicing artists as well as to fill various professional posts related to the Fine Arts, i.e. commercial artists, illustrator, etc.⁹⁴

Dans son mémoire présenté à la Commission Parent en 1962, l'institution présente un exposé de ses services qui se rapportent au programme éducatif en regard de ses collections et de ses expositions temporaires, de son École d'Art, de son Centre d'Art et de sa bibliothèque. Sensible au développement des arts appliqués, le Musée mentionne qu'une variété de professionnels comme les designers, les typographes, les cinéastes deviennent plus cosmopolites par leur étude des expositions présentées par le Musée, notamment des expositions dans leurs champs d'expertise.

Special exhibitions of achievements of such professional people act as a spur for raising standards in the respective fields. Such exhibitions as those of typographical work, theater and television design, architecture, posters, crafts and industrial design - all held in the past season - are cases in point.⁹⁵

Le Musée recommande de rendre accessibles ses collections au grand public montréalais ainsi qu'à toute la population québécoise par des visites scolaires, des conférences et la circulation d'expositions itinérantes.

Enfin, restée en marge du système d'éducation provinciale par son statut d'institution privée, elle n'est pas touchée par la fondation du ministère de l'Éducation en 1964. Dans son essai, Francine Couture déclare que la direction de cette institution

⁹⁴ Musée des Beaux-Arts de Montréal, *Mémoire adressée à la Commission royale d'enquête sur l'enseignement présenté par le Musée des Beaux-Arts de Montréal*, Montréal, 1962, p. 7.

⁹⁵ Musée des Beaux-Arts de Montréal, *Mémoire adressée à la Commission royale d'enquête sur l'enseignement présenté par le Musée des Beaux-Arts de Montréal*, Montréal, 1962, p. 5.

n'avait pas présenté de mémoire à la Commission Rioux sur l'enseignement des arts. Pourtant, on retrouve un mémoire à l'annexe du Rapport. Pendant toute son existence, elle demeure uniquement subventionnée par des mécènes. Finalement, à la suite des travaux de réaménagement du Musée des Beaux-Arts de Montréal, l'École du musée ferme ses portes en 1977, à cinq ans de son centenaire, pour des raisons économiques, syndicales et conjoncturelles.

La School of Fine and Applied Art du College Sir George Williams

L'école des Beaux-Arts et d'arts appliqués du College Sir George Williams est, à l'époque, la moins connue des institutions offrant une formation artistique. Le collège est fondé en 1926 par la fusion des programmes de formation offerts aux anglophones par le YMCA de Montréal. La School of Fine and Applied Arts ouvre ses portes en 1931 et offre des cours de jour et du soir en peinture, sculpture et surtout en dessin publicitaire et de mode.

Under the direction of James McCorkindale, well known Canadian artist, the school continued and even developed through difficult days of depression and war. Its students tended to be of two separate groups. On the one hand were those who sought to develop their talents in the commercial field for vocational purposes and, on the other, those to whom the fine arts were the most part of a hobby.⁹⁶

En 1939, le prospectus de l'école des Beaux-Arts et d'arts appliqués du College Sir George Williams faisait l'éloge d'une carrière prometteuse en art commercial :

⁹⁶ Henry F. Hall, *The Georgian Spirit : The Story of Sir George Williams University*, Montréal, s.n., août 1966, p. 116-117.

Today more than ever before, Commercial Arts offer attractive opportunities for a successful career. The tremendous growth of advertising in the past few years, and the important place of the artist in the growing profession, opens up a wide range of possibilities for those talent and interest lie in this direction.⁹⁷

Les cours incluent le design d'affiche, le dessin de mode, le lettrage, l'illustration, le design de publicité et la mise en page et les méthodes de production (Figure 3).

L'institution devient l'Université Sir George Williams en 1948, devenant ainsi la seconde université anglophone de Montréal. Un diplôme en arts est rapidement offert aux étudiants qui font trois années d'études. En 1956, la Sir George Williams School of Art offre un programme à temps plein de jour et propose aux étudiants deux spécialisations : le design de publicité et la peinture. Les cours sont à la fois artistiques et techniques : design, lettrage et typographie, et sont offerts à tous les étudiants de première année, peu importe leur spécialisation. Une fois en deuxième année, les étudiants peuvent choisir des cours plus spécifiques au graphisme comme *Advertising Design I & II* ou *Fashion Illustration*⁹⁸.

Au début des années soixante, les quelques professeurs réguliers travaillent avec ardeur à la création d'un département des beaux arts (*Fine Arts Department*), lequel obtiendra son accréditation en 1965. La mise en oeuvre du programme et la fondation de la galerie d'art de l'Université SGW suscitent l'attention des médias. Les expositions des professeurs et des étudiants s'y succèdent au fil d'une programmation bien établie.

⁹⁷ Concordia University Archives, Sir George Williams University Institutional Fonds, *SGW College School of Art - Prospectus*, Montréal, 1939.

⁹⁸ Concordia University Archives, Sir George Williams University Institutional Fonds, *Sir George Williams School of Art Day classes*, 1956.

The School provides the fundamental training necessary for any of the branches of commercial and advertising art which have been mentioned. Specific instruction is offered in drawing, colour applied to commercial and advertising problems, pen and ink drawing, black and white wash, lettering, advertising design and layout, fashion drawing, illustration and poster design.

The Commercial Art Studio is equipped with commercial type artists' tables as well as studio-type easels. A visit to this studio will find the students working at a variety of projects—each in a field of special interest to the student concerned.

Poster Design: Instruction in poster design ranges from the design of ordinary show cards to advanced work including the bill-board, street car card, public signs, booklet and folder cover design and construction, etc., with methods of commercial reproduction. Even in its elementary stages, poster work provides the student with skill from which he may draw financial returns.

Fashion Drawing: Instruction is given in catalogue and merchandise illustration, particularly dealing with men's, women's and children's fashions.

Lettering: The student specializing in lettering acquires in a very short time a skill which will prove commercially profitable. Every commercial artist, however, must acquire skill in lettering. The student learns the classical and modern alphabets, and studies their use and adaptation to artistic design.

Illustration: The illustration of articles and stories in magazines and books is a major field of specialization. Instruction is given in this field to advanced students.

Advertising Design and Layout:—A great deal of information regarding what has come to be known as the "science" of advertising is provided for the students in the commercial art department. This information has to do with the choosing of effective appeals, the advantage of the different media, e.g. newspapers, magazines, posters, etc., the use of harmony and balance, typography, border arrangements, etc.

Mechanical Production of Art: Engravings, halftones and line-etchings, colour-printing, methods of graphic reproduction, water-colour and printing inks, selection of paper, etc.

Figure 3. School of Fine and Applied Art of SGW College,
Commercial and advertising Art Courses 1938-39.

En 1967, Yves Robillard, critique d'art à *La Presse*, souligne la qualité des travaux des étudiants en beaux arts :

L'Université Sir George Williams démontre une conception apparemment plus moderne de l'enseignement. Beaucoup d'élèves de Sir George présentent des travaux que l'on pourrait comparer à des études de formes, couleurs, de *basic design* ou de design avancé alors que l'impression des travaux de l'école des B.A. est celle d'une figuration vieillotte⁹⁹.

C'est vraisemblablement l'influence de la théorie pédagogique du Bauhaus qui marque les réalisations des étudiants de l'Université SGW. Le programme intègre surtout des cours généraux en sciences pures, en lettres anglaises et en sciences humaines tout au long des deux premières années. La troisième et la quatrième année du baccalauréat se spécialisent en arts et, dans le cas qui nous intéresse, vers une majeure en design.

Le baccalauréat en beaux arts (*Bachelor of Fine Arts*) prend rapidement son essor au sein de la Faculté des arts (*Faculty of Arts*), car il répond à un besoin nouveau, soit une formation universitaire qui implique à la fois des savoirs théoriques et une pratique artistique. Les promoteurs du nouveau département des Beaux-Arts ouvrent la voie à une formation qui répond aux besoins d'une société québécoise qui s'implique dans l'éducation et la culture. Cette conjoncture sociale et économique est extrêmement favorable aux étudiants en arts, car la création de ce premier programme universitaire leur accorde un titre comparable aux autres intellectuels.

⁹⁹ Yves Robillard, « Une confrontation entre l'École des Beaux-Arts et Sir George Williams », *La Presse*, 1^{er} avril 1967, cité dans Suzanne Lemerise, « L'art - L'artiste - L'école », dans Francine Couture, dir., *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. La reconnaissance de la modernité*, Montréal, VLB éditeur, 1993, p. 307.

Le programme est constitué d'une majeure en design graphique dans le programme de Fine Arts à partir de 1969. Cinq ans plus tard, en 1974, l'Université Concordia est fondée par la fusion de l'Université Sir George Williams et du collège Loyola et une faculté des Beaux-Arts indépendante est créée. Le collège Loyola, une institution anglophone gérée par les Jésuites depuis 1896, était très orienté vers les sciences, l'ingénierie et le commerce, mais n'avait aucune tradition d'enseignement artistique.

L'artiste commercial formé « sur le tas »

Enfin, l'industrie avait aussi formé ceux que l'on appelait les « artistes commerciaux » bien avant que les écoles n'enseignent cette discipline. Pendant longtemps, le *letterpress*, un procédé d'impression en relief, est pratiquement le seul mode d'impression industriel. Les grands quotidiens commencent à reproduire régulièrement des images à partir de 1890. Pour les illustrations, les plaques d'impression sont d'abord gravées à la main sur bois et pour les photos, les plaques sont réalisées en photogravure. Pour pouvoir reproduire des images de qualité, les imprimeurs doivent recourir à toute une gamme de travailleurs spécialisés : dessinateurs, caricaturistes, graveurs sur bois, retoucheurs photo, photographeurs, etc. Petit à petit, la demande est grandissante pour des artistes habiles, capables d'illustrer rapidement, et éventuellement, de stimuler les besoins par des images publicitaires. C'est alors que le métier « d'artiste commercial » est né.

Dès le début du siècle, toutes les grandes métropoles industrielles et commerciales du Canada faisaient vivre des dessinateurs qui étaient formés de façon autonome dans les entreprises.

Les artistes commerciaux étaient des employés ordinaires qui ont commencé à balayer quelque part, qui avaient un certain talent artistique, et à qui on demandait : « Dessine-moi ça ! »¹⁰⁰.

Ces artistes graphiques sont loin d'être de développer des campagnes de communication visuelle élaborées, mais les besoins techniques des imprimeurs, des journaux et de la publicité avaient fait surgir des travailleurs créatifs.

C'était donc les fournisseurs des imprimeurs qui engageaient ces gens un peu habiles en dessin pour fournir ce que les clients avaient besoin pour leurs plaques d'impression¹⁰¹

La communication visuelle issue des médias de masse naît alors d'une prise de conscience qui s'est progressivement imposée dans la société industrielle de l'après-guerre. Le terme design et par conséquent, le domaine du design graphique commence à se définir : cette spécialisation peut enfin être autre chose que simplement l'illustration ou la typographie. Le domaine se différencie de la publicité, secteur en pleine croissance. Les artistes publicitaires développent l'utilisation d'éléments visuels pour informer et convaincre, parfois pour vendre, mais toujours pour communiquer.

Malgré de nouveaux concepts révolutionnaires comme l'avènement de l'électronique, de la photo-chimie, de l'organisation scientifique du travail et de la gestion programmée des entreprises, les communications écrites resteront encore pour cinquante ans, peut-être, le moyen le plus utilisé pour diffuser l'information, les idées, les résultats, promouvoir le dialogue et les échanges entre les interlocuteurs de la société¹⁰².

¹⁰⁰ Alain Mélançon, *Entrevue avec Claude Cossette, professeur de communication et fondateur de l'agence de publicité Cossette*, Université Laval, Québec, 14 novembre 2007, Entrevue (75 minutes).

¹⁰¹ Alain Mélançon, *Entrevue avec Claude Cossette, professeur de communication et fondateur de l'agence de publicité Cossette*, Université Laval, Québec, 14 novembre 2007, Entrevue (75 minutes).

¹⁰² Suzanne, Beaudoin-Dumouchel, *La fondation des arts graphiques / The foundation of the Graphic Art School in Canada*, mémoire de maîtrise en arts, Montréal, Université Concordia, 1975, p. 94.

Il faut comprendre qu'à cette époque, les agences de publicité de Montréal et de Québec s'adressent soit à des studios d'art, soit à des maisons de photogravure ayant un département d'artistes, pour produire les maquettes, les illustrations, les prêts à photographier pour les différentes pièces des campagnes de publicité.

Dans le cas de la photogravure, le vendeur présentait le matériel à l'agence et en profitait pour lui vendre les films et les plaques pour l'imprimeur... J'ai vite constaté qu'il y avait un vacuum à combler pour les clients qui n'avaient pas les moyens de se payer les services d'une agence et qu'il y avait de la place pour un coordonnateur, une sorte de « maître d'oeuvre », au niveau de la communication graphique¹⁰³.

Enfin, les années passent et tous les ateliers importants de typographie et les grandes imprimeries embauchent un directeur artistique et commercialisent un nouveau service, la conception graphique.

Comme il a été démontré précédemment la formation du graphiste jusqu'à la fin des années soixante pouvait se réaliser par plusieurs voies académiques : soit en s'inscrivant à une école technique où la formation dispensée était davantage celle d'un maquettiste d'édition orienté vers les procédés d'imprimerie, soit en s'inscrivant à une école de Beaux-Arts où la formation était davantage celle d'un artiste, habile en dessin et connaisseur de la couleur. En d'autres mots, à l'École des Arts Graphiques, on se concentre sur la mise en page, ce qui est tout indiqué pour milieu économique de l'époque. Ou alors, à l'École des Beaux-Arts, on conçoit des affiches, à l'imitation de ce qui se fait en Europe.

¹⁰³ Louise-Marie Houle, « Entrevue avec Réal Séguin », *G le magazine de la communication graphique*, n° 5 (novembre/décembre 1988), p. 11.

Dans les chapitres suivants, nous constaterons que la Révolution tranquille et les réformes sur l'enseignement au Québec transformeront progressivement autant la formation technique qu'artistique de l'artiste publicitaire. L'ouverture du Québec sur le monde, principalement par la préparation et la tenue d'Expo 67, contribuera également à façonner la profession que l'on nommera enfin graphiste.

Une tranquille révolution de l'éducation au Québec ?

Poser la question de l'enseignement des communications graphiques dans les programmes québécois, c'est voir comment l'enseignement des arts connaît des bouleversements majeurs pendant les années 1960. Les chapitres précédents ayant fait état de l'enseignement artistique et technique avant les années 1960, les pages suivantes tentent de démontrer comment la formation du graphiste a pris forme dans différents parcours académiques selon les transformations du système d'éducation québécois et de la société en général, en pleine Révolution tranquille.

Un des événements majeurs de cette période est, sans contredit, la formation, en 1961, de la Commission royale d'enquête sur l'enseignement au Québec, la Commission Parent.

Attendu qu'il existe de multiples problèmes à tous les niveaux de l'enseignement et qu'il importe en conséquence de faire effectuer par une Commission royale d'enquête une étude impartiale et complète sur la situation de l'enseignement dans la Province¹⁰⁴.

Le rapport Parent est progressivement déposé en plusieurs tomes entre 1963 et 1966. Il s'agit essentiellement d'instaurer un ministère de l'Éducation responsable devant l'électorat et d'assurer la démocratisation complète du système scolaire en abolissant les barrières entre le système public et l'université. Le but est d'affirmer un nouvel humanisme qui tienne compte de la pensée scientifique et technique et de la culture de masse et surtout d'envisager un type de formation professionnelle qui réponde aux besoins d'une société industrielle avancée.

¹⁰⁴ Statut du Québec, 9-10, Élisabeth II, chap. 25, cité dans Claude, Corbo, *Repenser l'école: une anthologie des débats sur l'éducation au Québec de 1945 au rapport Parent*, Montréal, Les presses de l'Université de Montréal, 2000, p. 617.

L'objectif majeur des politiques mises en place par le Rapport Parent pendant la Révolution tranquille est de relever le niveau de formation. Si, en 1960, à peine 44,5 % de la population active a un niveau d'instruction supérieur au primaire, la proportion atteint 67 % en 1977 et 82 % en 1984¹⁰⁵. Elle s'inscrit sous l'objectif général de modernisation de la société québécoise et, dans le champ économique, vise plus spécifiquement trois objectifs.

Le premier est d'y accroître le rôle de l'État. Il faut comprendre le contexte de la société québécoise à l'orée des années soixante. L'arrivée au pouvoir de Jean Lesage marque un renversement de tendance par rapport à la stratégie économique appliquée depuis 1897 par les libéraux puis les unionistes. Cette stratégie, élaborée dès la Révolution tranquille, se maintient, malgré les changements de gouvernement, tout au cours des 1960 et 1970 et influence grandement l'économie des communications.

J'ai commencé en 1964. C'était en pleine Révolution tranquille. C'était la chance d'obtenir beaucoup plus de travail avec un nouveau gouvernement qui dit qu'il faut réveiller le Québec : de nouveaux ministères sont créés et il faut établir des campagnes de communication. Là, il y a beaucoup plus de travail à Québec et des agences de Montréal et même de Toronto disent qu'il faut se rapprocher du gouvernement du Québec, car on peut avoir des contrats majeurs¹⁰⁶.

L'État intervient de cinq façons principales : comme législateur et agent de réglementation et d'inspection; comme dispensateur d'aide et de subventions; comme acheteur de biens et de services; comme employeur direct et indirect; enfin, comme entrepreneur, en particulier grâce aux sociétés d'État¹⁰⁷.

¹⁰⁵ Paul-André Linteau, René Durocher et Jean-Claude Robert, *Histoire du Québec contemporain. Tome 1. De la Confédération à la crise (1867-1929)*. Nouvelle édition refondue et mise à jour, Montréal, Boréal, 1989, p. 569.

¹⁰⁶ Alain Mélançon, *Entrevue avec Claude Cossette, professeur de communication et fondateur de l'agence de publicité Cossette*, Université Laval, Québec, 14 novembre 2007, Entrevue (75 minutes).

¹⁰⁷ Paul-André Linteau, René Durocher et Jean-Claude Robert, *Histoire du Québec contemporain. Tome 1. De la Confédération à la crise (1867-1929)*. Nouvelle édition refondue et mise à jour, Montréal, Boréal, 1989, p. 459.

Le deuxième objectif, la modernisation de l'économie québécoise, s'exprime dans ce qui a été appelé l'idéologie du rattrapage. On se préoccupe de transformer la structure industrielle en favorisant l'implantation de nouvelles entreprises dans les secteurs de pointes. La sensibilité à l'importance du design, coïncidant à cette vague de prospérité des années soixante, donne naissance à la culture visuelle moderne. Le phénomène n'est cependant pas unique au Québec, mais dans tout le monde industrialisé occidental. Le nouveau concept d'image de marque transforme radicalement le monde des affaires : les entreprises et l'État découvrent alors toute l'importance des communications.

Ce sont les grandes entreprises québécoises qui ont donné l'exemple, c'est Transcontinental, c'est Québecor, c'est Cascade et Bombardier, qui ont donné un mouvement d'aspiration vers le haut : « On a besoin de communicateurs, donc formez-en des meilleurs ! Les universités, réveillez-vous ! On a besoin de ci, on a besoin de ça ». C'est sûr que ça crée un mouvement et après ça derrière les petites entreprises voient Bombardier et disent c'est vrai nous aussi il faut s'élever, avec meilleure qualité, tout ça crée une pression pour un enseignement plus poussé et pour attirer plus de jeunes qui vont vers ce côté-là pour obtenir une formation. Pendant les vingt dernières années, c'est épouvantable, il en rentrait 1000 par année¹⁰⁸.

La conception de l'identité visuelle d'une organisation devient un exercice indispensable, caractéristique de la gestion moderne, qui nécessite souvent une réévaluation complète de l'organisation. Sous l'effet cumulatif de l'immigration et de la communication de masse, le Québec est alors plus sensible à ce qui se fait ailleurs et veut en même temps se faire connaître du reste du monde.

À ce sujet, Bernard Arcand, anthropologue reconnu pour ses interprétations des lieux communs, commente la période dans son introduction à l'ouvrage *Québec en design* :

¹⁰⁸ Alain Mélançon, *Entrevue avec Claude Cossette, professeur de communication et fondateur de l'agence de publicité Cossette*, Université Laval, Québec, 14 novembre 2007, Entrevue (75 minutes). Il est important de préciser que le nombre estimé de 1000 candidats par années comprend les étudiants en communication et en communication graphique.

Devenu nouvellement riche, le Québec a marqué son entrée dans l'ensemble des nations modernes en s'offrant de véritables festivals de la dépense ostentatoire (et du design) dans une exposition universelle et des Jeux olympiques ¹⁰⁹.

Pour les milieux du design, et en fait dans l'imaginaire des Québécois, Expo 67 marque effectivement un tournant majeur par son potentiel créatif et sa visibilité à l'échelle planétaire. Par ailleurs, comme le mentionne avec justesse le Rapport Parent, ce n'est plus seulement dans les musées que les œuvres d'art sont rassemblées, mais dans tout ce qui nous entoure; l'environnement lui-même se confond avec le musée qui voudrait devenir un mécanisme de communication populaire. L'Exposition universelle de Montréal, en 1967, a bien mis en lumière le fait de l'environnement global qui tend à intégrer tous les médias et dans lequel les arts sont eux-mêmes des médias ¹¹⁰.

Elle a créé tout un mouvement vers la communication et la communication visuelle en particulier, par les nouvelles technologies audiovisuelles. C'était la chance d'obtenir beaucoup plus de travail ¹¹¹.

Au fur et à mesure que le design graphique émerge comme profession distincte, les graphistes s'organisent. En 1956, la Society of Typographic Designers of Canada avait été préalablement fondée à Toronto. Cependant, pour réellement mettre en lumière le haut niveau atteint par tous les types d'expression graphique lors d'Expo 67, la société change son nom en 1968 pour celui de Society of Graphic Designers of Canada/Société des graphistes du Canada (GDC/SGC). Des branches se forment partout au pays l'an-

¹⁰⁹ Bernard Arcand, « Le design est ici comme ailleurs », *Québec en design*, Catalogue d'exposition (Montréal, Centre de design de l'Université du Québec à Montréal, 15 novembre au 16 décembre 2007), Québec, Musée national des beaux-arts du Québec et Centre de design de l'Université du Québec à Montréal, 2007, p. 12.

¹¹⁰ Québec, Commission d'enquête sur l'enseignement des arts au Québec (Rapport Rioux), *Rapport*, Québec, Éditeur officiel du Québec, volume 1, article 57, p. 47.

¹¹¹ Alain Mélançon, Entrevue avec Claude Cossette, professeur de communication et fondateur de l'agence de publicité Cossette, Université Laval, Québec, 14 novembre 2007, Entrevue (75 minutes).

née suivante. La société obtient des lettres patentes et une charte nationale en 1976¹¹². Vouée à des normes professionnelles de classe internationale, la GDC est membre du Conseil international des associations de design graphique (ICOGRADA), fédération créée en 1963 à Londres, qui regroupe des organismes représentant plus de 60 pays.

Une nouvelle caractéristique majeure qui touche l'ensemble du design graphique québécois s'ajoute à la profession : le multiculturalisme. Ce phénomène est directement relié à l'ouverture du Québec sur le monde.

C'est donc la Révolution tranquille d'abord, ensuite ont suivi un ensemble d'événements majeurs qui ont amené au Québec surtout des étrangers, qui étaient des graphistes suisses, français, belges, britanniques qui sont venus au Québec pour l'Expo 67 la première fois puis pour les Jeux de 76 la deuxième fois. Il y avait tellement de travail que les graphistes québécois ne pouvaient pas fournir. Pas parce qu'ils n'étaient pas bons, les meilleurs étaient débordés. Donc, on disait aux gens d'Europe, il y a de l'ouvrage au Québec, allez voir. Ces deux événements-là ont créé d'abord une complicité parce qu'il y a une espèce de mariage qui s'est fait et aussi une compétition. En enseignement, ça a aussi amené des gens¹¹³.

Mais de toutes ces transformations, celles qui ont lieu dans le domaine de l'éducation sont les plus marquantes. La réforme de l'éducation par le rapport Parent et plus spécifiquement, le rapport Rioux pour le lien entre les arts et la société, ont eu concrètement des retombées sur l'économie et la création d'emplois en communication graphique en haussant le niveau global de qualification de la main-d'œuvre, en développant l'enseignement technique au collégial pour répondre à la demande de techniciens et favoriser l'émergence d'entrepreneurs et de cadres francophones par l'enseignement supérieur.

¹¹² Robert Stacey, « Arts graphiques et graphisme » [en ligne], *Encyclopédie canadienne*, Fondation Historica du Canada, créé en 1999, dernière mise à jour en 2009, <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=f1ARTf0003400>, consulté le 10 novembre 2009.

¹¹³ Alain Mélançon, *Entrevue avec Claude Cossette, professeur de communication et fondateur de l'agence de publicité Cossette*, Université Laval, Québec, 14 novembre 2007, Entrevue (75 minutes).

Dans le rapport Parent, les commissaires abordent le nouvel environnement scientifique et technologique de la société moderne à l'âge de l'automatisation et à l'aube d'une société des loisirs. Ils proposent de surcroît la création d'un nouveau régime d'études visant à moderniser la formation préuniversitaire et la formation technique, ce qui mènera à la création des cégeps.

L'institut a été défini comme un établissement de caractère polyvalent offrant des enseignements technologiques et professionnels normalement terminaux, et des enseignements préuniversitaires précédant l'entrée dans des facultés qui donnent toutes, elles aussi, une préparation professionnelle, mais plus tardive. Chacun, en effet, que ce soit à l'institut ou à l'université, se prépare à une profession qui lui permettra de gagner sa vie et de se rendre utile à la société ¹¹⁴.

Les commissaires se sont aussi penchés sur le rôle de l'éducation dans la compréhension des médias de masse et de l'utilisation des techniques audiovisuelles.

Les progrès technologiques, en multipliant les moyens d'exploration et de connaissance du monde, sont en voie de façonner une société nouvelle où se dessinent les traits d'un homme nouveau, où se devinent les formes d'un humanisme fondamentalement différent de l'humanisme classique. Le professeur et le livre ne sont plus seuls à enseigner l'enfant. La radio, la télévision, le tourne-disque, le magnétophone, le projecteur de cinéma enseignent aussi, et de façon différente. Le maître doit en tenir compte ; il doit tirer parti de ces moyens nouveaux d'enseignement ¹¹⁵.

¹¹⁴ Québec, Commission royale d'enquête sur l'enseignement (Rapport Parent), *Rapport*, Québec, Gouvernement du Québec, tome 3, Chapitre XXVII - Le régime des études au niveau des instituts. Article 1034. Version numérisée [en ligne], Jean-Marie Tremblay, *Les Classiques des sciences sociales*, coll. « Les sciences sociales contemporaines », Ville de Saguenay, créé en 2000, dernière mise à jour de le 28 mars 2007, <http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.com.rap4>, consulté le 5 décembre 2009.

¹¹⁵ Chapitre XXX - Les techniques audio-visuelles. Article 1135. Québec, Commission royale d'enquête sur l'enseignement (Rapport Parent), *Rapport*, Québec, Gouvernement du Québec, tome 3, Chapitre XXX - Les techniques audio-visuelles. Article 1135. Version numérisée [en ligne], Jean-Marie Tremblay, *Les Classiques des sciences sociales*, coll. « Les sciences sociales contemporaines », Ville de Saguenay, créé en 2000, dernière mise à jour de le 28 mars 2007, <http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.com.rap4>, consulté le 5 décembre 2009.

Le rapport Parent témoigne publiquement de préoccupations fondamentales à l'égard de la société actuelle, lesquelles furent reprises inlassablement pendant plus de dix ans, ou du moins jusqu'à la création de la Commission Rioux sur l'enseignement des arts au Québec. Entre 1963 et 1968, les principales mesures découlant de la réforme proposée sont mises en place : fondation du ministère de l'Éducation, création des polyvalentes et des cégeps et planification d'une université d'État, le réseau des Universités du Québec. Cependant, le statut des différentes institutions vouées à la formation spécialisée dans les différentes formes d'arts reste assez ambigu.

On pourra, au niveau de l'institut, en poursuivre l'étude soit comme préparation pour l'École des Beaux-Arts ou le Conservatoire et les écoles supérieures ou facultés de musique, soit sous forme de spécialités à ce niveau même : arts graphiques, art publicitaire, dessin technique, spécialités d'étalagiste, de décorateur-ensemblier, de dessinateur de mode, de costumier et de décorateur de théâtre, certaines de ces spécialités étant dès lors terminales, d'autres pouvant nécessiter une autre année d'études dans des établissements spécialisés : École des Arts Graphiques, École des Arts Appliqués, École du meuble, etc.¹¹⁶.

Des mémoires sont déposés par toutes les Écoles des Beaux-Arts, et par le Musée des Beaux-Arts, mais curieusement l'École des Arts Graphiques ne figure pas dans la liste¹¹⁷. Pour les écoles d'art, on suggère une harmonisation des diplômes en privilégiant trois voies : les programmes universitaires, l'intégration des spécialités, dont les arts graphiques et publicitaires, aux études collégiales ou l'ajout d'une année supplémentaire dans les établissements spécialisés. Cette ambiguïté quant au statut institutionnel de la formation aura des conséquences alors insoupçonnées sur la suite des événements et même encore aujourd'hui.

¹¹⁶ Québec, Commission royale d'enquête sur l'enseignement (Rapport Parent), tome 3, [version électronique] Chapitre XXVII - Le régime des études au niveau des instituts - Les programmes d'études : Départements Arts. Article 1059.

¹¹⁷ Université de Montréal, Service des bibliothèques, *Index des mémoires présentés à la Commission royale d'enquête sur l'enseignement dans la province de Québec, 1961-1963*, Montréal, 1977, 51 p.

Dans les Écoles des Beaux-Arts, on assiste à une rationalisation du contenu de l'enseignement. Dans ce contexte, la section « Art publicitaire » tente de se démarquer et propose même une nouvelle définition de l'école d'art, « un deuxième Bauhaus ». En 1965, on crée une nouvelle option bien définie appelée « Arts intégrés », c'est-à-dire qu'à l'enseignement et à l'art publicitaire, on souhaite ajouter à la création artistique, une nouvelle fonction sociale, celle de participer à l'environnement visuel de la collectivité¹¹⁸.

Cette préoccupation marque de toute évidence une rupture entre la notion des beaux-arts, associée aux arts plastiques, et des arts appliqués, appelés aussi arts intégrés ou arts monumentaux¹¹⁹. Cette nouvelle définition des arts a pour objectif d'aider concrètement l'artiste à s'intégrer dans la société. Par exemple, l'affectation d'au moins 1 ½ % du coût de construction de ses édifices à la décoration, préconisés par le gouvernement provincial, confirme l'intérêt de ces perspectives.

1965 marque également l'année de la première grève étudiante à l'ÉBAM. On dénonce l'incohérence des cours les uns par rapport aux autres et on commence à s'inquiéter du sort qui est réservé aux Écoles des Beaux-Arts suite aux recommandations du Rapport Parent. Ces dernières laissent place à beaucoup d'imprécisions sur deux points : il n'est pas précisé si les deux premières années de formation aux Beaux-Arts seront intégrées ou non aux cégeps et rien ne définit le type de diplôme qui sera décerné aux finissants, bref quelle est leur reconnaissance professionnelle.

¹¹⁸ Francine Couture et Suzanne Lemerise, « Insertion sociale de l'École des Beaux-Arts de Montréal » dans *L'enseignement des arts au Québec*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1980, p. 54.

¹¹⁹ École des Beaux-Arts de Montréal, *Mémoire de l'École des Beaux-Arts de Montréal à la Commission royale d'enquête sur l'enseignement*, Montréal, mai 1962, p. 7.

Le nouveau paradigme de l'enseignement des arts

Le design est donc cette discipline qui combine la sensibilité esthétique et la créativité de l'artiste avec la connaissance scientifique et intellectuelle du technicien pour façonner l'environnement humain. Discipline de synthèse, elle est à l'avant-garde de notre monde en devenir.

Rapport Rioux (Volume 1, tome 1, article 201)

Comme mentionné dans le chapitre précédent, depuis le début des années soixante, le milieu de l'éducation est concerné par une réflexion sur le rôle de la science et de la technique dans le développement de la société. La Commission Parent, dont l'application du rapport consacre la démocratisation complète du système scolaire québécois, s'est interrogée, de 1963 à 1966 sur l'apport essentiel de la science et de la technique dans le développement de la société industrielle.

Le principal effet de cette commission est la rationalisation institutionnelle, organisationnelle et administrative du système scolaire québécois sous la juridiction d'un ministère de l'Éducation. Cependant, les arts, comme mode de connaissance spécifique ou comme orientation professionnelle, n'occupent pas une place prioritaire dans l'ensemble des recommandations¹²⁰. Dans le remue-ménage occasionné par la réorganisation du système scolaire, les Écoles des Beaux-Arts, nouvellement intégrées au ministère de l'Éducation, sont laissées pour compte. Dans les institu-

¹²⁰ Francine Couture et Suzanne Lemerise, « *Le Rapport Rioux et les pratiques innovatrices en arts plastiques* », *Les Classiques des sciences sociales* [en ligne], Ville de Saguenay, créé en 2000, dernière mise à jour en 2009, <http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.cof.rap>, consulté le 5 décembre 2009.

tions à vocation artistique, on assiste à une série d'ajustements administratifs qui n'ont pas de cohérence ni de perspectives de développement à long terme ¹²¹.

Dans le milieu de l'éducation, les mouvements de contestation étudiante suscitent des remises en question du statut de l'artiste particulièrement à l'ÉBAM. Pendant cinq ans, de 1965 à 1970, l'ÉBAM est déchirée par des crises et des grèves successives. Un problème perdure : l'école d'art, selon les étudiants, ne répond plus aux besoins de la société et de l'artiste contemporain. On attaque le mythe de l'artiste et le cloisonnement du système artistique, on revendique à la fois un élargissement de la pratique professionnelle et une formation intellectuelle sur le modèle scientifique et on réclame des outils à la mesure de l'univers technologique ¹²².

Par exemple, dans les années soixante, nous voulions toucher à l'audiovisuel (télévision, cinéma, vidéo, animatique, etc.) Qu'en est-il aujourd'hui à l'UQAM? Dans cet esprit, à la Commission Rioux, on s'est rendu au MIT pour voir ce que Kepes, un ancien du Bauhaus, réalisait et on y a vu les premières images infographiques de l'époque ¹²³.

Les étudiants sont conscients que les cours de base de dessin, de peinture, de sculpture sont relativement de qualité dans les écoles d'art. Néanmoins, ils revendiquent les possibilités correspondant aux savoirs, aux techniques et aux matériaux modernes. « Aujourd'hui, je constate que nous visions juste » ¹²⁴, commente Réal Gauthier en 1991.

¹²¹ Francine Couture et Suzanne Lemerise, « *Le Rapport Rioux et les pratiques innovatrices en arts plastiques* », *Les Classiques des sciences sociales* [en ligne], Ville de Saguenay, créé en 2000, dernière mise à jour en 2009, <http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.cof.rap>, consulté le 5 décembre 2009.

¹²² Francine Couture et Suzanne Lemerise, « Insertion sociale de l'École des Beaux-Arts de Montréal » dans *L'enseignement des arts au Québec*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1980, p. 60.

¹²³ Catherine Sagues, « Le rapport Rioux, vingt-cinq ans plus tard. Un entretien avec Réal Gauthier », *Vie des arts*, vol. 37, n° 148, automne 1992, p. 15.

¹²⁴ *Ibid.* p. 15.

Pour répondre aux revendications étudiantes à la suite de la grève des étudiants de l'ÉBAM en 1966, le gouvernement provincial crée la Commission d'enquête sur l'enseignement des arts au Québec le 31 mars 1966. On en confie la responsabilité au sociologue Marcel Rioux.

Le Rapport Rioux tente de corriger ces lacunes et examine principalement les effets de l'industrialisation sur les arts, la culture et l'éducation. Deux grandes idées dominent. Premièrement, la « modernité » : essentiellement, la société québécoise doit rattraper les retards pris à tous les plans pendant les dernières décennies. Et deuxièmement, le « maître chez-nous », c'est-à-dire la volonté et la capacité de réaliser les aspirations et les projets individuels et collectifs du Québec, comme se le rappelle Réal Gauthier :

Pour tous ceux qui aspiraient à un Québec libre et prospère, c'était l'oxygène intellectuel et social. Pour les jeunes artistes dont j'étais, c'était la concrétisation possible des vœux du *Refus Global*¹²⁵.

Les travaux et recommandations de la commission reposent sur d'abondants échanges avec les milieux artistiques québécois. Ces consultations prennent trois formes. En premier lieu, la commission consulte un grand nombre de praticiens et de spécialistes des domaines des arts et de l'éducation. En second lieu, comme l'avait fait la Commission Parent, elle s'adonne à des observations de ce qui se fait ailleurs en matière d'enseignement des arts au Canada, aux États-Unis et en Europe.

Mais la forme la plus considérable d'échanges avec les milieux intéressés fut sans doute l'analyse des mémoires reçus par la commission et les audiences publiques auxquelles donnèrent lieu les mémoires¹²⁶.

¹²⁵ Catherine Sagues, « Le rapport Rioux, vingt-cinq ans plus tard. Un entretien avec Réal Gauthier », *Vie des arts*, vol. 37, n° 148, automne 1992, p. 13.

¹²⁶ Claude Corbo, *Art, éducation et société postindustrielle : le rapport Rioux et l'enseignement des arts au Québec (1966-1968)*, Sillery (Québec), Septentrion, 2006, p. 57.

L'appel lancé par la commission mène au dépôt de 118 mémoires selon la liste publiée dans le troisième volume du rapport (appendice n° 9). L'analyse des mémoires est complétée, comme dans le cas de la Commission Parent, par des audiences publiques. Les audiences permettent aux commissaires d'enrichir leur réflexion et d'évaluer la portée des mémoires.

Sans attendre les conclusions de la Commission Rioux, l'ÉBAM propose un nouveau découpage, une tentative de réorganisation des programmes pour l'année académique 1967-1968. Cette refonte constitue une mutation importante dans l'histoire de la formation artistique :

Il ne s'agit plus uniquement de rediscuter de contenus de cours, mais une restructuration organisationnelle complète est avancée : le niveau collégial est nettement différencié du niveau supérieur, les sessions sont reconnues comme entités académiques indépendantes et le système de crédits est adopté pour répondre aux futures exigences d'une intégration à la nouvelle université.

[...] Le système ainsi proposé en 1967 rencontre les exigences du Rapport Parent en favorisant une formation professionnelle; il rencontre les exigences du système universitaire qui fractionne le savoir en unités discursives quantifiables sous forme de crédits. Il rencontre les exigences d'une société qui adapte un mode d'organisation industrielle avancée, favorisant la spécialisation dans tous les domaines du « faire »¹²⁷.

On y retrouve à la fois des disciplines traditionnelles comme la peinture, la sculpture, mais également des nouveautés issues des préoccupations et requêtes des étudiants, les arts graphiques (impressions en reliefs, impression en creux, lithographie, etc.), la pédagogie artistique, les arts intégrés (un ensemble de cours portant sur l'étude de l'espace architectural, de la murale, du décor de théâtre, etc.) et design et communi-

¹²⁷ Francine Couture et Suzanne Lemerise, « Insertion sociale de l'École des Beaux-Arts de Montréal » dans *L'enseignement des arts au Québec*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1980, p. 57.

cation. Ce dernier programme inclut les matières suivantes : le design 2 dimensions, le design 3 dimensions, les procédés de reproduction, la photographie, l'illustration et la publicité.

L'objectif global énoncé dans la présentation du programme concerne non plus la formation de la personnalité, mais plutôt la formation professionnelle de l'artiste.

L'École des Beaux-Arts ne peut plus constituer un lieu privilégié de la marginalité, car tous les agents acceptent de composer avec d'autres membres de la collectivité. Ce ne sont plus les rapports avec le champ artistique et l'art moderne qui alimentent les débats, ce sont les relations sociales nouvelles avec d'autres entités professionnelles étrangères au champ artistique, qui prédominent ¹²⁸.

En ce sens, le principe qui a toujours voulu que l'on retrouve sous un même toit, des classes « d'art publicitaire » et « beaux-arts », a beaucoup contribué à la confusion qui entoure la formation du design graphique au Québec vers la fin des années 1960. Ce constat est notamment décrit par la Society of Typographic Designers of Canada, Section du Québec, dans son mémoire adressé à la Commission d'études sur l'enseignement des arts au Québec, publié en 1967 et rédigé par John German, Gilles Robert et Ernst Roch.

Nous devons dénoncer sévèrement l'archaïsme et l'inefficacité du présent système, qui n'arrive point à satisfaire, en personnel qualifié, les besoins de l'industrie ni ceux de notre milieu ¹²⁹.

¹²⁸ Francine Couture et Suzanne Lemerise, « Insertion sociale de l'École des Beaux-Arts de Montréal » dans *L'enseignement des arts au Québec*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1980, p. 53.

¹²⁹ Society of Typographic Designers of Canada, Section du Québec, *Mémoire de la direction de l'Institut des arts graphiques à la Commission d'études sur l'enseignement des arts au Québec*, Montréal, 1967, p. 21.

Ce mémoire préconise notamment un programme d'enseignement généraliste, basé sur l'école allemande de Ulm¹³⁰, qui consacre essentiellement son cursus aux modes de communications contemporaines, à ses techniques et ses médiums. La mise sur pied d'une formation universitaire pour le designer visuel répond à un besoin urgent selon l'association professionnelle et il est primordial de la différencier d'une école des Beaux-Arts (pour peintres, sculpteurs, etc.) ou d'une école technique, où l'on forme les typographes, les pressiers, etc.

Tableau 2. Curriculum de la formation du designer visuel tel que recommandé par la Society of Typographic Designers of Canada à la Commission royale d'enquête sur l'enseignement des arts au Québec en 1967

Première année	<ol style="list-style-type: none"> 1. Compléter la formation académique de l'étudiant 2. Voir à l'éveiller à son rôle social. 3. Introduction à la psychologie de la communication. 4. Introduction aux grands courants sociaux et économiques de notre époque. 5. Étudier l'histoire universelle en s'attardant à l'histoire de l'art et à celle du design 6. Développer la dextérité manuelle
Deuxième année	<ol style="list-style-type: none"> 1. Poursuite de la formation académique ainsi que des cours d'histoire, d'histoire de l'art et du design. 2. Introduction à la méthodologie du design 3. Élargissement de l'éventail des cours reliés au développement de la dextérité manuelle : pratique du dessin, de la typographie et de la photographie. 4. Études théoriques sur ces mêmes matières, y compris les techniques de reproduction.
Troisième année	<ol style="list-style-type: none"> 1. Approfondissement des matières théoriques et pratiques déjà au programme : histoire, dessin, typographie, photographie. 2. Approche par projet : on confie à l'étudiant des problèmes pratiques en design qui lui permettent de mettre à l'épreuve les connaissances acquises. 3. Études des relations entre le design et la communication, l'économie, le marketing et autres disciplines d'administration.
Quatrième année	<ol style="list-style-type: none"> 1. Continuité du cursus général de l'année précédente 2. Les problèmes pratiques deviennent de plus en plus complexes. 3. Les études techniques abordent l'utilisation des ordinateurs.
Cinquième année	<ol style="list-style-type: none"> 1. Approfondissement de l'histoire de l'art et du design. 2. Projets de design multidisciplinaire, dit à plusieurs coordonnées. 3. Ouverture sur les hautes études de commerce et d'administration, toujours en fonction de la pratique du design.

¹³⁰ L'École de design d'Ulm, en Allemagne, a été l'une des institutions les plus progressistes de l'enseignement du design de 1953 à 1968. Elle a été fondée par Inge Scholl, OTL Aicher et Max Bill. Ce dernier a été étudiant au Bauhaus. De nouvelles approches de conception y ont été développées et mises en pratique dans les départements de communication visuelle, de design industriel et d'architecture. Bien que l'école ferme ses portes en 1968, le modèle de l'École d'Ulm continue à influencer l'enseignement du design au niveau international. HfG Ulm, *The HfG Ulm: History* [en ligne], Ulm, HfG-Archiv Ulm, créé en 2003, dernière mise à jour 2007, http://www.hfg-archiv.ulm.de/english/the_hfg_ulm/history.html, consulté le 1^{er} décembre 2009.

Avec son mémoire, l'association a bon espoir que la commission puisse recommander des modes de formation susceptibles de faciliter l'intégration économique et sociale du jeune designer. La formation proposée est d'une durée de cinq ans (Tableau 2) et considère la nécessité de réévaluer le positionnement de la profession quant aux structures et objectifs de la formation du designer :

Ce cours aura une importance équivalente à ceux donnés aux architectes, aux ingénieurs, etc. L'école qui donnera ce cours sera, dans la mesure du possible, autonome et aura ses propres moyens de contrôle et discipline. Une fois le cours complété, l'étudiant sera en mesure d'accéder au statut du professionnel¹³¹.

Parallèlement, en mars 1968, Arthur Gladu, dans un mémoire adressé à la Commission d'études sur l'enseignement des arts au Québec, propose que l'Institut des Arts Graphiques soit logiquement être intégré à un collège d'enseignement général et professionnel, au centre-ville de Montréal.

Considérant que les étudiants de l'École des Beaux-Arts et de l'Institut des Arts Appliqués ont besoin de cours de graphisme, de typographie et de photographie, notre intégration serait une contribution positive au CÉGEP centre-ville et aux étudiants de ces institutions. [...] La partie artistique de notre enseignement bénéficierait des ressources de ces deux dernières institutions, pendant que la partie scientifique de notre enseignement technologique bénéficierait des ressources des autres institutions¹³².

L'enseignement selon lui comporte une dualité indissociable :

Double caractère d'une seule et même réalité industrielle voilà pourquoi arts et techniques graphiques ne peuvent être démembrés, dissociés¹³³.

¹³¹ Society of Typographic Designers of Canada, Section du Québec, *Mémoire de la direction de l'Institut des arts graphiques à la Commission d'études sur l'enseignement des arts au Québec*, 1967, p 21.

¹³² Direction de l'Institut des arts graphiques, *Mémoire de la direction de l'Institut des arts graphiques à la Commission d'études sur l'enseignement des arts au Québec*, Montréal, mars 1968, p. 9.

¹³³ Direction de l'Institut des arts graphiques, *Mémoire de la direction de l'Institut des arts graphiques à la Commission d'études sur l'enseignement des arts au Québec*, Montréal, mars 1968, p. 4.

Le Rapport Rioux est publié officiellement en avril 1969. En tout, 368 recommandations sont mises sur papier. Dans cette présentation portant sur les liens existants entre la société, la culture, l'éducation et l'art, le rapport clarifie notamment la définition donnée à l'art comme pratique professionnelle dans la société. La Commission Rioux a fait sien cet objectif en élargissant considérablement la définition traditionnelle de l'art : « Il nous semble impossible de soutenir les anciennes catégories d'art pur et d'art appliqué »¹³⁴.

La Commission Rioux considère que la situation générale de l'enseignement des arts est fragmentaire et essentiellement professionnelle et déplore l'absence d'une véritable éducation artistique intégrée à la formation générale. Elle souligne l'absence d'un enseignement artistique qui aurait le même statut que les autres enseignements.

Des programmes existent. Ils sont pour la plupart incomplets, quelques fois inappropriés et peu réalistes. De plus, les disciplines inscrites ne sont pas obligatoirement enseignées. D'autres comme le cinéma, le design, la radio-télévision y figurent rarement. Elles sont à peu près absentes de la formation générale et professionnelle¹³⁵.

Toujours selon les recommandations de la commission, la vocation de l'école d'art doit maintenant être une institution non pas à la fine pointe de la formation artistique, mais plutôt partie intégrante du nouveau système d'enseignement général déjà proposé par le rapport Parent. La formation des artistes doit se faire en considérant l'art dans ses relations avec la société. Rioux distingue ainsi deux grands secteurs

¹³⁴ Québec, Commission d'enquête sur l'enseignement des arts au Québec (Rapport Rioux), *Rapport*, Québec, Éditeur officiel du Québec, volume 1, article 88, p. 76.

¹³⁵ Québec, Commission d'enquête sur l'enseignement des arts au Québec (Rapport Rioux), *Rapport*, Québec, Éditeur officiel du Québec, volume 1, article 354, p. 219.

d'activités artistiques : un premier afférent aux phénomènes de la communication et un second associé à l'environnement.

À partir de cette classification, l'aspect le plus intéressant dans la compréhension des arts est la place que réserve le Rapport Rioux à la question des arts et des médias. Dans la présentation de la troisième partie du volume 1, tome 1 : *Les arts en eux-mêmes*, les arts, le design et les arts audio-visuels sont traités en profondeur dans les chapitres 6 et 7. Concernant la communication visuelle, le rapport y accorde autant d'importance que les autres disciplines artistiques :

Le « design » graphique est une discipline-charnière qui, comme le « design » industriel, coordonne plusieurs arts et techniques, mais qui, de plus, est directement reliée aux arts audio-visuels. Il est à la fois design et communication et appartient autant aux arts de l'environnement¹³⁶ qu'aux arts audio-visuels¹³⁷. Le graphisme, ainsi caractérisé, prend origine, comme le « design » industriel, dans un problème qui lui vient de l'extérieur. C'est en combinant la fonction du message avec sa structure (ses parties composantes) et les redondances culturelles (il s'adresse à un milieu socio-culturel bien déterminé) que le graphiste crée une forme dont émane une qualité esthétique. L'oeuvre graphique, communication d'un message, au même titre que l'objet sur lequel oeuvre le designer industriel, vise plus particulièrement l'oeil et passe de plus en plus par les *mass-médias* visuels qui diffusent le message qu'elle veut communiquer¹³⁸.

Le document, en plus de reconnaître l'importance des arts dans l'enseignement primaire et secondaire, recommandera de fondre les écoles d'art aux universités.

¹³⁶ Les arts de l'environnement, selon Marcel Rioux, fait référence à l'espace architectural et urbain et au monde des objets qui peuple cet espace et le modifie, voir dans Québec, Commission d'enquête sur l'enseignement des arts au Québec (Rapport Rioux), *Rapport*, Québec, Éditeur officiel du Québec, 1968, volume 1, p. 143-146.

¹³⁷ Les arts audio-visuels quant à eux sont les arts du son et de l'image (photographie, radio, cinéma et télévision), voir dans *Ibid.*, volume 1, p. 149-170.

¹³⁸ *Ibid.*, volume 1, article 203, p. 146.

Cette idée avait déjà fait son chemin dès le tournant des années 1960 : en plus de s'orienter résolument vers une conception plus moderne de l'enseignement des arts, l'École des Beaux-Arts de Montréal essayait de se rapprocher de l'Université de Montréal¹³⁹ et, dans une moindre mesure, l'École des Beaux-Arts de Québec commençait également à collaborer avec l'Université Laval.

À Montréal, Robert Ellie prend l'initiative, en avril 1961, de solliciter l'affiliation de l'ÉBAM auprès du recteur de l'Université de Montréal, Mgr. Irénée Lussier. Un accord de principe est conclu entre l'ÉBAM et l'Université de Montréal. Les points suivants montrent les droits et responsabilités que chaque institution doit mettre de l'avant :

L'affiliation implique la reconnaissance d'un cours de quatre années devant conduire à un baccalauréat *ès* Beaux-Arts que l'Université créerait à cette fin;

L'affiliation ne compromettrait aucunement l'autonomie administrative de l'École ni ne l'empêcherait de dispenser, en marge de son programme principal, des cours-ateliers culturels et des cours de service;

Le programme actuel de l'École devrait être révisé de façon à présenter un meilleur équilibre entre cours-ateliers et cours portant sur les matières culturelles (histoire, philosophie, histoire de l'art, littérature et sciences naturelles)¹⁴⁰.

Ces écoles revendiquaient, en fait, une reconnaissance universitaire de la formation, ce qui constituait, en soi, un changement radical et une première concession à une conception résolument américaine de la formation artistique. Aux États-Unis, on acceptait assez facilement que des cours pratiques soient intégrés à la forma-

¹³⁹ Noël Vallerand, *Rapport sur le secteur des arts présenté à la Commission des études de l'Université du Québec à Montréal par l'observateur délégué*, Montréal, UQAM, 1973, p. 94.

¹⁴⁰ Noël Vallerand, *Rapport sur le secteur des arts présenté à la Commission des études de l'Université du Québec à Montréal par l'observateur délégué*, Montréal, UQAM, 1973, p. 95.

tion universitaire, ce qui allait à l'encontre de la tradition française des Écoles des Beaux-Arts dont s'inspirait le Québec ¹⁴¹.

Outre le fait que cette éventualité constituait une importante remise en question de l'inspiration européenne qui avait prévalu jusqu'alors au Québec, les modifications projetées ouvraient la porte à des changements administratifs majeurs.

Ces événements marquants dans le domaine de l'enseignement des arts permettent de saisir l'importance de la décennie 1960 dans l'institutionnalisation de la formation des artistes et des graphistes. La création d'un baccalauréat en arts visuels (1965 à Sir George William University et 1969 à l'Université du Québec à Montréal) ajoute désormais un cadre théorique à la pratique artistique, une légitimité à la démarche, longtemps considérée comme autonome, voire marginale.

C'est par la même occasion, l'acception progressive, par le milieu des Beaux-Arts, d'une formation élargie, qui va au-delà de l'atelier, et qui surtout, tient compte de l'enrichissement de la culture générale. Enfin, on assiste à une concentration des différents arts dans des unités administratives unifiées (département, module, etc.). Ce système s'implantera plus solidement dans la décennie suivante dans les départements des nouvelles institutions d'enseignements : dans les cégeps et les universités.

¹⁴¹ Noël Vallerand, *Rapport sur le secteur des arts présenté à la Commission des études de l'Université du Québec à Montréal par l'observateur délégué*, Montréal, UQAM, 1973, p. 125a, note 56.

Vers la création des programmes collégiaux et universitaires

Si l'on doit tenir compte des prochains besoins de l'industrie et de la société, il nous apparaît essentiel qu'une école de designer en communication visuelle offre des options universitaires, et qu'elle les consacre elle-même face à la profession. Nos diplômés devraient jouir d'une culture des plus étendues, en plus du développement de leurs facultés créatrices. Le monde contemporain en constante évolution exige un meilleur équilibre dans la formation du designer.

*Society of Typographic Designers of Canada, Section du Québec.
Mémoire de la direction de l'Institut des Arts Graphiques
à la Commission d'études sur l'enseignement des arts au Québec (1968)*

Comme il en a été question dans le chapitre précédent, les recommandations formulées par la Commission royale d'enquête sur l'enseignement ont considérablement modifié le système d'éducation québécois (création du ministère de l'Éducation, des cégeps et l'Université du Québec). La Commission Rioux a proposé au même moment l'institutionnalisation des disciplines artistiques.

Les Écoles des Beaux-Arts de Montréal et de Québec sont par conséquent intégrées à des établissements d'enseignement à vocation générale. À l'automne 1968, les deux écoles cèdent aux nouveaux cégeps leur enseignement de niveau équivalent. Aussi, dès la création de l'Université du Québec à Montréal, en 1969, l'ÉBAM est intégrée en grande partie à la nouvelle université et devient la « Famille des arts », à l'exception de l'école d'architecture dont hérite l'Université de Montréal en 1964.

À Québec, un comité composé du MEQ, de l'Université Laval et l'École des Beaux-Arts de Québec se réunit au printemps 1969 pour étudier les modalités de passage

de l'ÉBAQ à l'Université Laval. Elle est intégrée, le 16 juin 1970 à la nouvelle École des arts visuels de l'Université Laval par le Conseil de l'Université¹⁴².

Désormais, les arts auront leur place dans les cégeps et les universités qui se créent. La formation, que prodiguaient les Beaux-Arts en quatre ans, est confiée pour les deux premières années aux collèges, tandis que les universités assurent les suivantes qui mènent à un baccalauréat et, au-delà, à la maîtrise.

La conclusion du présent mémoire propose deux voies pour comprendre comment l'arrimage de ces nouveaux programmes peut mener à la formation du designer graphique.

Dans un premier temps, selon les recommandations du rapport Rioux, la formation en art typographique et en graphisme technique relève du niveau collégial. Dans le domaine de l'imprimerie, cette formation des techniciens en typographie, en photolithographie, en photomécanique, off-set, en reliure et en maquette constitue un cours terminal de trois ans, en ce sens que la formation prépare directement au marché du travail. En plus de la formation graphique et de la connaissance des techniques de reproduction, il faut prévoir une formation en arts plastiques.

En 1969, dans le *Guide de la formation collégiale*, il existe curieusement deux programmes techniques menant à la formation des professionnels de la communication visuelle sous les aspects de la publicité et de l'illustration : *esthétique de présentation et graphisme*.

¹⁴² Université Laval, Division des archives, Archives institutionnelles, Annuaire de l'Université Laval 1971-1972, p. 65.

Tableau 3. Programme 570.6 Graphisme, secteur d'activité : arts appliqués, 1969.

	Cours obligatoires communs à tous les étudiants du niveau collégial	Cours exigés par une spécialité donnée, compte tenu des exigences de la coordination des cours et de celles des fonctions de travail
Première session	<i>Langue et littérature</i> <i>Introduction à la philosophie</i>	Organisation picturale I Organisation spatiale I Histoire de l'art et de l'esthétique I Physique et chimie de la couleur Dessin technique Dessin d'observation Techniques de reproduction Techniques photographiques
Deuxième session	<i>Langue et littérature</i> <i>L'homme et l'univers</i>	Organisation picturale II Organisation spatiale II Histoire de l'art et de l'esthétique II Psychologie de la couleur Étude de la lettre Dessin d'observation Techniques de reproduction Techniques photographiques
Troisième session	<i>Langue et littérature</i> <i>L'homme</i>	Organisation picturale III Organisation spatiale III Histoire de l'art et de l'esthétique III Graphisme de présentation Techniques de reproduction Techniques photographiques Graphisme I Dessin et illustration
Quatrième session	<i>Langue et littérature</i> <i>Action humaine</i>	Organisation picturale IV Organisation spatiale IV Histoire de l'art et de l'esthétique IV Techniques de reproduction Graphisme II Dessin et illustration Recherche et documentation
Cinquième session		Techniques de reproduction Dessin et illustration Recherche et photographie Graphisme III Typographie Psychologie appliquée Histoire des communications visuelles
Sixième session		Techniques de reproduction Dessin et illustration Recherche et photographie Graphisme IV Typographie Administration Histoire des communications visuelles

Le premier programme, esthétique de présentation, vise à former des professionnels de l'expression visuelle sous les deux aspects de la publicité et de l'illustration. À cette fin, l'enseignement se partage entre des cours d'arts plastiques et des cours techniques propres à la spécialité.

Dans la même veine, le descriptif du programme en graphisme décrit la discipline comme « l'art de communiquer, de transmettre une idée ou un message, par des moyens visuels ¹⁴³ ». Partant de cette définition du graphisme, il devient facile de concevoir, à l'analyse des cours obligatoires au programme (Tableau 3.), qu'encore une fois la formation artistique et technique du professionnel est essentielle à la réussite du professionnel.

Cette dualité entre la pratique artistique et les connaissances techniques est au coeur de la définition de la formation du graphiste. La situation de la formation en graphisme est depuis lors fort incongrue. Qu'il s'agisse de diplômes d'études professionnelles au secondaire ou de programmes courts au niveau collégial, les programmes se multiplient sans tenir compte de la demande.

J'ai dit pendant des années, mais jamais personne n'a voulu m'écouter, ce que je trouve bien dommage : on devrait former une commission mixte de gens du cégep, de gens de l'université, de gens du gouvernement et de quelques professionnels assez jeunes et ces quatre groupes-là définiraient trois niveaux de programmes. Ce que l'on doit donner au cégep, avec un titre spécial, et non pas seulement design graphique. Parce que c'est le même titre au cégep et à l'université, ce qui est illogique. Parce que quelqu'un dans le même bureau, il y en a un qui a 3-4 années d'études de plus et il a le même titre. Il n'y a aucune profession qui fait ça. On est technicien ou on est archi-

¹⁴³ Gouvernement du Québec, Ministère de l'éducation, Direction générale de l'enseignement collégial, *Enseignement collégial, cahier 2*, Québec, Service d'information du ministère de l'éducation, septembre 1969, page 504.

tecte. On a un titre qui reflète le nombre d'années d'université qu'on a fait.
En design graphique, ça n'existe pas ¹⁴⁴.

Ainsi, si au cégep, on est censé y former des techniciens, la réalité est que les présentations seraient les mêmes qu'à l'université : on prépare à la création.

Développement des principaux programmes d'études universitaires

Toujours en considérant les recommandations du rapport Rioux, l'université donne elle aussi une formation de trois ans en communication graphique.

La formation des spécialistes en design graphique, c'est à dire, de ceux qui auront à créer des formes de communication en vue d'une fonction précise (imprimerie, affiche, exposition, signalisation, communication audio-visuelle) se situe au *niveau supérieur* ¹⁴⁵.

Les disciplines enseignées sont plus compartimentées, et plus poussées, évidemment : tel cours initie au design d'édition, tel autre à la typographie ou à la sémiologie, tel autre à la gestion ou à la publicité.

Généralement à l'université, on cherche, dans toutes les universités, dans tous les programmes, on cherche la même chose. On vient à l'université pour faire plus des choses qu'on ferait tout seul en 20 ans. On se dit qu'on va les faire en 3 ans. On veut que les profs nous aident à trouver des techniques nouvelles, à cause des équipements que possède l'université, à cause de leur expérience. On compte qu'ils soient au courant des meilleures techniques. On attend des techniques plus complexes et nouvelles. On attend aussi un tas d'informations nouvelles qui seraient trop long à choisir tout seul. Sur-

¹⁴⁴ Alain Mélançon, *Entrevue avec Raymond Vézina, historien et professeur de design graphique*, Forum international de l'affiche au Bain Mathieu, Montréal, 30 novembre 2004, Entrevue (40 minutes).

¹⁴⁵ Québec, Commission d'enquête sur l'enseignement des arts au Québec (Rapport Rioux), *Rapport*, Québec, Éditeur officiel du Québec, volume 2, article 372, p. 168.

tout avec Internet maintenant, on en a encore plus qu'avant. Qu'est-ce qui est bon? Qu'est-ce qui est important? On n'a pas beaucoup de temps. La vie est courte. On a trente ans de carrière. C'est rare les gens qui travaillent plus que trente ans. Alors si on prend 10 ans à s'informer et à savoir s'orienter, il n'en reste pas beaucoup. On compte que l'université va nous donner de l'information. Ça, l'université en général, donne ces deux points-là, mais on compte aussi que l'université va nous donner des méthodes de travail¹⁴⁶.

D'une manière générale, les programmes en design tentent de maintenir l'équilibre entre les aspects fonctionnels et créatifs de la discipline. Les cours d'ordre théorique et méthodologique comme les projets à soumettre lors d'ateliers visent à la formation d'un étudiant fort de sa souplesse de création, de sa capacité de conceptualisation.

Cette formation qui est étroitement liée aux arts plastiques, au design industriel et à la photographie, exige une connaissance de la psycho-physiologie, de la sociologie, du langage visuel, une familiarisation avec les techniques de l'imprimerie et les sciences connexes, des notions fondamentales en théorie de la communication, une initiation aux arts audio-visuels, ainsi qu'aux arts de l'aménagement de l'espace architectural¹⁴⁷.

Le design graphique trace donc sa voie à travers ce programme chargé dans trois principales institutions universitaires : l'Université Concordia, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. En comparant les trois programmes lors de leur création, la grille des cours confirme que les recommandations du rapport Rioux auraient largement contribué à façonner les programmes dans une approche intégrée à l'éducation artistique (Tableau 4).

¹⁴⁶ Alain Mélançon, *Entrevue avec Raymond Vézina, historien et professeur de design graphique*, Forum international de l'affiche au Bain Mathieu, Montréal, 30 novembre 2004, Entrevue (40 minutes).

¹⁴⁷ Québec, Commission d'enquête sur l'enseignement des arts au Québec (Rapport Rioux), *Rapport*, Québec, Éditeur officiel du Québec, volume 2, article 373, p. 168.

Tableau 4. Formations universitaires en design graphique au Québec en 1972-1973.

Concordia (McGill University)		Laval	OCQ/M	
Chairman : Edwy F. Cooke		Directeur : Omer Parent	Directeur : Franco Agnese	
Bachelor of Fine Arts with Major in Graphic Design*		Baccalauréat en arts visuels, mention « communication graphique »	Baccalauréat spécialisé en design (2D)	
First Year	5 credits	Cours obligatoires	66 Cr	
Second Year	5 credits	Cours à options	18 Cr	
Third Year	6 credits	Cours au choix	6 Cr	
Fourth Year	5 credits	Total 6 trimestres	90 Cr	
1	ONE credit selected from courses in the Faculty of Sciences TWO credits : English ONE credit : Art ONE credit : Humanities	1	Forme I Couleur I Mouvement I Esthétique de l'art contemporain Psychologie de la vision Information technique I	Graphisme I Forme de la lettre Dessins et rendus I Design-communication I
		2	Forme II Couleur II Mouvement II Sources de l'art contemporain Morphologie générale Information technique II	Graphisme II Typographisme I Dessins et rendus II Photographie I Design-communication II
2	ONE credit selected from courses in the Faculty of Sciences or from Humanities ONE credit : English Literature ONE credit : Art ONE credit : Social Sciences ONE credit : Design I	3	Communication graphique I Photographisme I Sérigraphie Le phénomène publicitaire Animation I Illustration I	Typographisme II Photographie II Design-communication IV
		4	Communication graphique II Photographisme II Théorie de l'information Technique de reproduction gra- phique Animation II Illustration II	Langage visuel et sonore I Typographisme III Illustration I Design-communication IV
3	ONE credit : Drawing for Commu- nications Media or Design II FIVE credits from Fine Arts	5	Communication graphique III Photographisme IIIa Photographisme IIIb Animation IIIa Animation IIIb Illustration IIIa Illustration IIIb	Design-communication V Langage visuel et sonore II Typographisme IV Illustration II Photographie III Stage I : interne Séminaire I : identification
		6	Communication graphique IV Photographisme IVa Photographisme IVb Animation IVa Animation IVb Illustration IVa Illustration IVb	Design-communication VI Langage visuel et sonore III Typographisme V Illustration III Stage II : externe
4	ONE credit : Design III ONE credit : Seminar in the History and Philosophy of design THREE credits from Fine Arts			

À l'Université Concordia, le programme en design demeure néanmoins avec le titre de *BFA Major in Graphic Design* (depuis la création du programme en arts en 1966) puis change en *BFA Studio Art Major in Graphic Design* pendant deux ans (de 1980 à 1982) et prend enfin l'appellation simplifiée de *Design* ou *Design Art*, plus généraliste, à l'automne 1982.

À l'Université du Québec à Montréal, un programme, alors appelé *module de design 2 dimensions* est créé en 1969, mais dès le début des années soixante-dix, un besoin de restructuration se fait sentir au sein de la Famille des arts. Ce dernier fait face à des problèmes de partage de responsabilité et d'opposition entre didacticiens et artistes. Le 11 avril 1972, la Commission des études de l'Université mandate Noël Vallerand pour étudier la situation au secteur des arts. À la suite de la présentation du Rapport Vallerand en novembre 1973, le Département de design est créé et regroupe le design 2D et design 3D.

Le programme spécialisé en design 2D est conçu comme un enseignement et une recherche en communication visuelle, notamment dans les domaines d'imprimerie, télécommunication, photographie et autres procédés de reproduction, démarche conceptuelle et création propre au designer, synthèse et application des connaissances acquises pour des projets élémentaires et d'intérêt personnel ¹⁴⁸.

À l'Université Laval les programmes offerts par l'École des arts visuels à partir de 1971 ont pour but la formation d'artistes créateurs dans le domaine des arts plastiques et des arts graphiques. Tous les cours inscrits aux deux premiers trimestres sont obligatoires et identiques pour tous les étudiants. La spécialisation en arts plastiques ou en communication graphique se prend à partir du troisième trimestre, alors que

¹⁴⁸ UQAM, *Annuaire 1971-1972*, Montréal, UQAM, 1971, p. 82.

l'étudiant, en plus des cours obligatoires liés à la spécialisation, prend des cours au choix, le tout conformément à ses aptitudes, ses intérêts et des aspirations.

Le programme avec mention « communication graphique » comprend les deux phases suivantes : l'information visuelle et la pratique professionnelle. La première vise l'acquisition des habilités manuelles et du processus intellectuel liés à la communication visuelle. Elle vise à adopter un mode de pensée « par images ». La deuxième phase est l'adaptation des théories et exercices à la pratique professionnelle. Elle implique directement l'étudiant dans la mise en oeuvre de campagnes d'information inspirées de la réalité et réalisées en collaboration avec des entreprises ou des organismes existants¹⁴⁹.

Ces artistes, appelés également graphistes ou concepteurs graphiques, ont comme fonction première la conversion en image de toute forme de message parlé ou écrit, à partir du simple signe jusqu'aux campagnes de grande envergure¹⁵⁰.

Dans tous les cas, la formation universitaire est constituée dans une première partie d'études fondamentales, plus souvent théoriques, permettant une initiation au processus de pensée propre à l'artiste, mais encore plus au designer. Elle intègre aussi dans la première année un apprentissage systématique des outils de base.

Les études de type plus conceptuel que l'on retrouve en seconde partie de la formation visent à approfondir le processus de design, à confronter l'étudiant aux processus de résolution de problèmes fonctionnels, en groupe ou individuel et de mener à l'accomplissement de projets de synthèse.

¹⁴⁹ Université Laval, Division des archives, Archives institutionnelles, programme de l'École des arts visuels 1971-1972, p. 19.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 17.

Bref, le développement de la créativité et du mode d'expression propre au designer graphique, qui est d'analyser, de transposer, de traduire et d'exprimer des messages en symboles et en images passent inévitablement par l'apprentissage des exigences de la communication. En parcourant les programmes universitaires, on constate donc que l'acquisition de connaissances techniques et artistiques est ultimement nécessaire au développement des méthodes de travail propres au design graphique.

Conclusion

Le parcours de cette recherche a permis dans un premier temps de constater que la recherche historique sur le design graphique au Québec fait encore figure de parent pauvre par rapport à l'essor que connaît la profession. De surcroît, l'analyse de l'évolution de la formation dans ce domaine est tout aussi rare. La volonté de corroborer les sources écrites décrivant les cours et les témoignages de professeurs et de designers a su enrichir l'histoire partielle du design graphique québécois.

Ce travail a donc eu comme principal résultat de permettre de mieux comprendre les différents programmes menant à la profession de designer graphique. Dans la première moitié du xx^e siècle, les formations sont essentiellement destinées à fournir une main-d'oeuvre qualifiée aux industries de l'imprimerie et de la publicité. Il en est ressorti que peu importe l'approche de l'institution, les finalités de formation sont similaires autant dans les institutions à vocation artistique que dans tel que les Écoles des Beaux-Arts ou les écoles techniques comme l'École des Arts Graphiques.

Ensuite, à travers divers événements de la Révolution tranquille, la profession a connu un essor fulgurant au même moment où tout le système d'éducation québécois est en transformation. La Commission royale d'enquête sur l'enseignement (Rapport Parent) met en place les fondations de l'éducation publique favorisant encore plus une formation professionnelle. À peine quelques années plus tard, La Commission d'enquête sur l'enseignement des arts au Québec (Rapport Rioux) réitère en favorisant la promotion et l'évolution de l'éducation artistique à tous les niveaux de formation. Ces deux rapports ouvrent la voie au système universitaire public québécois et rencontrent les exigences d'une société qui adapte un mode d'organisation industrielle toujours de plus en plus avancé, favorisant la spécialisation autant dans les domaines artistiques que techniques.

Penser la formation et réfléchir à l'avenir du design graphique au Québec

Nous voilà donc aujourd'hui à nous questionner à savoir si les formations en design graphique offertes de nos jours au Québec préparent adéquatement nos futurs designers aux réalités de la profession. Or, depuis de nombreuses années, il semble apparent que les studios de design et les entreprises en général soient à la recherche d'un nouveau profil de designer, un professionnel qui possède à la fois des habilités créatives et techniques, mais aussi une approche plus large de la résolution de problèmes et de gestion de projets. À en juger cette diversité de compétences, il y aurait fort à croire que ces candidats se font plutôt rares.

Pourtant, dans un rapport publié en 2001, l'Observatoire de la culture et des communications du Québec dénombrait plus de 10 000 concepteurs graphistes et artistes illustrateurs et près de 4 000 techniciens en graphisme (Tableau 5).

Tableau 5. Effectif des professions du design, Québec, 1991-2001

	1991	1996	2001	Variation 1991-2001
	n			%
Architectes	3 160	2 975	3 235	2,4
Technologues et techniciens en architecture	1 630	1 340	1 875	15,0
Architectes paysagistes	1 190	675	590	- 50,4
Designers d'intérieur	1 705	2 155	2 665	56,3
Designers industriels	1 180	1 115	3 620	206,8
Concepteurs graphistes et artistes illustrateurs	8 005	8 495	10 595	32,4
Techniciens en graphisme	810	2 350	3 940	386,4
Urbanistes et planificateurs de l'utilisation des sols	1 235	1 205	1 120	- 9,3
Ensembleurs de théâtre, modélistes de vêtements, concepteurs d'expositions et autres concepteurs artistiques	3 600	3 725	3 915	8,8
Tous	22 515	24 035	31 555	40,2

Source : Statistique Canada, Recensement de 2001. Compilation : Institut de la statistique du Québec, Observatoire de la culture et des communications du Québec.

En considérant la perspective que le Rapport Rioux ait voulu pousser plus loin l'enseignement des arts, il appert que l'artiste a désormais un rôle social à jouer et, en ce sens, le designer graphique devient partie prenante de la communication moderne.

La société moderne produit en masse des biens de consommation et de l'information qui ont tendance à être diffusés dans des couches de plus en plus nombreuses de la société. Le nombre d'objets et de messages qui forment le tissu même de notre vie quotidienne a tellement transformé notre univers socio-culturel et l'idée que l'homme se fait de lui-même, que toutes activités de l'homme et les produits de ces activités sont aujourd'hui analysés comme un vaste réseau de communication et de signification. Dans le domaine des moyens de communication (média), des aménagements et dans celui des objets, les arts jouent un rôle de premier plan et s'intègrent de plus en plus à la technologie ¹⁵¹.

En tenant compte de cet extrait du rapport Rioux, existe-t-il de nos jours une formation en design graphique adaptée aux besoins sociaux et économiques de notre société? Quels critères permettraient d'influencer la pratique dans le plus grand intérêt de la profession, mais aussi dans celui de leur clientèle et du public en général? Herbert Spencer, éditeur, graphiste et professeur britannique, prononçant ces paroles à la conférence *Vision '65 : New Challenges for Human Communications*, le 23 octobre 1965, ne pouvait mieux appréhender le développement d'une profession qui allie l'art, la technique et surtout la communication :

Aujourd'hui, le designer doit affronter un monde à la fois plein de promesses et aussi de responsabilités. Demandons-nous si la profession est prête à faire face à ces responsabilités et si, dans l'éducation du design, on tient compte suffisamment des futures exigences de l'industrie, autant que de la société. [...] Les travaux fièrement exhibés par quantité d'écoles d'art et de design prouvent que l'on s'intéresse davantage à former des virtuoses dans certaines

¹⁵¹ Québec, Commission d'enquête sur l'enseignement des arts au Québec (Rapport Rioux), *Rapport*, Québec, Éditeur officiel du Québec, volume 1, paragraphe 56, p. 43.

disciplines que des individus préparés à résoudre des problèmes grâce à un esprit créateur et logique ¹⁵².

Si ces défis étaient d'actualité il y a 40 ans, ils le seraient d'autant plus à l'avenir : les designers d'aujourd'hui et de demain devront être aptes à produire des concepts novateurs et à exercer un esprit critique par rapport à leurs créations et à leur rôle dans la société. Les générations futures de designers graphiques seront des spécialistes de l'intégration et de la coopération, à l'œuvre dans un environnement où la concurrence est vive et les progrès rapides. Ces designers seront capables d'évoluer hors des limites de leur discipline pour comprendre et synthétiser une quantité toujours croissante d'informations visuelles et textuelles.

¹⁵² Herbert Spencer, éditeur, graphiste et professeur à la conférence *Vision '65 : New Challenges for Human Communications*, Londres, 23 octobre 1965. Cité dans le mémoire de la Society of Typographic Designers of Canada, Section du Québec. *Mémoire de la direction de l'Institut des arts graphiques à la Commission d'études sur l'enseignement des arts au Québec*, Montréal, 1967, p. 10.

Références

Sources imprimées

Canada. Montréal

Service des archives et de gestion des documents de l'Université du Québec à Montréal.

Fonds d'archives de l'école des Beaux-Arts de Montréal (5P).

Clientèles, membres, participants ([1922?]-1972), 5P-5.

Activités, réalisations (1924-1969), 5P-6.

Registrariat de l'Université du Québec à Montréal, Montréal.

Annuaire des programmes et des cours (1969-2005) [en ligne],
<http://www.registrariat.uqam.ca/annuaire/>.

Service des archives et gestion documentaire du Collège Athunsiac.

Fonds de l'Institut des Arts Graphiques (1942-1970).

Service des archives de l'Université Concordia.

Fonds institutionnels de School of Fine and Applied Art of Sir George Williams
 College (1938-1958), Sir George Williams University (1959-1974),
 Université Concordia (1974-2005).

Canada. Québec.

Division des archives de l'Université Laval

Annuaire des programmes et des cours (1969-2005).

Commission des universités sur les programmes. *Les programmes d'arts dans les universités du Québec : arts visuels et médiatiques, design, danse, art dramatique, études et production cinématographiques, enseignement des arts, histoire de l'art, muséologie*. Montréal, Commission des universités sur les programmes, rapport n° 24, avril 2000, 169 p.

Commission des universités sur les programmes. *Les programmes du secteur arts : Mise à jour des données sur les programmes et suivi des recommandations de la Commission des universités sur les programmes*, rapport n° 19, mai 2004, 54 p.

- Direction de l'Institut des Arts Graphiques. *Mémoire de la direction de l'Institut des Arts Graphiques à la Commission d'études sur l'enseignement des arts au Québec*. Montréal, mars 1968, 10 p.
- École des Beaux-Arts de Montréal. *Mémoire de l'École des Beaux-Arts de Montréal à la Commission royale d'enquête sur l'enseignement*. Montréal, 1962, 27 p.
- École des Beaux-Arts de Québec. *Mémoire de l'École des Beaux-Arts de Montréal à la Commission royale d'enquête sur l'enseignement*. Québec, 1962, 18 p.
- Gladu, Arthur. *Mémoire au comité d'études sur l'enseignement professionnel et technique : Considération sur l'Institut des Arts Graphiques de Montréal et sur l'enseignement scolarisé vs l'apprentissage traditionnel et l'Atelier-école*. Montréal, novembre 1961, 35 p.
- Musée des Beaux-Arts de Montréal. *Mémoire adressé à la Commission royale d'enquête sur l'enseignement présenté par le Musée des Beaux-Arts de Montréal*. Montréal, 1962, 16 p.
- Infopresse. *Grafika*. n° 1-141 (septembre 1998 - décembre/janvier 2010), Montréal, 1998-2010.
- Québec, Commission royale d'enquête sur l'enseignement (Rapport Parent). *Rapport*. Québec, Gouvernement du Québec, 1963-1966, 5 volumes.
- Québec, Commission d'enquête sur l'enseignement des arts au Québec (Rapport Rioux). *Rapport*. Québec, Éditeur officiel du Québec, 1969, 3 volumes.
- Société des graphistes du Québec. *G Le magazine de la communication graphique au Québec*. n° 1 (novembre/décembre 1987) - n° 13 (hiver 1991/92), Montréal, 1987-1992.
- Society of Typographic Designers of Canada, Section du Québec. *À propos de la formation du designer graphique : mémoire de la direction de l'Institut des Arts Graphiques à la Commission d'études sur l'enseignement des arts dans la Province de Québec*. Montréal, 1967, 53 p.
- Vallerand, Noël. *Rapport sur le secteur des arts présenté à la Commission des études de l'Université du Québec à Montréal, par l'observateur délégué*. Montréal, Université du Québec à Montréal, 1973, 3 volumes, 401 p.

Sources orales

- MÉLANÇON, Alain. Entrevue avec Sylvain Allard, professeur de design graphique, École de design de l'Université du Québec à Montréal, Montréal, 31 mars 2004, Entrevue (32 minutes).
- MÉLANÇON, Alain. Entrevue avec Marc Choko, professeur de design de l'environnement et directeur du Centre de design, École de design de l'Université du Québec à Montréal, Montréal, 15 mars 2004, Entrevue (60 minutes).
- MÉLANÇON, Alain. Entrevue avec Claude Cossette, professeur de communication et fondateur de l'agence de publicité Cossette, Université Laval, Québec, 14 novembre 2007, Entrevue (75 minutes).
- MÉLANÇON, Alain. Entrevue avec Alfred Halasa, professeur de design graphique, École de design de l'Université du Québec à Montréal, Montréal, 30 novembre 2004, Entrevue (37 minutes).
- MÉLANÇON, Alain. Entrevue avec Stéphane Huot, designer graphique, bureau de Stéphane Huot, Montréal, 31 mars 2004, Entrevue (60 minutes).
- MÉLANÇON, Alain. Entrevue avec Frédéric Metz, professeur et directeur du programme de design graphique, École de design de l'Université du Québec à Montréal, Montréal, 31 mars 2004, Entrevue (45 minutes).
- MÉLANÇON, Alain. Entrevue avec Frédéric Metz, professeur et directeur du programme de design graphique, domicile de Frédéric Metz, Eastman, 4 décembre 2004, Entrevue (40 minutes).
- MÉLANÇON, Alain. Entrevue avec Raymond Vézina, historien et professeur de design graphique, Forum international de l'affiche au Bain Mathieu, Montréal, 30 novembre 2004, Entrevue (40 minutes).
- MÉLANÇON, Alain. Entrevue avec Nelu Wolfensohn, professeur de design graphique, École de design de l'Université du Québec à Montréal, Montréal, 30 novembre 2004, Entrevue (75 minutes).

Ouvrages généraux

- CHARLAND, Jean-Pierre. *Histoire de l'enseignement technique et professionnel : l'enseignement spécialisé au Québec, 1867 à 1982*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1982, 482 p.
- CORBO, Claude. *Matériaux fragmentaires pour une histoire de l'UQAM : d'une descente aux enfers à l'UQAM de l'an 2000*. Montréal, Éditions Logiques, 1994, 367 p.
- DUFOUR, Andrée et coll. *Histoire de l'éducation au Québec*, Montréal, Boréal, 1997, 123 p.
- HALL, Henry F. *The Georgian Spirit : The Story of Sir George Williams University*. Montréal, Mikan, août 1966, 138 p.
- HAMELIN, Jean, *Histoire de l'Université Laval : les péripéties d'une idée*. Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1995, 341 p.
- LINTEAU, Paul-André, René Durocher et Jean-Claude ROBERT, *Histoire du Québec contemporain. Tome 1. De la Confédération à la crise (1867-1929)*. Nouvelle édition refondue et mise à jour, Montréal, Boréal, 1989, p. 409.

Études, monographies et articles

- BARIL, Gérald, et Michelle COMEAU. «Le domaine du design : un nouvel objet». Dans D. Lemieux (sous la dir. de), *Traité de la culture*, Sainte-Foy, IQRC et Les Presses de l'Université Laval, chapitre 33, 2002, p. 621-642.
- BARRÉ-DESPOND, Arlette (sous la dir. de). *Dictionnaire international des arts appliqués et du design*. Paris, Éditions du Regard, 1996, 650 p.
- Beaudoin-Dumouchel, Suzanne. *La fondation des arts graphiques / The foundation of the Graphic Art School in Canada*. mémoire de maîtrise en arts, Montréal, Université Concordia, 1975, 143 p.
- BLAUVELT, Andrew, « New Perspectives: Critical Histories of Graphic Design Part 1: Critiques ». *Visible Language*, vol. 28 n° 3 (juillet 1994).
- BLAUVELT, Andrew, « New Perspectives: Critical Histories of Graphic Design Part 2: Practices ». *Visible Language*, vol. 28 n° 4 (octobre 1994).
- BLAUVELT, Andrew, « New Perspectives: Critical Histories of Graphic Design Part 3: Interpretations ». *Visible Language*, vol. 29 n° 1 (janvier 1995).

- BOCHUD, Gérard. *1001 symboles du Québec*. Québec, Les Presses de l'Université du Québec, 1994, 202 p.
- BOCHUD, Gérard, et ROBERT, Gilles. *Symboles et logotypes du Canada*. Longueuil, Picador, 1997, 2 volumes, 234 p. et 404 p.
- CENTRE DE L'ART CONTEMPORAIN CANADIEN. *La Base de données sur l'art canadien - Section Graphistes* [en ligne]. Toronto, section créée en 2002, base de données créée en 1997, dernière mise à jour en 2009, <http://www.ccca.ca/designers/>, consulté le 10 novembre 2009.
- CHOKO, Marc H. *L'affiche au Québec : Des origines à nos jours*. Montréal, Éditions de l'Homme, 2001, 286 p.
- CHOKO, Marc H., Paul BOURASSA et Gérald BARIL. *Le Design au Québec*. Montréal, Éditions de l'Homme, 2003, 385 p.
- CORBO, Claude. *Repenser l'école: une anthologie des débats sur l'éducation au Québec de 1945 au rapport Parent*. Montréal, Les presses de l'Université de Montréal, 2000, 667 p.
- CORBO, Claude. *Art, éducation et société postindustrielle : le rapport Rioux et l'enseignement des arts au Québec (1966-1968)*. Sillery (Québec), Septentrion, 2006, 363 p.
- COSSETTE, Claude. *Petite histoire du nouveau graphisme québécois* [en ligne]. Québec, Université Laval, juin 2004, <http://www.ulaval.ca/ikon/>, consulté le 5 décembre 2009.
- COUTURE, Francine et Suzanne LEMERISE. « Insertion sociale de l'École des Beaux-Arts de Montréal ». Dans *L'enseignement des arts au Québec*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1980, p. 1-80.
- DONNELLY, Brian. *Graphic Design in Canada Since 1945*. Ottawa, Carleton University Art Gallery, 1996, 168 p.
- DONNELLY, Brian. *Mass Modernism : Graphic Design in Central Canada, 1955-1965, and the Changing Definition of Modernism*. Mémoire de maîtrise en histoire de l'art canadien, Ottawa, Carleton University, 1997, 168 p.
- DONNELLY, Brian. « Locating Graphic Design History in Canada ». *Journal of Design History*, vol. 19 n° 4, 2006, p. 283-294.
- FAINMEL Charles et EVELEIGH, Henry. «The Proper Function of Advertising», *Canadian Art*, vol. 4 no 4, été 1947, p 157-159.

- GIRARDEAU, Stéphane. *Pratiques artistiques/enseignement : la photographie dans des programmes d'arts universitaires. Mémoire de maîtrise en arts plastiques*, Montréal, UQAM, 1995, 104 p.
- HARRISON, Allan. «Advertising Art in Canada » *Canadian Art*, vol. II, no 3, février-mars 1945, p. 106-110.
- HELLER, Steven. *Design Literacy (Continued): Understanding Graphic Design*, New York, Allworth Press, 1999, 281 p.
- HELLER, Steven, et Georgette BALLANCE. *Graphic Design History*, New York, Allworth Press, 2001, 314 p.
- HELLER, Steven. *Graphic Design Time Line*, Allworth Press, New York, 2000, 281 p.
- HELLER, Steven. *The Education of a Graphic Designer*, New York, Allworth Press, 2005 (2^e édition), 352 p.
- HELLER, Steven. *The Education of a e-Designer*, New York, Allworth Press, 1999, 281 p.
- OBSERVATOIRE DE LA CULTURE ET DES COMMUNICATIONS DU QUÉBEC. *Statistiques en bref : Les travailleurs du design au Québec*. Québec, Institut de la statistique du Québec, n° 5, février 2004, 16 p.
- JUBERT, Roxane. « L'histoire une perspective d'avenir » [en ligne]. *Graphisme en France 2004*, Paris, Centre national des arts plastiques, 2004, <http://www.cnap.fr/graphisme/graphisme04/dossier/index.html>, consulté le 5 décembre 2009.
- LEMERISE, Suzanne. « L'art - L'artiste - L'école ». Dans Francine Couture, dir., *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. La reconnaissance de la modernité*, Montréal, VLB éditeur, 1993, p. 291.
- MARGOLIN, Victor. *Design Discourse : History, Theory, Criticism*, Chicago, University of Chicago Press, 1996, 302 p.
- MEGGS, Philip B. *A History of Graphic Design*, 3^e édition, New York, John Wiley & Sons, 1998, 510 p.
- MONTPETIT, Caroline. « Histoire et actualité du design au Québec », *Le Devoir* (13 décembre 2003), p. F1.
- MUSÉE NATIONAL DES BEAUX-ARTS DU QUÉBEC. *Québec en design : 75 ans de créations issues de la collection du Musée national des beaux-arts du Québec*, Catalogue d'exposition (Montréal, Centre de design de l'Université du Québec à Montréal, 15

novembre au 16 décembre 2007). Québec, Musée national des beaux-arts du Québec et Centre de design de l'Université du Québec à Montréal, 2007, 56 p.

PRICE WATERHOUSE. *Façonner le Canada de demain grâce au design, Rapport détaillé*, sous les auspices de l'Alliance nationale du design et de l'Institut royal d'architecture du Canada. Ottawa, Développement des ressources humaines Canada, 1996, 168 p.

PRICE WATERHOUSE. *Façonner le Canada de demain grâce au design, Rapport sommaire*, sous les auspices de l'Alliance nationale du design et de l'Institut royal d'architecture du Canada. Ottawa, Développement des ressources humaines Canada, 1996, 35 p.

RACINE, Yollande. *Albert Dumouchel à l'École des arts graphiques de 1942 à 1960*, Mémoire de maîtrise en histoire de l'art, Montréal, Université de Montréal, 1980, 156 p.

SAGUES, Catherine. « Le rapport Rioux, vingt-cinq ans plus tard. Un entretien avec Réal Gauthier ». *Vie des arts*, vol. 37, n° 148, automne 1992, p. 15.

SMART, Leslie. « Graphics in Canada », *Print*, vol. 21, n° 2 (mars-avril 1967), p. 24-31.

STACEY, Robert. *The Canadian Poster Book : 100 Years of the Poster in Canada*. Agincourt, Methuen, 1979, 86 p.

STACEY, Robert. « Arts graphiques et graphisme » [en ligne]. *Encyclopédie canadienne*, Fondation Historica du Canada, créé en 1999, dernière mise à jour en 2009, <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=f1ARTf0003400>, consulté le 10 novembre 2009.

TAMBINI, Michel. *Le design du 20^e siècle*, Montréal, Hurtubise HMH, 1997, 288 p.

THOMSON, Ellen Mazur. *American graphic design : a guide to the literature*, Westport, Greenwood Press, 1992, 282 p.

Annexe 1. Questionnaires d'entrevues

Grille 1. Questions sur le design graphique au Québec en général

- Pouvons-nous faire une distinction entre design graphique, communication visuelle et publicité ?
- Que pensez-vous de l'essor actuel du design graphique au Québec ?
- En quoi la production graphique au Québec se démarque-t-elle du reste de la planète ?
- Pourquoi la profession de designer graphique n'est-elle pas reconnue au même titre que les architectes, voire les ingénieurs ?
- Quelles ont été les figures marquantes de l'histoire du design graphique et comment leurs influences se répercutent-elles encore aujourd'hui ?
- Y a-t-il des événements majeurs dans l'histoire du Québec qui ont eu une influence significative sur le développement du graphisme au Québec ?

Grille 2. Questions sur les études en design graphique au Québec

- ◆ Quelles sont les principales caractéristiques des études universitaires en design graphique ?
- ◆ Sont-elles davantage liées aux techniques ou à la conceptualisation et à la réflexion ?
- ◆ Dans quel contexte l'enseignement du design graphique a-t-il évolué depuis ses tout débuts ?
 - Contexte économique
 - Contexte politique
 - Contexte culturel
 - Contexte écologique
- ◆ Comment définissez-vous la recherche/création au sens universitaire en design graphique ?
- ◆ Existe-t-il des secteurs de recherches qui auraient une utilité directe sur la société ?
- ◆ Comment expliquez-vous le peu de publications sur le domaine ?
- ◆ Comment partager les connaissances alors ?
- ◆ Comment situez-vous les études en design graphique par rapport aux études en communications ?
- ◆ Comment situez-vous les études en design graphique par rapport aux études en arts ?
- ◆ Pourquoi avez-vous choisi d'être professeur plutôt que professionnels ?
- ◆ Comment vous semble-t-il être perçu par les professionnels ?
Ont-ils de l'estime, de l'envie ou de l'indifférence à votre égard ?
- ◆ Quelles sont les perspectives d'avenir des études en design graphique ?
- ◆ La venue de programmes de cycles supérieurs contribuera-t-elle au développement d'un discours critique à l'égard de la profession ?