

ARTS PLASTIQUES ET AUTONOMIE DE L'ÉLÈVE :

A PROPOS DU "PROJET" AU CYCLE 4 DU COLLEGE

Bernard-André Gaillot,
texte mis à jour en 2020

L'enseignement des arts plastiques en France place au premier rang de ses préoccupations (en articulation avec la pratique et la culture artistique) le développement de l'autonomie de l'élève. Ainsi peut-on lire depuis longtemps dans les textes officiels relatifs à la discipline que la formation du citoyen, afin de « comprendre le monde et de s'affirmer pour contribuer à sa transformation » (lycée, 1994) passe par « le développement de ses facultés d'analyse et de critique » (collège, 1985), « le développement de son potentiel personnel et l'accession à l'autonomie » (lycée, 1994).

C'est le programme pour la classe de 3^{ème} des collèges rédigé en 1998 et repris ci-dessous qui introduisit pour la première fois le mot « projet » et renforça encore, à l'issue d'une formation de quatre années dont on rappelle la logique passant « des choix à l'initiative », ce souci de développer la faculté d'autonomie de nos élèves. Les programmes suivants poursuivirent dans cette direction.

Dans les pages qui suivent, nous nous efforcerons de préciser quelles sont les données de ce pari et de soupeser quelles peuvent être pour nos élèves les chances de transfert de compétences ainsi construites sur le terrain disciplinaire des arts plastiques par l'activité de mise en « projet ».

Mais avant, reproduisons pour en faciliter la référence l'historique des principaux textes officiels :

❖ 1998, programme de la classe de 3^{ème} : extraits concernant « Le projet de l'élève ».

*Au cours des années précédentes, le souci pédagogique de se centrer sur l'élève par des situations ouvertes, au sein desquelles il effectue des choix, est de nature à permettre en classe de 3^{ème} de **passer des choix à l'initiative**. La notion de **projet** apparaît dès lors qu'il y a démarche personnelle de l'élève dans l'intention de réaliser.*

*Le projet de l'élève est à comprendre dans ses formes même les plus **modestes**, au sein de l'enseignement usuel et en situation de cours ordinaire. Il est à comprendre aussi dans des formes plus **ambitieuses**, ceci à la mesure des classes et des élèves.*

*Seul ou associé à d'autres, l'élève se donne les moyens d'agir afin de concrétiser ses intentions. Toute réalisation, aboutie ou non, doit être l'occasion de mettre en évidence, entre intention et réalisation, le **processus** mis en jeu.*

***Ce qui importe, c'est que l'élève développe une démarche dont il prend conscience lors de la verbalisation au moment de l'évaluation.** En deçà de l'apparence, c'est faire apprendre à l'élève la complexité et la diversité des processus de création.*

❖ Programme du collège français 2008 : extraits relatifs au projet et à l'autonomie.

Présentation générale

(...) Tout enseignement artistique prend appui sur une pratique dans laquelle s'articulent action et réflexion, intention et attention. Pour ce faire, l'**initiative** des élèves sera sollicitée et l'accès à l'**autonomie** facilité. Cette part d'autonomie ainsi que les initiatives dont les élèves font preuve dans la conduite de leurs **projets** jusqu'à leur réalisation se manifestent aussi dans des situations d'échange oral, individuelles ou collectives.

Compétences en fin de 4^e :

(...) Ils ont un comportement autonome et responsable qui leur permet de :

- Prendre des initiatives, organiser et gérer un travail, savoir travailler en équipe, conduire un petit groupe ;
- Faire preuve de curiosité envers l'art sous toutes ses formes ;
- Participer à une verbalisation, écouter et accepter les avis divers et contradictoires, argumenter, débattre, contribuer à la construction collective du sens porté par les réalisations de la classe ou des œuvres.

Compétences en fin de 3^e :

(...) Ils ont un comportement autonome et responsable qui leur permet de :

- Concevoir et conduire un projet, l'évaluer ;
- Faire preuve de curiosité et d'esprit critique envers l'art sous toutes ses formes ;
- Travailler en équipe, animer un groupe ;
- Analyser, argumenter, critiquer, participer à la verbalisation, écouter et accepter les avis divers et contradictoires, en rendre compte.

Dans les instructions qui succédèrent en 2008, la référence à ces trois mots parut moins valorisée, ce qui occasionna une période de flottement faisant craindre un retour en arrière et l'abandon d'une ambition pourtant si porteuse (quoique exigeante). Fort heureusement, les instructions 2015, toujours en vigueur en 2020 (tirant peut-être profit des avancées de l'approche par compétences qui ne pouvait que conduire à développer une meilleure autonomie des élèves), remirent à l'honneur la place du « projet » ainsi que le montre cet extrait :

❖ Programme du collège français 2015 (cycle 4) : extraits relatifs au projet.¹

(...) **La notion de projet est mise en place et développée graduellement sur l'ensemble du cycle** dans les situations de cours ordinaires, dans les nouveaux espaces que sont les enseignements pratiques interdisciplinaires, dans des dispositifs plus exceptionnels engageant des moyens plus conséquents. Elle se comprend et se travaille selon quatre dimensions articulées l'une à l'autre dans l'enseignement :

- au niveau du professeur, il s'agit de concevoir un projet de parcours de formation pour les élèves, à l'échelle du cycle ;
- dans les situations d'apprentissage, par l'encouragement de la démarche de projet chez l'élève en favorisant désir, intentions et initiatives ;
- en aboutissant ponctuellement à des projets d'exposition pour travailler les questions de la mise en espace et en regard de la production plastique des élèves ;
- par la rencontre avec l'œuvre d'art et l'artiste, en contribuant à la démarche de projet dans le parcours d'éducation artistique et culturelle de l'élève. Le travail à partir de l'exposition des productions des élèves ou dans le cadre de l'accueil d'œuvres d'art est mené dans des espaces de l'établissement scolaire organisés à cet effet (mini galeries). Plus exceptionnellement, d'autres espaces extérieurs à l'école peuvent être sollicités.

Compétences travaillées

Expérimenter, produire, créer

- Choisir, mobiliser et adapter des langages et des moyens plastiques variés en fonction de leurs effets dans une intention artistique en restant attentif à l'inattendu.

¹ B.O.E.N. spécial n°11 du 26 novembre 2015, cycle des approfondissements (cycle 4), arrêté du 9-11-2015. Extrait du programme d'arts plastiques du cycle 4 : compétences 1 et 2.

- S'approprier des questions artistiques en prenant appui sur une pratique artistique et réflexive.
- Recourir à des outils numériques de captation et de réalisation à des fins de création artistique.
- Explorer l'ensemble des champs de la pratique plastique et leurs hybridations, notamment avec les pratiques numériques.
- Prendre en compte les conditions de la réception de sa production dès la démarche de création, en prêtant attention aux modalités de sa présentation, y compris numérique.
- Exploiter des informations et de la documentation, notamment iconique, pour servir un projet de création.
Domaines du socle : 1, 2, 4, 5

Mettre en œuvre un projet

- Concevoir, réaliser, donner à voir des projets artistiques, individuels ou collectifs.
- Mener à terme une production individuelle dans le cadre d'un projet accompagné par le professeur.
- Se repérer dans les étapes de la réalisation d'une production plastique et en anticiper les difficultés éventuelles.
- Faire preuve d'autonomie, d'initiative, de responsabilité, d'engagement et d'esprit critique dans la conduite d'un projet artistique.
- Confronter intention et réalisation dans la conduite d'un projet pour l'adapter et le réorienter, s'assurer de la dimension artistique de celui-ci. Domaines du socle : 2, 3, 4, 5

LES RACINES

Plusieurs termes-clés traversent ces textes, valorisant la production personnelle de l'élève : PROJET, AUTONOMIE, DEMARCHE, INITIATIVE (sans sous-estimer en élargissant : compétences, aptitudes et dispositions, évaluation, orientation).

Cette entreprise était ambitieuse et ne fut mise en œuvre que très progressivement tellement le changement didactique était important tant pour les *enseignants* (c'est pourquoi les dispositifs de formation continue ont été renforcés²) que pour les *élèves* (car cela entendait pour eux passer progressivement, dans le cadre de propositions ouvertes, « *des choix aux initiatives* » entre la classe de 6e et celle de 3e).

Entrons dans le vif du sujet.

Nous resterons très brefs à propos de l'historique de ces termes présents en filigrane de la continuité de la pensée éducative tant chacun sait que "élever" un enfant consiste dans les sociétés libres à ce que le jeune acquiert suffisamment d'*autonomie* pour se débrouiller seul, pour prendre le relais de ses aînés et agir, c'est-à-dire pré-voir, autrement dit, *projeter* demain.

On sait que le mot « projet » apparaît au XV^{ème} siècle, forgé à partir des racines latines *jacio* qui renvoient à jeter (*jactare*), élaborer, ou encore *projectus*, de *projicere* « jeter en avant ». « Pourjeter », c'est d'abord le jeté en avant de l'incursion militaire avant que le mot projet ne s'applique à l'architecture³ puis aux XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles au projet de société, enfin aux philosophies de l'existence, ce qui ne pouvait pas manquer de concerner la réflexion pédagogique.

² On consultera la publication (2004) réalisée dans l'académie d'Aix-Marseille, trace des échanges durant plusieurs journées de réflexion organisées en 2003 sur le sujet : *Arts plastiques, le projet en classe de 3ème*. Aix-en-Provence : IUFM - Rectorat DAFIP. En ligne sur mon site : <https://gaillot-artsplast.monsite-orange.fr/>

³ (On pense à Brunelleschi ou Alberti, à la perspective qui, naturellement, rendra opérationnel le projet architectural et permettra l'anticipation d'un monde nouveau).

La différence Aristotélicienne entre **faire et se faire** (*poiein* et *prattein*) remonte à l'antiquité et l'initiative, la liberté de penser par soi-même (Descartes), ont toujours été saluées sous nos latitudes. Pour en venir directement à notre propos, plusieurs voies pédagogiques pourraient être recensées comme étant inspiratrices du "projet" tel qu'il est désormais introduit dans les programmes d'arts plastiques en France pour le collège secondaire :

La voie constructiviste associée aux Méthodes actives, selon l'héritage de laquelle il est avéré que tout apprentissage n'a de chance d'être acquis (intériorisé) durablement que si "l'apprenant" est actif et motivé, c'est-à-dire s'il s'empare d'une question, au sens propre – faire, explorer – comme au sens figuré – aspirer, désirer –, ce qui suggère pour le moins que l'élève ait une part de décision dans le choix de ses objets d'étude.

A cet égard, après Rousseau, se rappellent à nous quelques noms (les dates, fort anciennes, sont intéressantes) parmi lesquels, dès 1896, John Dewey qui créa à Chicago une école laboratoire dont le slogan mille fois repris depuis était « *learning by doing* »⁴, sans doute le premier promoteur de la démarche de projet tant il insistait sur la nécessité de s'appuyer sur les préoccupations de l'élève et l'identification d'un but – désiré – à atteindre, suivi en cela par W. H. Kilpatrick. Adolphe Ferrière, organisateur dès 1899 du "Bureau international des écoles nouvelles", parle, lui, d'« *Ecole active* » (1920) : en compressant quelques phrases, il n'y a pas d'acquisition sans action et c'est le besoin qui est le ressort de l'action⁵. Ajoutons à ce mouvement de « l'éducation nouvelle » où l'élève devient acteur de ses apprentissages, passe du statut d'objet à celui de sujet, Maria Montessori et Ovide Decroly ou bien encore Eugène Claparède qui, derrière le titre d'« *Education fonctionnelle* » (1931), mit en avant lui aussi le fait qu'il n'y a d'apprentissage durable que s'il est finalisé, que s'il répond à un besoin dont l'élève a conscience⁶.

Le *constructivisme* (derrière Jean Piaget mais il faudrait dire aussi Nietzsche ou Wittgenstein !) insiste sur le fait que le savoir naît de la rencontre entre un *sujet* et un *objet*, de même qu'il n'y a pas de réel en soi mais seulement des perceptions singulières... Ainsi faut-il prendre en compte que l'élève mémorise moins la connaissance énoncée par le maître qu'il ne *construit* lui-même (se rappeler *assimilation* et *accommodation*⁷...) ses acquis au fil de ses *expériences* (Paul Watzlawick⁸), ce que sut mieux que personne mettre en pratique Célestin Freinet en liant constamment les activités de ses élèves à la vie qui les entourait. Il est souvent aujourd'hui fait état de *socioconstructivisme interactif* (Philippe Jonnaert) pour prendre en compte le fait que l'élève construit ses connaissances en les confrontant par interaction sociale à celles des autres⁹.

⁴ J. Dewey, *L'Ecole et l'enfant*, Neuchâtel-Paris, Delachaux et Niestlé, 1947.

⁵ A. Ferrière, *L'Ecole active* (1920), Neuchâtel-Paris, Delachaux et Niestlé, rééd. 1949.

⁶ E. Claparède, *L'éducation fonctionnelle* (1931), Neuchâtel-Paris, Delachaux et Niestlé, 1946.

⁷ J. Piaget, dès 1927 (*La causalité physique de l'enfant*) utilisait ces termes, repris souvent par la suite – *La naissance de l'intelligence* (1936, page 10) ou *La formation du symbole chez l'enfant* (1945, chapitre 1) : il s'agit de la double opération d'intégration et de transformation des données tirées du milieu avant de les coordonner aux informations de son propre répertoire cognitif.

⁸ P. Watzlawick, (sous la dir. de) *L'invention de la réalité. Contribution au constructivisme*, Paris, Seuil, 1988.

⁹ Il faudrait détailler les apports de Vygostki, Perret-Clermont, Moscovici, Doise, Mugny... Selon P. Jonnaert (1999, page 33), le paradigme SCI est essentiellement constitué de trois dimensions solidaires : une dimension *constructiviste* (le sujet développe une activité réflexive sur ses propres connaissances), une dimension liée aux *interactions sociales* (le sujet apprend avec ses pairs et avec l'enseignant), une dimension liée aux *interactions avec le milieu* (le sujet apprend un contenu dans des situations qui sont à la fois source et critères des connaissances), voir bibliographie.

Les voies plus ou moins libertaires qui repoussèrent au plus loin les limites de la logique précédente et qui s'associent généralement au refus de l'autorité, qu'elle soit celle des parents, du maître ou de la société. Ici encore, les tentatives extrêmes sont nombreuses et anciennes (déjà Platon, dans le *Menon*, ne se demandait-il pas si la vertu pouvait s'enseigner ?) :

A l'orée du XX^{ème} siècle, Léon Tolstoï, mieux connu comme écrivain, émettait des doutes quant à l'efficacité de la transmission magistrale de connaissances par l'adulte et prônait le *libre développement* de l'enfant. Il créa une école privée qui n'eut guère de succès. On trouve le même genre d'expérience en Allemagne (des écoles de Hambourg après 1918 aux *Kinderlaeden* de Berlin en 1968), en Italie, mais l'exemple le plus célèbre est probablement l'école de Summerhill créée par A.S. Neill en 1921 près de Londres, fondée sur le principe de l'*autogestion* par la communauté¹⁰ et souvent présentée dans la littérature universitaire comme une référence radicale, mais crédible et aboutie : « *la liberté, pas l'anarchie* ».

On sait que dans l'après-68, le bouc émissaire de ces entreprises libertaires a été le psychothérapeute américain Carl Rogers, accusé, notamment en France du fait de ses nombreuses publications¹¹, d'être le propagateur de la *non-directivité*, de l'inculture et de la baisse du niveau (alors que ce qui prévalait dans ses écrits était ce qu'il nommait en 1970 dans un autre ouvrage « *la relation d'aide* » de l'enseignant, devenu personne-ressource¹²). La célèbre contre-offensive de Georges Snyders fut alors fulgurante : Où vont les pédagogies non-directives¹³ ? Réponse : dans le mur.

L'intérêt croissant porté à l'individu élève tant pour ce qui est de sa singularité et ses propres aspirations (ce qui nous renvoie aux aspects précédents) qu'en ce qui concerne ses rythmes d'apprentissage et l'identification de sa part d'excellence.

Ici, la *pédagogie différenciée* rime avec orientation différenciée, une orientation positive qui détecte les aptitudes avérées (aspect sur lequel on insiste beaucoup aujourd'hui) et les valorise. On citera « *l'école sur mesure* » de Claparède écrit dès 1920 ou « *la différenciation pédagogique* » réactualisée par Louis Legrand¹⁴ en 1986 en réponse aux problèmes soulevés par le "collège unique" institué en 1975.

La voie de la création ou des créatifs. Passé le temps de l'imagination muselée ou laissée hors l'école et de son symétrique généré en réaction, le temps du dessin libre (l'école Freinet vers 1930 ou les ateliers d'expression libre d'Arno Stern dans les années 60) puis de la créativité à tout va, émerge l'idée que l'homme de demain sera « *l'homme imaginant* »¹⁵, l'idée que l'artiste et le savant, l'artiste et l'entrepreneur, loin de s'opposer, sont de la même veine et se rapprochent par la **même faculté de se projeter** et de faire rebondir l'utopie. L'avenir de nos sociétés, plus que jamais, semble dépendant du dynamisme de leurs *start-up*.

¹⁰ A.S. Neill, *Libres enfants de Summerhill*, Paris, Maspero, 1970 ainsi que *La liberté, pas l'anarchie*, Paris, Payot, 1970.

¹¹ C. Rogers, *Liberté pour apprendre?* (1969), Paris, Dunod, 1971, ainsi que *Le développement de la personne* (1961), Paris, Dunod, 1970.

¹² C. Rogers, *La relation d'aide et la psychologie* (1942), Paris, ESF, 1970.

¹³ G. Snyders, *Où vont les pédagogies non-directives?*, Paris, P.U.F., 1973.

¹⁴ L. Legrand, *La différenciation pédagogique*, Paris, Scarabée, 1986.

¹⁵ H. Laborit, *L'homme imaginant*, Paris, UGE 10-18, 1970.

L'accent porté désormais systématiquement sur la notion de compétence. Il est acquis aujourd'hui qu'aucun enseignement ne peut se limiter à une accumulation de connaissances qui ne seraient pas testées quant à leur véritable assimilation. Toute connaissance n'a d'intérêt que dans la mesure où l'on est capable de s'en servir, de la mobiliser à bon escient pour affronter avec succès de nouveaux défis. Nous reviendrons sur ceci (déjà développé par ailleurs¹⁶) : la compétence implique la faculté de mobiliser ses acquis et de les dépasser dans de nouveaux projets développés par soi-même.

Mais avant de poursuivre sur ce terrain pédagogique/didactique, tournons-nous également vers le milieu de l'art. Ici, « projet », en ce qu'il résonne avec l'acte créateur, appelle un autre terme, il s'agit du mot « IDEE ».

Naturellement, s'agissant de la démarche des artistes ou de tout processus de création, le « projet » (la recherche, l'esquisse, l'ébauche...) est une étape majeure, celle du passage de l'idée à la première mise en forme visuelle, mais force est de constater que les projets peuvent revêtir des aspects très différents, depuis la simple programmation d'une action en grande partie improvisée jusqu'à la maquette à échelle réduite censée être agrandie aux cotes du réel. Du contrat médiéval (ou *prix-fait*) établi avec un commanditaire à « l'art comme idée » ou à « la machine qui fait l'art »¹⁷, se posent de multiples questions induisant des enjeux plastiques, artistiques mais aussi, pour les enseignants, pédagogiques et didactiques.

Il n'est pas indifférent que l'étude bien connue d'Erwin Panofsky, « *Idea* », commence par citer Platon¹⁸ dont la métaphysique oppose *eidos* (la forme-idée ou idéale) à *eidolon* (l'image dans le monde sensible). Si à la Renaissance (ou plutôt aux temps du Maniérisme), l'*Idea* selon Giovanni Pietro Bellori désigne toute représentation artistique qui, d'abord projetée dans l'esprit de l'artiste, préexiste à sa représentation au-dehors, plaçant naturellement l'homme au centre du dispositif et résolvant à sa façon la difficulté de concilier le souci de la ressemblance et l'autre aspect de l'art qui est de viser la perfection, l'*idée* de l'artiste (son imagination, sa manière, etc., selon Bellori, Zuccari ou Lomazzo) devient alors précisément ce qui lui permet de transcender le réel, l'idée s'associe à idéalisation, révélant du même coup les enjeux poétiques qui lient un *sujet* et un *objet*.

Travailler le projet avec les élèves, c'est donc rencontrer toutes les étapes de la maturation et du « perfectionnement » (serait-il modeste) d'une idée, c'est-à-dire, au-delà du fameux et inévitable « écart¹⁹ », s'interroger sur la « manière » de chacun, rencontrer l'incidence du *hasard*, du *sensible* qui corrige la *règle* (la fraîcheur de l'esquisse qu'affectionnait Delacroix), s'interroger sur l'actualité du mot « *repentir* », sur les notions d'œuvre *évolutive* et d'objet *fini*²⁰, c'est réactualiser le style de l'artiste en questionnant la notion d'*auteur* (des ateliers du Moyen-Age au

¹⁶ On se reportera à mon article sur *L'approche par compétences* (2009), en ligne sur <https://gaillet-artsplast.monsite-orange.fr/>

¹⁷ *Art as art as idea* : sous-titre de la totalité des travaux de Joseph Kosuth depuis 1966. Se rappeler également la formule de Sol LeWitt, « *l'idée est une machine qui fait de l'art* » (in *Artforum*, juin 1967).

¹⁸ E. Panofsky, *Idea* (1924), Paris, Gallimard, 1983, page 17.

¹⁹ « *L'écart est une opération* » écrit M. Duchamp (retranscrit dans *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1975, page 41).

²⁰ C. Baudelaire relativement à Corot, salon de 1845 : « *Il y a une grande différence entre un morceau fait et un morceau fini. En général, ce qui est fait n'est pas fini et une chose très finie peut n'être pas faite du tout.* »

visiteur comme œuvre) et, retrouvant Sol LeWitt et Lawrence Weiner²¹, le statut du *faire* et l'opportunité de produire ou non une chose.

Dans une publication initiée en 2004 par le FRAC de Marseille sous la direction d'Eric Mangion et intitulée « 72 projets...²² », livre se proposant d'éditer les « projets orphelins, projets d'œuvres non réalisées par les artistes faute de temps, de moyens ou d'opportunité », Elie During, rappelant d'abord dans son introduction que désormais le projet comme idée (voire l'idée d'un projet) peut tenir lieu d'œuvre à part entière, met en lumière deux sens du mot projet. « *En un premier sens, "projet" fonctionne comme une catégorie désignant un état ou une modalité ontologique de l'œuvre (l'œuvre-en-projet comme processus indéfini de sa mise en œuvre, work-in-progress). En un second sens, "projet" désigne les traces de ce processus, ou plutôt des agencements particuliers de ces traces, qui donnent à l'œuvre une certaine visibilité (...) il la rend visible et lisible en effectuant une transcription de son idée.* »

Ainsi existerait-il deux sortes de projets, la famille des "idéalistes" et la famille des "procéduriers". « *Pour les premiers, le projet atteste la transcendance d'une œuvre qu'on se figure toujours en projet parce qu'elle excède tout objet qui voudrait la fixer (...) c'est l'œuvre tout entière qui s'annonce en Projet. Pour les procéduriers, le projet n'est jamais qu'un point d'arrêt, une stase, une coupe dans le processus de réalisation ou d'actualisation de l'œuvre.*²³ »

Cette partition entre projet-objet (ou projet-œuvre accomplie ou non) et projet-opération de pensée (processus ou dispositif) est ensuite reprise par Christophe Kihm : Dans le premier cas, écrit-il, on peut séparer le temps du projet, entendu comme jaillissement de l'idée de l'œuvre, et celui de la réalisation de l'œuvre ; dans le second cas, le projet-processus et son activation dans un faire ne font qu'un lors du passage à l'acte. Dans le projet-objet, l'œuvre est déjà évoquée par un visuel tandis que le projet-programme peut généralement être énoncé par des mots²⁴.

On retiendra également dans le même livre les propos d'Alain Bublex :

« *Depuis plusieurs années, je qualifie mon travail de projet. Si à l'origine il ne s'agissait que de reconnaître par cette dénomination que je ne parvenais jamais à réaliser ce qui y était énoncé, il m'est rapidement apparu que l'état de projet était en fait un des objectifs même du travail, autant, si ce n'est plus, qu'une de ses caractéristiques.* »

Et encore :

« *L'œuvre n'est pas l'objet achevé, l'œuvre est le travail, c'est-à-dire le temps de l'étude, celui de la conception. Parler du travail en termes de projet, c'est étendre, distendre, le temps de l'étude.*²⁵ »

Cette incursion dans le milieu des artistes nous fait mieux percevoir en filigrane les enjeux pédagogiques tels qu'ils transparaissent des questions que nous posent les élèves :

- Faut-il faire un brouillon ?
- Note-t-on l'idée ou le résultat ; la singularité ou l'effort ?

²¹ L. Weiner (1968), repris dans le catalogue d'exposition chez Seth Siegelaub, New York, janvier 1969 : - 1) *l'artiste peut construire la pièce* - 2) *la pièce peut être fabriquée par autrui* - 3) *la pièce n'a pas besoin d'être réalisée.*

²² FRAC : Fonds Régional d'Art Contemporain. 72 (projets pour ne plus y penser), Marseille, édition FRAC PACA - CNEAI, 2004.

²³ E. During, *op. cit.*, partie -2, non paginée.

²⁴ C. Kihm, *ibid.*, partie -1, non paginée.

²⁵ A. Bublex, *ibid.*, partie 17, non paginée.

- Peut-on faire un projet imaginaire ou simuler ce qui serait irréalisable en classe ?
- Peut-on changer en cours de route ; que faire des erreurs ou du hasard ?
- Puis-je me faire aider par ma famille ?
- Combien de temps ; quand dois-je considérer que c'est fini ?
- Est-ce que je dois pouvoir tout expliquer de ma démarche ?
- Etc.

On voit combien, dans ce rapide aperçu « plasticien », l'*idée* est première, quelles qu'en soient les occurrences au fil du temps. Ainsi, à l'un des pôles, si pour Sol LeWitt ou Joseph Kosuth l'idée était tant valorisée, c'est que, selon eux (ce que d'autres, attachés au produit fini, contesteraient naturellement), elle manifestait parfois mieux que l'œuvre l'intuition dont elle procédait.

Mais derrière l'idée se profile le *sujet*, l'*auteur*, et en contexte scolaire l'élève dans sa capacité à s'affirmer, à inventer, à formuler un projet : attachons-nous maintenant, dans ce propos essentiellement pédagogique, à voir comment la « mise en situation de projet » est essentielle dans la construction par l'élève de sa faculté d'*autonomie*.

HISTOIRE D'UNE LOGIQUE DIDACTIQUE

Face à l'impérieuse nécessité de favoriser la naissance de « *l'homme imaginant* » attendu par la société, la discipline naissante des "arts plastiques" à l'intérieur du système éducatif français avait répondu à sa façon, de manière intuitive (nombre d'expérimentations individuelles et spontanées, d'ailleurs encouragées par l'Inspection générale, dans les années 70), de manière furtive (un mot au fil d'un programme), puis de manière mieux cadrée (comment concilier libre-choix et enseignement ?), jusqu'à l'étape actuelle du "projet" de l'élève en classe de 3^{ème} et du contexte plus large des « dispositifs transversaux »²⁶ (après les « 10% pédagogiques » de 1973 et les « projets d'action éducative » – PAE – de 1981, les classes à PAC, IDD, TPE, les dossiers HDA, j'en oublie...²⁷) dont il restera à suivre la survie au fil du temps.

Les instructions pour le collège de 1977-78 qui entérinèrent l'avènement officiel de l'appellation "arts plastiques" valorisent l'expression de l'élève (6^{ème}: « *amener l'enfant à une expression maximale* ») et le mot « créativité » y est largement présent, associé aux « méthodes actives ». Toutefois, s'il est dit au paragraphe « expression plastique » : « *les problèmes qui seront posés sur la base de thèmes proposés à l'élève ou choisis par lui* » ou bien « *créer les conditions propres à aider l'élève à concrétiser ses projets...* », ces phrases sont écrites relativement aux

²⁶ Tels que dénommés dans l'encart du B.O.E.N. n°40 du 30 octobre 2003 : « *Orientations pour une politique en matière d'enseignements artistiques et d'action culturelle* ».

²⁷ PAE = parcours artistique et culturel.

Classe à PAC = « à projet artistique et culturel » (programme standard mais illustré de références plus spécifiquement artistiques).

IDD = au collège, « itinéraire de découverte » (choix thématique collectif avec plusieurs enseignants).

TPE = au lycée, « travail personnel encadré » (recherche thématique individuelle ou par petits groupes).

HDA = à tous niveaux, dispositif pluridisciplinaire d'histoire *des arts*.

éléments d'apprentissage du langage plastique (couleurs, matières, échelle, rythme...). Dans ce même ordre d'idée, si les objectifs mentionnent en (3) « la création personnelle », celle-ci est rapidement recadrée par le préalable technique et transférée à l'atelier optionnel de 2h (voire hors l'école...) que la réforme vient de créer :

« Pourtant il faut reconnaître que la création esthétique ne pourra pas seulement être abordée dans le cadre de l'enseignement obligatoire. Elle exige en effet une maîtrise technique, et par conséquent du temps, qui ne peut être emprunté aux horaires scolaires proprement dits : elle implique aussi pour les élèves la possibilité de choisir tel moyen personnel d'expression qui ne s'accommode guère des contraintes collectives d'une classe. L'éducation artistique prévue dans la formation de base de tous les élèves peut donc créer le besoin de créer ; mais c'est seulement dans une action complémentaire, scolaire ou périscolaire, que ce besoin pourra se développer ; il sera nécessaire d'en prévoir les moyens »²⁸.

La vague suivante d'instructions pour le collège datée de 1985 valorise de façon plus nette la faculté d'expression de l'élève. Dans la mesure où le principe du « cours en proposition » (le terme n'est jamais écrit) se généralise peu à peu, le mot « projet » s'impose dans les programmes « *se projeter dans des constructions relevant de l'imaginaire* » et les recommandations comme « *partir de données suffisamment précises mais ouvertes (problème à résoudre, question posée, situation créée...)* conduisant à l'élaboration d'un projet » ou encore : « *le professeur d'arts plastiques met en place des dispositifs susceptibles d'aider chaque élève à construire son projet et à développer sa démarche* ».

Mais ce qui caractérise le texte de 1985, c'est l'officialisation discrète de la « situation d'autonomie » (à la suite d'un paragraphe où il est dit que toute méthode doit veiller à la transmission des savoirs, savoir-faire et connaissances) : « *ces instructions s'appliquent dans toutes les situations d'enseignement des arts plastiques. Les mêmes exigences prévalent lorsqu'il s'agit d'une classe fonctionnant en autonomie ou d'un atelier d'arts plastiques* »²⁹.

Ensuite vient l'étape décisive des textes de 1995-1998. Il s'agissait là désormais de passer de l'**exceptionnel** à l'**usuel**. Alors que "projet" et "libre-choix" de l'élève n'étaient envisagés que comme l'une des options pédagogiques *possibles* (s'il se trouvait des enseignants pour la maîtriser et vouloir s'y engager), le texte de 1998 présente l'aptitude de l'élève à élaborer un projet de son cru et de le conduire à terme comme la **conséquence d'une éducation à l'initiative cultivée depuis la 6^{ème}**. Conséquence et **preuve** d'un enseignement (mais autant d'une "éducation" artistique) réussi(e).

En 2008, les programmes du collège français suivants (pour toutes les disciplines) reprennent naturellement l'objectif de la mise en "projet" afin de répondre aux exigences du « Socle commun » de compétences³⁰ établi en 2006-07 (ensuite, en AP, le texte de 2015 confirmera que « *la notion de projet est mise en place et développée graduellement sur l'ensemble du cycle* » dans toutes les situations ») :

²⁸ B.O.E.N. n°11 du 17 mars 1977 et B.O. n°22ter du 9 juin 1977.

²⁹ Supplément au B.O.E.N. n°44 du 12 décembre 1985.

³⁰ Décret n° 2006-830 du 11 juillet 2006 relatif au socle commun de connaissances et de compétences et modifiant le code de l'éducation. Grilles de références publiées en octobre 2007. Initialement 7 piliers puis 5 (extrait ici).

Le socle s'organise en sept grandes compétences : chacune est composée de connaissances essentielles, de capacités à les utiliser et d'attitudes indispensables tout au long de sa vie, comme l'ouverture aux autres, la curiosité, la créativité, le respect de soi et d'autrui. Depuis 2009, les programmes du collège intègrent les éléments du socle commun, dans la continuité de ceux de l'école primaire publiés en 2008.

(...) Pilier 7. L'autonomie et l'initiative

L'autonomie et l'initiative s'acquièrent tout au long de la scolarité, dans chaque matière et chaque activité scolaire. On apprend ainsi à :

- être autonome dans son travail
- **s'engager dans un projet et le mener à terme** (construire un exposé, rechercher un stage, adhérer à un club ou une association, travailler en équipe)
- construire son projet d'orientation. En développant cette compétence, l'élève se donne les moyens de réussir sa scolarité et son orientation, de s'adapter aux évolutions de sa vie personnelle, sociale et professionnelle.

Ainsi, comme l'expose la fiche-ressource du MEN³¹, « la récurrence de la notion de projet dans les textes officiels de l'Éducation nationale instaure-t-elle avec force la place du projet dans l'enseignement, particulièrement en arts plastiques. Un état de fait qu'il convient d'interroger avec soin. Quels que soient le cadre et le niveau d'étude, toute formation artistique confronte, d'un côté, l'élève avec ses projets (qui ne sont pas nécessairement d'ordre artistique) et de l'autre côté, le projet d'enseignement d'une institution et de ses enseignants d'arts plastiques qui, à des degrés divers, repose largement sur une implication de l'élève dans un projet artistique ».

Observons toutefois au passage que les deux disciplines artistiques du secondaires français ne sont pas traitées de même sorte. Tandis qu'en arts plastiques la démarche de création est présentée globalement en lien avec la pédagogie de projet, en éducation musicale, « la création n'est qu'une partie de la séquence, principalement fondée autour de deux axes complémentaires : percevoir et produire, où le produire est fondamentalement relié au projet musical – souvent il s'agit d'un projet d'interprétation et réélaboration d'un chant et de son arrangement instrumental »³².

Réaliser des projets musicaux d'interprétation ou de création

- Réaliser des projets musicaux dans un cadre collectif (classe) en petit groupe ou individuellement.
- Réalisation de courtes créations (voix, sources sonores acoustiques et électroniques diverses) dans le style d'une pièce étudiée par ailleurs (extraits 2018)³³.

La mise en place du Socle commun avec comme corollaire l'obligation d'une « approche par compétences » (APC) a donc permis de renforcer l'argumentation poussant vers la promotion du "projet". Faire en sorte que l'ensemble de la séquence soit construit autour de la notion de *compétence* (c'est-à-dire d'une disposition durablement intériorisée permettant de mobiliser sur l'instant un fonds intégré de ressources conceptuelles et procédurales) impose que cette disposition soit *authentique* et non pas téléguidée par les instructions d'un exercice trop encadré. Seule la *résurgence*, spontanée et à bon escient, de cette compétence afin de surmonter un problème mais surtout la faculté d'improviser pour produire un comportement inédit adapté à la résolution d'un nouveau défi – un "projet" donc –, plusieurs fois, pertinemment et sans l'impulsion du maître

³¹

https://cache.media.eduscol.education.fr/file/Arts_plastiques/31/5/31_RA_C4_AP_EnseignementAp_projet_eleve_567315.pdf, en ligne, vérifié 2020.

³² G. Giacco, *Recherche-crédation et didactique de la création artistique*, Louvain-la-Neuve, EME Editions, 2017., p. 124.

³³ *Programme du cycle 4* en vigueur à compter de l'année scolaire 2018-2019, texte consolidé à partir du programme du B.O.E.N. spécial n°11 du 26 novembre 2015 des nouvelles dispositions publiées au B.O.E.N. n° 30 du 26 juillet 2018, p. 57.

autorise à parler de compétence. L'aptitude de l'élève à élaborer un projet et à le conduire à terme est la condition *sine qua non* attachée à la notion de compétence dans toutes les disciplines d'expression. Ensuite, naturellement, l'ambition de ce qui est qualifié de "projet" est à rapporter au niveau de la classe et à l'âge des élèves : il est attendu modestement en fin de scolarité obligatoire (3e du collège français, pilier du Socle) ; il devra naturellement être d'une plus grande envergure en classe terminale du lycée³⁴ et s'apprécier dans le dossier de travaux présenté au baccalauréat option arts.

ANATOMIE DU PROJET

Ces brefs rappels historiques étant posés, peut-on aujourd'hui en tirer le bilan ? Les rencontres entre professeurs organisées en 2003 dans notre académie d'Aix-Marseille³⁵ avaient donné, de mon point de vue, une vision assez complète de la palette des dispositifs envisageables, des limites et des risques en la matière, des gains avérés au niveau de la relation scolaire comme de la perception de la discipline, mais aussi de l'intérêt ressenti (bien que moins souvent explicitement formulé) en termes d'évaluation et d'orientation positives lors des conseils de classe. Difficultés et leures émergent également au fil des questions soulevées.

Au-delà, est-il possible d'anticiper sur le devenir institutionnel de tels dispositifs ? La question se pose et continuera à se poser, tant eu égard à certaines réticences internes à notre discipline que compte tenu des inquiétudes de certains parents – et du Ministère – vis-à-vis de ce qui ne semble pas immédiatement rentable au profit de ce qui rassure sur l'instant : l'acquisition de savoirs et savoir-faire clairement utilitaires (du moins le pense-t-on), identifiables et comptabilisables. L'enjeu dit autrement, c'est confronter le court terme et le long terme, certains le verront entre *compiler* et *construire*.

Ce qui est *certain* (la littérature pédagogique est unanime sur ces points et nous n'y revenons pas), c'est que ce qui a été désiré et vécu reste : l'expérience menée conduit à des acquisitions durables. Certaine aussi, la crédibilité qu'acquiert la discipline aux yeux des élèves puisque l'expérimentation de la démarche de projet conduit à relier l'expression plastique des élèves à leurs préoccupations, en prise sur la vie (il n'y a pas ce qu'on fait en classe et, ailleurs, dehors, les réalités du monde adulte), mais tout autant aux initiatives ou aux risques pris par les créateurs de tous ordres. Certain encore, le fait que les aptitudes, les dispositions et les appétences réelles des élèves se manifestent de manière plus authentique et se repèrent mieux en situation de projet. Moins certains, sans doute, les acquis sociaux et citoyens même si l'on se construit dans l'interaction sociale, même si organiser un projet implique de négocier un contrat avec autrui, l'enseignant, les camarades, parfois l'administration du collège. Au-delà, c'est se penser à l'intérieur d'un groupe. En revanche, dire que la faculté d'élaborer un projet et de le conduire à terme rapproche de l'autonomie attendue à l'âge adulte est une certitude, pour ne pas dire un truisme.

³⁴ 29 B.O.E.N. spécial n°4 du 29 avril et n°9 du 30 septembre 2010.

³⁵ Stage de formation continue des personnels du second degré : *Arts plastiques le projet en classe de 3^{ème}* (2003), publication disponible en ligne.

De même sorte, sous la plume de Marc Bru et Louis Not³⁶, cinq fonctions positives peuvent être portées au crédit de la pédagogie de projet :

- Une fonction de motivation : aspiration et finalisation donnent du sens ;
- Une fonction didactique : les acquisitions sont mieux ancrées ;
- Une fonction sociale : le projet implique de négocier avec divers partenaires ;
- Une fonction économique : on y apprend à gérer son temps et ses moyens ;
- Une fonction politique : c'est une initiation à l'engagement et à la prise de responsabilités.

Employons-nous d'abord à différencier les principales occurrences scolaires du « projet », même si ce qui nous importe ici (les gains en termes d'acquisitions durables) repose dans ces contextes différents sur le même vecteur de la motivation-finalisation :

- *La pédagogie de projet* (héritée du plan de Dalton de 1911), historiquement, repose sur la définition par l'élève de son « plan » de travail sous la forme d'un engagement à l'intérieur des programmes. L'idée est de donner du sens aux apprentissages en les finalisant dans une action ou, le plus souvent, dans une réalisation concrète.

- Suivent les déclinaisons multiples de *projets éducatifs* (pédagogie de la découverte, par exemple en France les PAE et IDD, le dossier pluridisciplinaire réalisé en HDA...), initiés par un ou plusieurs enseignants, généralement fondés sur une thématique censée être fédératrice et stimulante pour les élèves. Engagés dans cette découverte, le subjectif et l'affectif viennent ici favoriser le cognitif mais aussi les acquisitions instrumentales et procédurales.

- *Le projet de l'élève*, projet de vie entendu comme visée professionnelle à plus ou moins long terme, stimulant l'acquisition des prérequis (voir Vassileff 1997).

- Enfin ici, *le projet d'expression personnelle* de l'élève en arts plastiques (proche des ateliers d'écriture en français) où l'élève est invité à produire et conduire à terme une réalisation dont il est seul l'auteur, à charge pour l'enseignant de ménager des temps de bilan métacognitif pour inférer la conscience d'acquisitions liées au produit ou au processus.

Développons maintenant, en analysant plus précisément la démarche de projet.

Pour Jean-Pierre Boutinet, la conduite de projet repose sur quatre prémisses sans lesquelles il ne peut y avoir de démarche :

1. *Le projet porte en lui-même une exigence de globalité.* Il ne peut être fractionné. Se doter d'un projet, c'est dans le même temps chercher à le construire et vouloir le réaliser, ce qui, d'une part, désigne une figure qui intègre deux temps différents (aujourd'hui, demain) et, d'autre part, engage la notion d'auteur.
2. *Le projet est singulier et inédit.* C'est la réponse idiosyncrasique qu'un acteur particulier apporte à une situation donnée qui le concerne. Le projet ne peut appartenir à la catégorie de l'universel.

³⁶ M. Bru, L. Not, *Où va la pédagogie de projet ?*, Toulouse, Ed. universitaires du sud, 1987, page 45.

3. *Le projet a parti lié avec la complexité et l'incertitude.* Une situation simple ne justifie pas le recours à un projet.
4. *Le projet ne peut se concevoir que dans un environnement ouvert.* Susceptible d'être exploré et modifié. Le projet est intrinsèquement lié, avec optimisme, à l'idée de changement.³⁷

L'élaboration d'un projet, suivant toujours le même auteur, repose sur l'analyse d'une situation et sur la mise au point d'un programme qui se veut réponse ou remédiation, fruit d'un compromis entre le souhaitable et le possible, le désir de l'élève et le cadre institutionnel.

Dans le cadre d'une pédagogie de projet, la négociation pédagogique recouvre pour le moins deux fonctions essentielles :

1. *« - elle permet d'effectuer un diagnostic de la situation pédagogique, notamment en prenant en compte les acquis des élèves (cette fameuse évaluation des acquis tant prisée aujourd'hui) ainsi que les exigences des programmes ;*
2. *- elle donne l'occasion aux élèves au travers d'une démarche active et concrète de s'interroger sur ce qu'ils veulent, la négociation est alors la dimension essentielle d'une pédagogie qui se présente comme ouverte, en stimulant la motivation et l'imagination de tous les intéressés, en leur permettant de s'approprier la situation dans laquelle ils sont acteurs³⁸. »*

Il y a aussi quelque chose de fondamentalement éducatif à vivre la confrontation de deux temps, celui du dire et celui du faire. Boutinet insiste d'ailleurs sur la situation « paradoxale » du projet, situé « entre théorie et pratique » :

« En explicitant par le langage ses intentions, le projet s'inscrit dans la gamme des représentations ; mixte de représentations sociales concrétisant pour une part l'imaginaire socioculturel ambiant et de représentations cognitives cherchant à déterminer un futur réalisable, le projet est surtout assimilable à une représentation opératoire. Très certainement ce qui marque une représentation opératoire, c'est sa grande détermination à vouloir inscrire dans la réalité un inédit, et en même temps son instabilité face aux contingences de l'action.

D'un autre point de vue le projet est solidaire d'une logique de l'action dont il constitue en quelque sorte le premier temps, le moment anticipateur et organisateur. L'action quant à elle est toujours d'une certaine façon réalisation d'un projet, concrétisation d'un choix, mise en pratique d'une décision, et gestion de ses conséquences. C'est parce que l'acteur bénéficie d'une certaine liberté, c'est parce qu'il peut privilégier certaines des opportunités qui se présentent à lui, qu'il va anticiper un futur sur lequel il entend peser. Il n'y a donc d'action que d'un acteur capable de choisir et d'anticiper. De ce fait on peut considérer l'action dans sa complexité comme le plus haut niveau d'organisation des conduites tant d'un point de vue individuel que d'un point de vue collectif.³⁹ »

Plus gravement, c'est une situation existentielle, fondamentalement éducative, qui se joue entre cinq termes⁴⁰ : **pro-jet, su-jet, ob-jet, re-jet, tra-jet.**

³⁷ J.P. Boutinet, *Anthropologie du projet*, Paris, PUF, 1990. Ce paragraphe est tiré des pages 227-228.

³⁸ *Op. cit.*, page 177.

³⁹ *Ibid.*, pages 249-250.

⁴⁰ *Ibid.*, pages 235 et 272.

L'intérêt porté au développement de l'autonomie de l'élève, en regard des multiples écrits des sciences de l'éducation à cet égard, se retrouve aujourd'hui dans la plupart des programmes d'enseignement artistique occidentaux, mais sans pour autant que cela passe par la mise des élèves en situation de projet d'expression personnelle.

Ainsi, les programmes de la communauté Française de Belgique (2002, 2009) exposent-ils dès l'avant-propos « la double ambition de la réflexivité et de l'autonomie » mais restent au stade des propositions exploratoires ouvertes très proches du modèle initial français. Au Luxembourg, les programmes de 2002 et 2011 pour l'enseignement secondaire visent aussi « des compétences dans le domaine de la création artistique et notamment (...) l'autonomie du travail artistique » mais dans le cadre de réalisations impulsées par l'enseignant.

Au Québec, tout au contraire, le projet d'expression personnelle est la visée à atteindre dès que l'élève peut s'affranchir des inductions du maître. Outre l'impact des techniques de la créativité dans les années 1970, les recherches de Pierre Gosselin à propos de la « dynamique de création »⁴¹ ont contribué à montrer combien la conscience du processus créateur aide l'élève engagé dans une expression personnelle à se construire et à gagner en autonomie. De même, en Suisse, le récent Plan d'Etude Romand (PER 2009) présente ainsi la partie A31 consacrée à l'expression plastique : « *Représenter et exprimer une idée, un imaginaire, une émotion, une perception dans différents langages artistiques : (...) Conception, élaboration et réalisation d'un projet sous forme d'images fixes ou animées (...) Présentation du projet par l'argumentation et l'analyse des choix effectués* »⁴².

Ainsi, pour se limiter à plusieurs pays francophones, de nombreuses expérimentations ont-elles été menées depuis déjà de nombreuses années, soit dans des dispositifs conçus à partir des arts plastiques⁴³, soit dans des dispositifs à thématiques pluridisciplinaires où les arts plastiques et l'éducation à l'environnement ou bien l'histoire des arts servent de véhicule intégrateur (dispositifs proches de nos intéressants IDD, TPE ou HDA mais à peine créés, si rapidement abandonnés ou risquant toujours d'être menacés).

Le bilan de cette pédagogie⁴⁴ mise en place dès l'enseignement primaire fait apparaître de nombreux gains concernant le développement global de l'enfant, de son sens des responsabilités, de son autonomie, de son esprit critique, un meilleur comportement social dans le travail en groupes, une meilleure appropriation et intégration des démarches de connaissance, un meilleur engagement.

⁴¹ P. Gosselin, *Un modèle de la dynamique du cours optimal d'arts plastiques au secondaire*, Montréal, Les publications de la Faculté des sciences de l'éducation, université de Montréal, 1993 ainsi que : P. Gosselin et al., « une représentation de la dynamique de création pour le renouvellement des pratiques en éducation artistique », *Revue des sciences de l'éducation du Québec*, vol. 24, n°3, 1998, pages 647 à 666.

⁴² On peut trouver un développement de ceci dans mon article en ligne : *L'approche par compétences en arts plastiques*.

⁴³ Je me réfère principalement à Moniques Richard, « l'apport de la pédagogie du projet d'intégration au primaire dans le développement d'une pédagogie artistique nomade » in *Actes du colloque sur la recherche en enseignement des arts visuels, Montréal, 1996*, CREA éditions, université de Sherbrooke, Québec, 1997 : Les élèves travaillent à deux ou trois projets individuels ou d'équipe qu'ils ont choisis, élaborés, réalisés et présentés aux pairs à partir de pistes identifiées ; l'année se termine par un projet collectif et un bilan des acquis. A cette approche collaborent plusieurs intervenants.

⁴⁴ M. Richard déjà citée ainsi que François Monière, « la "voie artistique": un projet pédagogique intégrateur » in Francine Gagnon-Bourget et F. Joyal (dir de) *L'enseignement des arts plastiques: recherches, théories et pratiques*, London (University of Western Ontario), Canadian Society For Education through Art., 2000, pages 109 à 121.

Pour revenir au contexte français et aborder maintenant les questions par le détail, notons déjà qu'un certain nombre d'observations – déjà énoncées vers 1976 aussi bien dans le texte de Jean Vial⁴⁵ que dans la synthèse CNDP (1988) sur la situation d'autonomie en arts plastiques instaurée dès 1972 par Gilbert Pélissier⁴⁶ – avaient resurgi des propos des enseignants lors de nos rencontres sur "le projet en 3^{ème}", essayons de les réunir sur quelques grands axes :

D'abord, il nous faut remettre en avant l'impérieuse obligation d'authenticité. Et l'authenticité ne peut s'envisager sans qu'il soit fait état d'une continuité indissociable dont la chaîne pourrait s'énoncer ainsi : *désir – dépassement – prise de risque – authenticité*. Meirieu présente la « prise de risque⁴⁷ » comme un des opérateurs pédagogiques majeurs susceptibles d'aider l'élève encore trop fragile pour un engagement dans la vie réelle « *à se mettre en jeu sur un mode qui ne soit pas celui de la reproduction ou de l'imitation* ». Comme tout bond en avant, pour être constructif, le projet en arts plastiques doit être négocié avec en filigrane le risque d'affronter l'inconnu. Travailler le projet avec l'élève, c'est, s'appuyant sur ses premières attirances, lui faire découvrir qu'il y a de la jouissance dans l'au-delà, dans le dépassement. Il ne s'agit pas, comme le souligne encore Meirieu, d'un marchandage où l'on concéderait quelque activité s'inscrivant dans ses préoccupations afin qu'il accepte en échange d'apprendre ce qui est au programme ; il s'agit tout au contraire « *d'un travail commun pour entrer dans l'intelligence des centres d'intérêt des élèves et, parce qu'on est capable d'entendre en quoi ce qui les motive est porteur de sens, de leur proposer d'aller avec eux au-delà vers ce qui pourra leur procurer encore plus de satisfaction et de joie. Dans le premier cas, on est dans le registre du dévoiement, dans le second, de l'accompagnement. Dans le premier cas, on est dans l'artifice, dans le second, dans une démarche commune de quête du sens. C'est pourquoi il n'est pas de véritable « pédagogie de projet » qui ne soit découverte d'une dimension cachée, d'une perspective inconnue, d'un obstacle imprévu dont on s'empare avec les élèves et qui permet au maître de cheminer avec eux*⁴⁸ ».

Il ne peut y avoir de projet qu'authentique, le projet est réponse individuelle à l'analyse d'une situation ou, du moins, de l'état présent ; il est certes *fiction* mais il n'a de sens que s'il est ancré dans le *réel*.

Ces éléments, si l'on veut bien y adhérer, fournissent une clé, voire une condition *sine qua non* du projet d'expression personnelle en arts plastiques. Tout ne peut être labellisé « projet ». L'idéal du mot, en fin de compte, est aux antipodes du « j'ai une idée pour faire quelque chose qui me montrera actif aux yeux du professeur et qui sauvegardera ma tranquillité d'élève ».

Le projet repose sur l'analyse d'une situation qui appelle à agir. Tout projet doit donc pouvoir être présenté à l'enseignant sous la forme d'un « j'ai envie de » (dire - expérimenter - surmonter - consolider - enrichir - découvrir...). Faute d'être formulé ainsi (s'il n'y a pas de besoin, de désir), il ne peut y avoir de projet, c'est-à-dire qu'on sera dans le simulacre et qu'il est tout à fait inutile de se poser la question des « acquisitions ».

⁴⁵ J. Vial, *La pédagogie de projet*, Paris, INRP (non daté, vers 1976).

⁴⁶ *Arts plastiques au collège, enseignement en situation d'autonomie*, équipe de rédaction : Magali Chanteux, Patrick Ducler, Gilbert Pélissier, Claude Roux, publication MEN-CNDP, CRDP de Lyon, 1988. Rappelons aussi que l'étude menée en 1990 à l'INRP (*Situations d'enseignement en arts plastiques en classe de 3^{ème}, rapport de recherche n°5*) consacre de nombreuses pages à « l'enseignement en situation d'autonomie ».

⁴⁷ P. Meirieu, *La pédagogie entre le dire et le faire*, Paris, ESF, 1995, page 136.

⁴⁸ *Ibid.*, page 139.

Le rapport au désir est souligné par tous, projet de classe ou projet d'élève. Dans une démarche de projet, écrit Philippe Perrenoud⁴⁹, « le sujet est mobilisé par un but à réaliser et consent donc des efforts, sinon pour apprendre, du moins pour réussir. Tout l'art est évidemment d'engager les élèves dans des projets dont la réussite dépend de l'apprentissage » (nous dirions en arts plastiques « dans des projets dont la réussite portera des fruits, c'est-à-dire permettra de découvrir et tirer leçon »). De son côté, José-Luis Wolfs⁵⁰ associe également la compétence à la capacité de « faire face à une catégorie de situations, de s'adapter, de résoudre des problèmes et de réaliser des projets ». Enfin, pour limiter là quelques références, il importe, selon Philippe Jonnaert⁵¹, de se fonder sur des « situations significatives », qui ont du sens pour le sujet et devraient ainsi favoriser les transferts ultérieurs : « Les objets d'apprentissage n'ont de sens que dans et par ce projet. Dans notre vie quotidienne, nous ne réagissons pas autrement. Nous ne recherchons de l'information ou l'acquisition de nouvelles compétences qu'en fonction de projets dont la réalisation nous tient à cœur ».

Voici pour la théorie. Et pour l'idéal. Et puis il y a le quotidien de la classe et chaque enseignant fera au mieux (la complicité conquise au fil des quatre années de collège sera une bonne alliée en la matière) et en connaissance de cause.

Ceci posé, mettre en projet, c'est forcer le temps et il faut assumer cette violence avec circonspection. L'esprit enfantin va du concret vers l'abstrait et non pas naturellement d'une idée abstraite vers sa réalisation. Deux conséquences à cela :

La première est qu'il y a une sorte de contradiction à vouloir imposer le "projet" à tout le monde en même temps. Certains élèves seront mûrs, d'autres pas, il faut donc trouver à cet égard la souplesse d'une *différenciation* possible (le programme de 3^{ème} de 1998 suggérait une fourchette allant de « modeste » à « plus ambitieux ») associée au principe de la *progressivité*, comme le suggérait déjà Vial (« développé graduellement » est-il écrit dans le programme 2015). C'est aussi la leçon que j'avais dégagée de mes expériences de travail autonome avec les élèves en collège au début des années 80 et que j'avais relatées dans ma thèse⁵².

L'autre aspect, si l'on n'y prend pas garde, est le risque de confondre *libre-choix* et *projet*. Le libre-choix n'est pas non plus le laisser-faire. Le jeune enfant (comme dans l'un des exemples de Rogers) choisit : il souhaite sur l'instant s'adonner à telle activité. Le projet, en revanche, suppose une démarche en plusieurs temps distincts : le temps où l'idée vient que l'on cherche à préciser dans un plan couché sur le papier ; la programmation des moyens ; le temps futur de la réalisation. Qui dit projet, dit libre-choix, mais l'inverse n'est pas toujours vrai. D'un côté : « j'ai envie de, là, maintenant » ; de l'autre : « là, maintenant, je souhaite et programme pour demain ». ***Dans le projet, c'est l'aptitude à se penser dans le futur qui est à cultiver.***

⁴⁹ P. Perrenoud, *Pédagogie différenciée : des intentions à l'action*, Paris, ESF, 1997, page 68.

⁵⁰ J.L. Wolfs, *Méthodes de travail et stratégies d'apprentissage*. Bruxelles : De Boeck, 1998, p. 15. L'auteur reprend une définition élaborée dans un ouvrage collectif en 1997 et qui ajoutait : « [...] permettant de] faire face à une catégorie de situations, de s'adapter, de résoudre des problèmes et de réaliser des projets ».

⁵¹ Repris par P. Jonnaert, C. Vander Borght, R. Defise, dans *Créer les conditions d'apprentissage. Un cadre de référence socioconstructiviste pour une formation didactique des enseignants*, Bruxelles, De Boeck, (1999, page 352) d'après *De l'intention au projet*, Bruxelles, De Boeck, 1993.

⁵² *Evaluer en arts plastiques*, thèse de doctorat, université Lyon 2, 1987, pages 285 sq.

Mettre en projet, c'est favoriser la pensée systémique. Si la « pédagogie de projet » place le jeune au centre du système éducatif, en particulier depuis la loi d'orientation de 1989, avec en toile de fond l'idée plus ancienne d'une *finalisation* de l'enseignement afin que celui-ci prenne sens aux yeux des élèves, elle s'appuie sur les fondements paradoxaux du *singulier* (l'élève) et du *global* (la démarche).

Globale est la démarche de projet, fondée sur un thème de recherche au plus près des préférences des élèves, car elle associe plusieurs champs disciplinaires généralement fragmentés et juxtaposés dans la scolarité classique (et en arts plastiques aussi, atomisation des objectifs induite par la succession d'exercices, seraient-ils « en proposition »). Ainsi en est-il de la *vie*.

Globale est encore la démarche de projet car elle est précisément à la fois démarche (élaboration) et réalisation (production), autrement dit : mise en lumière du *processus de création*, nous y reviendrons. Parmi les quatre grandes compétences spécifiques aux arts plastiques présentées en 2015, la seconde est entièrement consacrée à expliciter ce qui est sous-tendu par le fait de mettre en œuvre un projet⁵³. Les programmes précisent ainsi le processus impliqué par des projets artistiques (de la conception à la réalisation jusqu'à la présentation finale) et le positionnement de l'élève vis-à-vis de ces différentes étapes (initiative, autonomie, engagement, esprit critique, anticipation, adaptation...).

Plus radicalement, cette mise en situation renverse l'idée encore vivace de la *progression* allant, suivant le bon sens cartésien, « *du simple au complexe* »⁵⁴ (même si, naturellement, les projets iront en se complexifiant au fur et à mesure que l'élève gagnera en autonomie). S'il peut en être ainsi favorablement dans bien des secteurs, il en est autrement en matière d'expression.

Les plus anciens parmi nous n'ont pas oublié la tentative de refonte des programmes d'arts plastiques pour l'école⁵⁵ sous le ministère Allègre en 1999. Pour son bien, le petit enfant se voyait cantonné dans « la surface » au cycle 2 (« *sans recours à la figuration, manipulation de constituants plastiques selon les principes simples de répétition, alternance...* ») et n'abordait « le volume » qu'en cycle 3 : Dans le cadre des trois dimensions, « *l'élève passe progressivement du simple au complexe, du bas-relief au haut relief puis à la ronde-bosse...* » (*sic.*, page 81). Donnons une plaque de pâte à modeler à un enfant, nul doute qu'il en fera spontanément un bas-relief !... Heureusement, face à l'indignation des enseignants, ce malheureux "document" fut mis au panier par le ministre suivant avant même son application, mais le seul fait qu'un tel texte ait pu être écrit il n'y a pas si longtemps par des personnes incompétentes méritait d'être rappelé ici tant cela fait frémir.

Pour revenir à plus sérieux, l'approche *linéaire* des objectifs pose problème dès que la visée terminale est globalité, ce qui est le cas de la création plastique dès que l'élève quitte le niveau de la pratique imitative et répétitive d'un savoir-faire pour "projeter" une réponse singulière (c'est même précisément ce désir de répondre à la "proposition" malgré ce qui y fait obstacle qui lui fait rencontrer la "question" face à laquelle il devra prendre des risques).

⁵³ Ministère de l'Éducation Nationale, Programmes pour les cycles 2, 3, 4, B.O.E.N. spécial n°11 du 26 novembre 2015. Lien d'accès vérifié 2020 : http://www.education.gouv.fr/pid285/bulletin_officiel.html?pid_bo=33400

⁵⁴ Ce que dénonçait déjà L. Legrand dans *Une méthode active pour l'école d'aujourd'hui*, Neuchâtel-Paris, Delachaux & Niestlé, 1971, page 22.

⁵⁵ B.O.E.N. spécial n°7 du 26 août 1999, pages 70 à 83.

Dans le cas d'un projet intégralement élaboré par l'élève, c'est le désir de réaliser, d'autant plus fort qu'il est authentiquement désiré, qui poussera l'élève à explorer, à expérimenter, en des approches multiples qui contribueront peu à peu à affermir ses compétences. Nous sommes là, non plus dans une perspective *scalaire* mais dans une *logique systémique*⁵⁶ (celle de la vie : pour apprendre à nager, on peut successivement acheter un manuel, faire les mouvements à plat-ventre sur un tabouret... ou bien aller au bord de la mer et se mettre d'emblée en situation de "nageur").

Naturellement, si la pédagogie de projet ne procède pas en allant du simple au complexe mais suivant un principe moteur global qui mêle dans le système d'expression contenus disciplinaires et habiletés transdisciplinaires de mise en œuvre, le risque n'est pas nul de voir ces dernières étouffer les premières. Risque, pour en revenir à l'expression plastique, que le plaisir d'avoir réalisé ce que l'on voulait faire (et d'avoir su s'organiser pour cela) devienne le stade butoir sans que l'on fasse l'effort d'en tirer bilan ou de l'associer à des découvertes culturelles. Le mode *systémique* n'élimine ni ne se substitue au rationnel. Si des bienfaits sont acquis par l'expérience de la démarche projective, encore faut-il que tous les fruits soient *systématiquement* capitalisés. C'est ici que se situe l'enjeu et l'écart par rapport aux "expressions libres" des années soixante-dix.

Dire puis faire. C'est en situation de projet que le terme de « **démarche** » prend tout son sens, développant ce que Vial appelait la « *faculté d'ajustement des conduites cérébrales* » : d'un côté, la démarche familiarise peu à peu avec l'obligation de « *préfigurer aussi exactement que possible* » l'objet à réaliser, de l'autre, sans « vagabondage », il faut accepter « l'imprévisible » et ne pas hésiter à « *repenser l'itinéraire en cas de difficultés* ».

Développer la « *faculté de visualisation* », être capable d'élaborer un plan de travail qui se rend maître des différents paramètres de la mise en œuvre (le temps, les moyens matériels, les besoins d'aide extérieure...), assumer ensuite l'imprévu et l'évolutif, sont assurément, se rapportant au processus, des acquisitions méthodologiques de premier ordre.

Comment alors situer ces *compétences-processus*⁵⁷ par rapport à ce qui est nommé en regard les *compétences-produit* ? Faut-il absolument finir ? Le *contrat* est ce qui permet de faire le point « *entre l'accompli et l'escompté* », dit Vial, ce qui admet, bien que le but soit la réalisation d'un « objet » (on l'admettra au sens large), que le travail puisse ne pas aboutir ou soit abandonné (à moins que « faire le point » signifie seulement baisser la note d'autant). Le texte du CNDP sur l'autonomie (1988) cité plus haut pense également la démarche autonome jusqu'à la réalisation du produit puisque son exposition et sa présentation au groupe sont abordées et commentées, cependant, il est dit aussi que « *l'abandon n'est pas en soi une chose négative mais une source d'interrogation* », un problème à prendre en considération au cas par cas. « *Conduire jusqu'à son terme n'est pas une nécessité absolue (...), contrairement à la pédagogie projective de Jean Vial* », tenait-on même à préciser⁵⁸.

⁵⁶ En référence à G. Lerbet, *Approche systémique et production du savoir*, Paris, Editions Universitaires, 1984. Toute pédagogie fondée sur une visée thématique, tout projet d'arts plastiques (sauf à être totalement formaliste) engagent une approche globale au champ d'étude multidisciplinaire et sont vectorisés dans une dynamique systémique tendue par le sens du "tout".

⁵⁷ Distinction établie notamment par J.L. Wolfs, *op. cit.*, pages 21 à 23.

⁵⁸ Ce qui renvoyait à la déclaration déjà rappelée de Lawrence Weiner en 1968 : « - 1) l'artiste peut construire la pièce - 2) la pièce peut être fabriquée par autrui - 3) la pièce n'a pas besoin d'être réalisée ».

C'est cette dernière option qu'admettait le texte pour la classe de 3^{ème} de 2008 et qui a contribué à faire ressentir des ambiguïtés de formulation. Ainsi pouvait-on lire au chapitre des acquisitions en fin de 3^{ème} « *entreprendre et mener à bien un projet* » puis au chapitre D sur l'évaluation « *réaliser et conduire un projet à son niveau avec des exigences de qualité* » tandis qu'au chapitre A des objectifs il était dit : « *toute réalisation, aboutie ou non, doit être l'occasion de mettre en évidence, entre intention et réalisation, le processus mis en jeu* ». Que l'on comprenne bien qu'il n'y a rien là de contradictoire : le cahier d'accompagnement pour la 3^{ème} précisait bien que cela signifie « *évaluer le projet en tant que "produit" d'une part et en tant que "processus" d'autre part* » (et, quoiqu'on puisse penser, le professeur sera obligatoirement confronté un jour en classe à cette situation décevante).

Le texte de 2015 rétablit clairement dans les compétences attendues le seul « mener à terme », mais il importe d'être pédagogique. Si, naturellement, on ne peut que souhaiter que la réalisation soit conduite à son terme avec succès, s'être engagé dans une démarche de projet (même avortée) est déjà formateur et promesse d'avenir pour l'élève. **Envisager l'évaluation sur un mode positif** signifie ne pas uniquement comptabiliser les fautes ou manquements (certes, c'est indispensable pour pouvoir ensuite y remédier), c'est d'abord **repérer en quoi il y a eu néanmoins avancée par l'expérience qui vient d'être vécue**.

C'est donc à chaque enseignant, tout en respectant le désir de l'élève, d'engager celui-ci à donner à son projet une configuration qui ne soit *ni dépourvue d'intérêt* pour lui (ne pas reproduire ce qu'on sait déjà faire mais s'engager dans une exploration en partie nouvelle) *ni irréaliste* (elle serait vouée à l'échec) et à faire en sorte que la « barre » soit située en fonction du degré d'autonomie déjà atteint par l'élève. Ceci devrait favoriser la situation de réussite, à défaut, de mieux revenir sur une faille du processus. La recherche montre qu'il y aurait une « distance cognitive » optimale pour que puisse fonctionner le fameux « conflit socio-cognitif » et que puissent s'intérioriser de nouvelles compétences. Pour Lev Séménovitch Vygotski, l'apprentissage (NB. en situation d'arts plastiques : ce qui vient d'être découvert) active une série de processus de développements internes qui à certains moments nécessitent l'aide d'autrui (l'enseignant suit et fait prendre conscience) avant d'être proprement assimilé par l'élève qui peut alors faire usage de ses nouvelles acquisitions. Il nomme « *zone proximale de développement* » l'écart entre ces deux niveaux, l'avancée progressive vers l'autonomie permise par de nouvelles expériences⁵⁹.

Un autre aspect concerne la part du projet dans le calendrier annuel. Rapportant les expériences menées en arts plastiques, le texte CNDP de 1988 considérait que « proposer » ou « imposer » la situation d'autonomie revenait au même (dès lors qu'il était décidé ensuite que cela serait pour toute la classe et pour toute l'année). Pourtant, Rogers, Vial, Lesselbaum ou Moyne (pour ne pas ajouter d'autres références) prônaient tous la progressivité et pointaient même les risques de la généralisation (« *exclusive, elle deviendrait abusive et donc condamnable* » écrivait Vial, mais il ne se référait pas aux arts plastiques).

Patrick Ducler, IA-IPR d'arts plastiques⁶⁰, dans un article destiné aux enseignants⁶¹ relatif au projet en 3^{ème}, soulignait l'apport indiscutable de la situation d'autonomie mais aussi combien

⁵⁹ L.S. Vygotski dans *Pensée et langage* (1934), Paris, Messidor-Éditions sociales, 1985, pages 26 sq. Voir aussi A.N. Perret-Clermont, *La construction de l'intelligence dans l'interaction sociale*, Berne, Peter Lang, 1979, ainsi que G. Hugny (sous la dir. de), *Psychologie sociale du développement cognitif*, Berne, P. Lang, 1985.

⁶⁰ En France, désigne le corps d'inspection pédagogique régionale du secondaire.

cette conduite de classe « exigeante » ne gagnerait probablement pas à être systématisée : « *Le cours, en situation d'autonomie, est une pratique pédagogique engageante et exigeante. Chacun donne de sa personne, l'enseignant et les élèves ont à trouver leurs marques, à construire de nouvelles formes d'intervention, de collaboration et de vie commune. La situation d'autonomie est une sérieuse école de la socialisation et du civisme. La situation d'autonomie permet également de mettre les élèves en relation forte avec les pratiques les plus actuelles de l'art, et cela ne suppose pas, pour autant, l'abandon de pratiques et de savoirs anciens. Après plus de vingt années d'existence et de recherches, la situation d'autonomie demeure, pour les Arts plastiques, une forme de cours novatrice. Il convient, cependant, d'être attentif : elle exige un niveau d'engagement tel que sa généralisation en collège n'est pas à l'ordre du jour. Elle est réservée aux enseignants les plus expérimentés et convient particulièrement aux possibilités des ateliers de pratique artistique. En lycée, cette pédagogie de projet traverse l'ensemble de l'enseignement des Arts plastiques* ».

Ici encore, la bonne réponse est celle qui est adaptée à la classe dont on a la charge. En faire l'exception d'un moment qui n'aura pas le temps de marquer les esprits et qui sera alors perçu par les élèves comme « un temps libre », une soupape « où l'on fait ce qu'on veut » et où « le professeur ne fait pas cours » peut cependant être la pire des choses.

Placer au contraire ses élèves peu à peu, habitués aux initiatives depuis la 6^{ème}, au plus près d'une démarche de projet intégrale semble être la décision la plus formatrice et la plus proche des caractéristiques de notre discipline. La situation de *réelle autonomie* étant ensuite effective et pour toute la classe (nombreux sont les enseignants qui ont observé l'effet "boule de neige"), celle-ci peut éventuellement être interrompue ponctuellement pour de petites mises au point collectives, ciblées, et décidées en fonction de manques observés relativement ce qui doit être acquis en fin de 3^{ème}.

De mon point de vue⁶², pour reprendre l'une des questions formulées lors de stages académiques français organisés en 2003 (et qui me semblent toujours d'actualité), le projet ne peut être « une partie détachable du cours de 3^{ème} à laquelle on consacre seulement un temps ». Ceci serait même un **contresens** tant sa légitimité (et les chances d'acquisitions durables à cet égard) tient précisément **du travail dans la continuité** qui est **mise en puissance progressive** des capacités d'initiative de l'élève jusqu'à pouvoir s'engager dans une démarche voulue par lui seul, affranchissement progressif des exercices (seraient-ils « propositions ») dictés par les professeurs, stade dans son avancée où l'élève commence à avoir prise sur les paramètres qui l'entourent de même qu'il devient apte à juger l'actualité qu'il voit à la télévision ou qu'il constate au quotidien.

Lente maturation, donc, lent cheminement d'implication ponctué de prises de responsabilité en direction de l'autonomie. Nous en sommes aujourd'hui au « **développé graduellement** » inscrit dans le texte de 2015 auquel je souscris totalement.

⁶¹ « Convergence et complémentarité des démarches. Le projet de l'élève en arts plastiques », *Les cahiers EPS de l'académie de Nantes*, n°22, juin 2000.

⁶² Pour avoir moi-même instauré et testé ces situations d'accès à l'autonomie en début de carrière : un merveilleux souvenir, en parie retracé dans ma thèse (pages 286-305 et 341-342).

QUELQUES NUANCES

Certes, les propos des collègues ne manquent pas de pointer du doigt de multiples difficultés. Si la démarche de projet (par l'élaboration d'un cahier des charges et d'un calendrier) cultive le sens de l'organisation, la rigueur, la persévérance, l'anticipation des moyens nécessaires, la fluidité d'esprit, les obstacles à surmonter sont également nombreux (focalisation techniciste, intentions irréalistes, versatilité ou abandon, désinvolture...) ainsi que les risques de quiproquos. Mais les identifier permet de mieux y faire face.

D'abord, les élèves sont-ils demandeurs de cette "autonomie" que certains adultes entonnent sur le mode lyrique ? On ne cachera pas, que, brusqués ou pas, certains élèves rejettent l'offre, soit qu'elle est ressentie comme une fausse liberté, "manœuvre" de l'enseignant dans un cadre scolaire qu'ils ne supportent plus, soit, le plus souvent, en bons adolescents, parce qu'au lieu d'avoir à exécuter une tâche de tout repos car déjà définie, il leur faut chercher, mettre en forme, s'engager, etc. Rien n'empêche de proposer de choisir, durant un temps, entre "le sujet du professeur" et le "projet personnel". Pour l'avoir pratiqué, je me suis aperçu que l'exemple de la liberté des premiers élèves conduit rapidement les plus timorés (quand il y en a) à s'engager à leur tour dans un travail personnel.

Gardons-nous donc du merveilleux. Boutinet met en garde, d'ailleurs, contre les aspects « incantatoires » du projet imposé trop tôt. Ne pas oublier qu'en « *passant du programme au projet qui en est la figure inversée, on est souvent resté dans une logique de prédétermination (...)* Comment mettre des enseignants et des élèves en projets, alors que ces projets sont définis en dehors d'eux par d'autres ? »⁶³

Ajoutons que la difficulté pédagogique de la situation de projet réside aussi dans le souci de sa *rentabilisation*. Soit on laisse l'affectif prendre le dessus en autorisant l'élève à réaliser ce qui lui tient à cœur mais dont on doute déjà de l'intérêt, soit, pour gagner en efficacité (rentabilité), on donne le petit coup de pouce qui oriente les projets en direction des acquisitions que l'on souhaite voir se construire, et les élèves s'engageront dans une réalisation dont ils se détacheront, *réalisation-prétexte* comme parfois en situations usuelles, qui ne portera pas de fruit.

Ces réserves sont recevables, elles sont même parfois très prégantes. Toutefois, il faut contrebalancer ceci par les effets positifs observés sur certains grands élèves qui s'étaient détachés des arts plastiques car ils n'y voyaient plus de sens, considérant du haut de leurs quinze ans la pratique comme infantilisante et l'histoire de l'art comme élitiste ou décalée. Par le projet bien pensé, la pratique des élèves restaure sa crédibilité car elle retrouve l'occasion d'avoir parti lié avec le réel.

Pour autant, que faut-il penser de ce qui est produit, voire projeté ? Faut-il accorder du crédit au grand format, à la sculpture élaborée à trois ou à ces généreux messages visuels ? Faut-il supporter « le dessin de Mickey ou la Tour Eiffel en allumettes » tel que cela était déjà fustigé en ces termes il y a quarante ans ? Quel importance accorder à tout cela ?

⁶³ *Op. cit.* (1990), page 165.

Force est de reconnaître le changement de catégorie des productions, plus ambitieuses, moins scolaires, pas forcément plus singulières. Mais l'investissement, généralement, est là. Le texte-ressource du MEN déjà cité souligne que le projet est un espace vacant où tout est possible, où tout est modifiable, ce qui favorise l'implication de l'élève. Il l'aide à mettre en jeu ses affects, ses préoccupations, ses expériences, ses connaissances, ses aspirations. Parce qu'il est jeu, parce qu'il est terrain d'explorations, le projet autorise l'élève à passer du statut d'acteur à celui d'auteur. Si l'acteur est toujours, plus ou moins explicitement, porteur de sens, l'auteur est source et producteur de sens.

Pour autant, il serait naïf d'oublier que ces productions (en amont : ces démarches) restent originaires du terrain scolaire. Le "projet de l'élève" n'est-il pas, avant, projet du professeur et des rédacteurs des programmes ? Nous revenons à l'expression de « *semi-autonomie* » qui a parfois suscité incompréhensions et rejets. Ne pas perdre de vue que le "projet", ici, quoique l'on fera, sera toujours pour l'élève un "devoir" plus ou moins comme un autre face auquel la règle pour avoir la paix scolaire, est de feindre de s'y soumettre. Comme le font remarquer Gérard Fourez et ses collègues⁶⁴, « *une situation didactique par rapport au monde réel constitue souvent un artefact – au sens d'un substitut – qui vise à motiver les élèves en stimulant la réalité extérieure. On doit tenir compte de cet artifice lorsqu'on détermine les finalités et les limites d'une démarche interdisciplinaire* ». Ainsi, le bon sens voudra, d'un côté qu'on en soit également complice, mais de l'autre qu'on n'y accorde pas un crédit infini qui serait aveugle quant à l'artificialité de la situation. **L'autonomie s'exerce en pépinière ; ce n'est pas encore une autonomie de plein champ.**

D'un autre côté, la confrontation à un projet qu'il faut élaborer puis conduire à terme génère de l'expérience « situationnelle » à la fois *source* d'apprentissage et *indicateur* de maîtrise⁶⁵. De ce fait, il semble nullement qu'il faille succomber totalement au pessimisme. Et à cet effet pour les derniers enseignants à convaincre, on ne manquera pas de relever ce qu'en pensent les élèves eux-mêmes. A la lumière de quelques phrases tirées d'un rapport de l'Inspection générale⁶⁶ datant de l'an 2000 (certes relatives aux enseignements artistiques dans leur ensemble) on peut avoir une idée de la manière dont est ressentie la relation entre faculté d'expression et développement personnel. La situation de projet ne peut que renforcer ce qui est dit ici :

Pour les collégiens, les enseignements artistiques sont utiles au collège parce que, avec les matières artistiques, on développe notre imagination ou parce qu'il n'y a qu'avec les arts qu'on peut inventer vraiment et créer. On peut s'exprimer autrement qu'avec des mots. Ils nous servent à découvrir autre chose et à sortir de l'ordinaire. « Ils sont nécessaires à l'épanouissement des élèves car même s'ils n'aiment pas ces matières, elles lui permettent de réfléchir autrement que trop guidé ». « Les matières artistiques nous apportent du plaisir, de l'enthousiasme, ça nous donne une passion ». « Ils nous servent pour mieux nous connaître et à connaître autrement notre entourage (la vie) ». Enfin, les enseignements et activités artistiques semblent pour de nombreux élèves être un moyen de « révélation » de soi, voire de détection de talents, de possibilités que l'on a en soi ou, comme l'indique un élève de troisième : « on découvre aussi des dons cachés ». Cet

⁶⁴ A. Maingain, B. Dufour, G. Fourez (dir.), *Approches didactiques de l'interdisciplinarité*, Bruxelles, De Boeck, 2002, page 76.

⁶⁵ Sur la pédagogie « situationnelle » lire P. Jonnaert et al., *op. cit.* (1999), page 31.

⁶⁶ « *La place des enseignements artistiques dans la réussite des élèves* », Rapport de l'Inspection générale, année 2000, Paris, La Documentation française, 2001, pages 275 à 342.

aspect est souvent repris par les élèves de troisième pour lesquels le rôle des arts pour mieux se découvrir, se connaître, pour « savoir qui on est » semble important.

On peut considérer que la pratique des enseignements artistiques permet de modifier de manière assez significative les représentations que les élèves se font de l'éducation artistique. On peut résumer cette transformation en reprenant deux phrases d'élèves : l'un en sixième : « Les enseignements artistiques sont très utiles parce qu'on peut toujours en avoir besoin plus tard dans son métier, et puis on se détend » ; l'autre en troisième : « Ce n'est peut-être pas utile pour la réussite scolaire, comme le disent beaucoup de professeurs, mais c'est indispensable pour la vie, c'est nécessaire pour être plus ouvert, voir autrement, être capable d'inventer ; ça nous aide à devenir quelqu'un ».

Les témoignages des professeurs stagiaires en formation quant à la transformation de leurs élèves sont également éloquentes à cet égard et, en 2020, les sites académiques des IPR présentent en ligne de nombreux exemples fort encourageants⁶⁷.

Mais l'enseignement, dans tout cela ? L'accent mis par les élèves sur l'épanouissement personnel n'alarme-t-il pas à propos du respect scrupuleux des contenus des programmes ? La parcellisation des pratiques n'induit-elle pas une pulvérisation de la "progression" auparavant soigneusement pensée par l'enseignant ? Nous avons vu que plusieurs programmes européens ne vont pas jusqu'à préconiser le projet d'expression libre et les réticences sont également nombreuses en France. Ce risque de dilution des contenus est d'ailleurs souvent mis en avant au plan général, notamment par Bru et Not (1987) aussi bien (par exemple) que par François Victor Tochon dans le cadre de la didactique du français : « *La globalisation téléologique tend à négliger la maîtrise systématique des connaissances particulières. [Pour éviter cet écueil] une phase déductive devrait succéder à la phase inductive [de la découverte].* »⁶⁸

La faille du « projet » serait bien ici si, d'aventure, l'euphorie de la réalisation devait être considérée comme un aboutissement. La question est donc bien : - comment concilier libre-choix des élèves, fascination pour un produit, et l'obligation de se référer à un corpus de connaissances et compétences à construire ? Nous suivrons encore Meirieu rappelant qu'il faut avoir « *l'intelligence de la distinction fondamentale entre la tâche et l'objectif* »⁶⁹, et ajoutant que les professionnels, les artistes privilégient toujours la tâche, visible et monnayable mais simple indicateur, aux dépens de l'objectif visé à travers elle, « infiniment moins visible puisqu'il s'agit d'une habileté mentale stabilisée, d'un savoir approprié et réinvestissable dans une autre situation ». Le mode pédagogique ne doit en rien dénaturer nos visées didactiques et, pour reprendre une formulation maintes fois répétée dans mes écrits : *l'enseignement des AP se fonde sur la pratique et, dans tous les cas, il convient de tirer leçon du fait accompli, d'en évaluer les effets et de garder trace des acquis.*

⁶⁷ Lien vers les pages IPR, vérifié 2020 : <https://eduscol.education.fr/arts-plastiques/sites-academiques.html>

⁶⁸ F.V. Tochon, *Didactique du français*, Paris, ESF, 1990, pages 62 et 66.

⁶⁹ *Op. cit.* (1995), pages 158-159.

FRUITS DIDACTIQUES

De même que la conduite d'un projet s'offre à être appréciée tant à propos du *produit* qu'en ce qui concerne le *processus*, la mise en situation d'autonomie doit tout autant être appréciée en ce qu'elle ne baisse en rien l'exigence des "contenus" découverts par l'élève (savoirs / habiletés / compétences), que relativement aux acquisitions liées à la mise en œuvre d'une démarche personnelle (méthodologiques et comportementales : savoir se débrouiller pour programmer, se documenter, conduire son travail, se décentrer pour porter un regard critique au fur et à mesure de l'élaboration...).

Afin de faciliter ce contrôle de la progression de l'élève, l'enseignant pourra s'aider d'une grille de repérage pointant les principaux éléments du programme. On observera que parallèlement à l'invitation au projet, ces *acquisitions en fin de 3^{ème}* sont aujourd'hui explicitement soulignées dans tous les textes des programmes français. Le problème est celui du temps à consacrer à cela.

L'enseignant, au titre de régulateur qui suit les recherches, doit être à même de repérer les moments propices à la mutualisation de ce qu'un élève vient de découvrir par lui-même : il faut alors interrompre un instant, demander le silence, inviter l'élève à présenter aux autres ce qui était en jeu, prévoir éventuellement une référence aux œuvres de l'art (et là on mesure l'intérêt des fichiers numérisés par rapport au temps des diapositives !).

L'autre moment propice est celui du bilan d'un travail. En situation de projet autonome, les élèves ne finissent pas en même temps. Ces décalages temporels doivent être mis à profit pour, chaque fois, tirer leçon de l'individuel vers le collectif. Cela peut aussi s'effectuer suivant un rythme à décider, pour le moins une fois avant chaque conseil de classe (c'est l'option que j'avais instaurée), moment de partage qu'un groupe lors de nos stages français a nommé « lieu ou temps commun ». Les travaux et leurs acquis doivent aujourd'hui être enregistrés dans un fichier numérique en articulation à la culture artistique rencontrée.

A titre de comparaison, même si les expériences canadiennes valorisent davantage les acquisitions techniques que le contexte français, voici comment au Québec (j'en faisais déjà état dans notre publication antérieure sur l'évaluation⁷⁰) l'élève fait le point sur ses apprentissages, en pédagogie de projet notamment. Je retiendrai trois accompagnements didactiques conçus à cette occasion pour favoriser les acquisitions⁷¹ :

- *Le tutorat*, principe qui incite quelques élèves à réinvestir les notions découvertes en les transmettant à leurs pairs sous forme d'explications et de démonstrations ;
- *L'atelier critique* comportant une courte présentation et où s'engage une réflexion sur les démarches et qui s'apparente à notre verbalisation ;
- *La création d'outils* adaptés aux besoins en art qui peuvent se nommer selon les niveaux : cahiers de mots nouveaux, carnet de projets, journal de bord, cahier de découvertes ou portfolio.

⁷⁰ B.-A. Gaillot *Arts plastiques, l'évaluation des acquis*, Aix-en-Provence, IUFM, Rectorat-DAFIP, 2002, disponible sur mon site.

⁷¹ M. Richard, « développement d'un modèle pratique et interactif pour l'exploration des arts dans la pratique de projet », *Actes du colloque sur la recherche en arts visuels, Montréal 1998*, Université du Québec, CREA éditions, 1999, pages 47 à 53.

« Étant le premier responsable de la gestion de ses apprentissages, l'élève doit se constituer un dossier d'apprentissage de type portfolio (évaluations formative et formatrice) faisant la preuve de ses différents savoirs, plus précisément les connaissances déclaratives, procédurales et conditionnelles, afin d'en arriver à un dossier d'évaluation qui fasse ressortir ses forces et ses défis tout le long de l'année. Vers la fin d'une étape, l'élève apprend à nommer ce qu'il a appris, ce qu'il est capable de faire et comment il le fait. Le tout est noté sur une feuille qui constitue son bilan des acquis. À la fin de l'étape, un bulletin descriptif est établi conjointement par l'élève et l'enseignant. Cette évaluation porte sur la démarche en privilégiant l'analyse, l'organisation, la communication et l'objectivation. Elle cible également les savoirs, les savoir-faire et les attitudes. Elle s'applique à chacune des matières, à l'éducation aux valeurs et aux projets où il y a intégration des matières et transdisciplinarité. »⁷²

Toutefois, si les contenus d'apprentissages, les découvertes, doivent en toute circonstance didactique être identifiés, il n'est dit nulle part que la situation de projet doit être une panacée. Comme Jean Vial le soulignait déjà il y a trente ans, il y a également des temps où il convient d'apporter à l'élève (*d'amener l'élève vers*, dirions-nous aujourd'hui) ce qu'il ne trouverait pas tout seul, des temps d'investissement où l'intervention du maître fait gagner du temps.

Ce qui se découvre (et s'enseigne /s'apprend) est d'abord la démarche d'expression.

Le projet, comme toute création, engage un processus qui part de l'idée pour planifier une organisation prenant en considération des réalités matérielles, techniques, environnementales et temporelles. La mise en œuvre éprouvera la réalité de la confrontation aux moyens matériels : expérimentations, tâtonnements, imprévu, repentirs, maturation, reprises, autant de paramètres qui s'inscriront dans une durée nécessaire mais pas toujours compatible avec la réalité du temps scolaire. Viendra alors le moment de conclure et de laisser l'œuvre se donner à voir aux yeux de tous. Le temps de la présentation au groupe, le temps du commentaire, de temps du bilan dont il faudra tirer des enseignements...

Les recherches de Pierre Gosselin sont très précieuses en ce qui concerne la démarche. S'agissant plus particulièrement de représenter l'aspect temporel de la *dynamique de création*, une longue recherche collective⁷³ a permis de décrire un processus spiralaire comportant trois phases successives (*ouverture, action productive, séparation*) dynamisées par le jeu de trois mouvements interactifs et récurrents (*inspiration, élaboration, distanciation*). Cette étude met en relief des aptitudes spécifiques remarquées chez les individus créateurs à divers moments du processus, ce qui ne peut manquer d'inciter les enseignants à développer de telles aptitudes chez leurs élèves :

1. Phase d'ouverture

Inspiration

Aptitude à accueillir et à vivre des idées, des images, des sensations, des sentiments (émergences).

Élaboration

Aptitude à garder des traces des émergences et à les développer.

Distanciation

Aptitude à apprécier de manière intuitive les émergences et à passer d'une simple tentation à une authentique intention de projet.

⁷² F. Monière, dans F. Gagnon-Bourget et F. Joyal, *op. cit.*, page 115.

⁷³ P. Gosselin, G. Potvin, J.-M. Gingras, S. Murphy, *op. cit.*, pages 647-666.

2. Phase d'action productive

Inspiration

Aptitude à se centrer en cours d'action. D'autres idées de projets éventuels émergent.

Élaboration

Aptitude à développer et à articuler conceptuellement et matériellement l'œuvre.

Aptitude à supporter une certaine tension, un certain tourment.

Distanciation

Aptitude à lâcher prise. Le créateur suspend son travail, s'en éloigne (incubation), favorisant l'émergence de solutions inédites ; le créateur prend du recul et juge du niveau d'achèvement de son œuvre .

3. Phase de séparation

Inspiration

Aptitude à accueillir ce qui émerge en considérant à distance l'œuvre achevée.

Élaboration

Aptitude à réfléchir sur le sens de son œuvre et de sa démarche.

Distanciation

Aptitude à évaluer de manière sensible l'adéquation entre les émergences inspiratrices et l'objet qu'il a généré.

Aptitude à évaluer de manière rationnelle.

Aptitude à délaissier le travail fini pour se projeter dans d'autres projets.

Plus que dans le cours usuel induit par une incitation du professeur, la démarche de projet, émaillée de multiples péripéties, donne à voir ce qu'est une pensée en acte, ce qui se joue dans le processus instaurateur. Découverte fort instructive qui contribue à conforter l'élève dans son autonomie. La mise en œuvre d'un tel travail engage donc des compétences générales et transdisciplinaires, qu'il s'agisse de la recherche d'information, de l'esprit de synthèse conduisant à un propos personnel, de la gestion du temps, des matériaux ou des outils, de l'effort porté sur la présentation de la chose produite. Pour Gosselin⁷⁴, cinq grands types d'actions mobilisatrices de ressources sont liées à l'acte créateur : 1) être présent à soi, au monde, à l'expérience, 2) réfléchir et comprendre l'art, sa démarche, celle des autres, 3) explorer des techniques, des matériaux, des idées, des modes d'organisation, 4) développer des idées, des productions artistiques et un discours sur sa démarche et ses réalisations, 5) présenter son travail et ses réflexions. Autant de champs où des compétences peuvent être construites.

Mais ce qui se découvre et s'apprend par le "projet" ne se rapporte pas seulement à l'œuvre, c'est un rapport nouveau entre le dire et le faire qui va nous rapprocher de l'art : cette fois, ce qui vient d'être réalisé par l'élève devra capter l'intérêt des autres pour avoir « droit de cité » (et pas seulement recueillir l'agrément du professeur pour l'obtention d'une note). Éprouver que la chose peut rester muette ou donner à penser et véhiculer, cette fois, sa *propre* pensée... L'idéal est que le propos touche à une problématique ayant un ancrage dans la vie sociale ou les référents culturels de l'élève, l'idéal est de donner au projet une finalité qui ait du *sens*.

L'élève grandissant, il importe en effet de conférer du sens à la pratique, chaque enseignant connaît cette nécessité du second souffle vers la 4^{ème}. A cet égard, le rapport inévitable entre l'art et le *champ social ou politique*⁷⁵ gagne à être approché avec les élèves de 3^{ème}, souvent soucieux des

⁷⁴ P. Gosselin, E. St-Denis, S. Fortin, S. Trudelle, F. Gagnon-Bourget, S. Murphy, Le développement et l'évaluation de la compétence à créer en art, dans D. Leduc, et S. Béland, *Regards sur l'évaluation des apprentissages en arts à l'enseignement supérieur*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2017, page 254.

⁷⁵ Au Canada aussi, nos collègues Québécois insistent sur l'intérêt de cultiver « l'appartenance au milieu de vie culturel local » de développer « le sens du lieu », ce qui, outre le fait de consolider le sentiment d'appartenance à une communauté de vie, favorise l'implication de l'élève et, au-delà, la dynamique de recherche, de découverte et d'acquisition (L. Robichaud, dans F. Gagnon-Bourget, 2000, *op. cit.*, pages 96 à 99). Cette ouverture, de surcroît, incite les élèves à une pratique très éclatée des arts : « on

inégalités sociales qu'ils découvrent. Ils y découvriront peut-être un aspect qui n'était pas encore clair pour eux, des parallèles possibles avec certaines facettes d'autres arts (le jazz a précédé Martin Luther King, par exemple). Le "projet", en ce qu'il s'articule au quotidien, met les élèves en meilleure posture pour comprendre la place des images dans les sociétés et, extensivement, le sens de tel acte ou tel engagement artistique (avant de lire Albert Camus en classe de lycée). Si Allan Kaprow a déjà tout écrit sur « l'art semblable à la vie »⁷⁶, la *Documenta XI* de Kassel en 2002 a mis en avant de manière flagrante, par les choix certes très volontaristes de son commissaire Okuwi Enwezor, les chevauchements inédits qui existent désormais, du fait de la diffusion planétaire des nouveaux médias, entre art et *documentaire*, art et *journalisme* (comme en témoignent Dominique Baqué, Paul Ardenne ou ensuite Norbert Hillaire⁷⁷). Que ce soit en projet personnel ou dans une expression liée à l'HDA, la confrontation à la *pluralité des modes d'expression artistique* et à *l'abolition des limites* (de l'écrit, du visuel, du sonore, du spectacle vivant...) conduit à rencontrer la question du traitement sur un même plan de toutes les occurrences en faisant tomber la barrière de tout jugement de valeur (par exemple entre le répertoire de la danse et les gestes du quotidien...); elle parie sur le brassage des productions et des transgressions à tous égards qui caractérisent ces cinquante dernières années, brouillant tout repère et favorisant dans une certaine confusion⁷⁸ une spéculation planétaire qui réduit les œuvres à l'état de marchandise, mais qui offre aux enseignants d'art d'aujourd'hui l'opportunité de poser clairement au vu des travaux personnels des élèves la question de « *l'artistique* » (voire de l'engagement artistique en lien avec l'HDA) qui reste toujours aussi centrale comme horizon didactique disciplinaire. Plus que tout autre, la situation de projet, forte d'une inspiration puisée dans le quotidien des élèves qui en garantit une sorte d'authenticité, donne l'occasion d'aborder ce questionnement-là.

Nos adolescents sont nés à l'âge du multimédia ; sans vouloir en faire pour autant un moyen d'expression à privilégier, il convient sans doute de s'interroger avec eux sur les nouveaux modes de communication qui se sont instaurés, sur les *divers aspects actuels du dire visuel*, et il est clair que l'élaboration du "projet" en classe de 3^{ème} favorise des expressions personnelles qui facilitent ensuite la compréhension de tous ces nouveaux enjeux.

Enfin, la présentation de son travail correspond à la phase de « verbalisation » usuelle en fin de séquence et les compétences attendues sont en apparence les mêmes :

S'exprimer, analyser sa pratique, celle de ses pairs⁷⁹

- Dire avec un vocabulaire approprié ce que l'on fait, ressent, imagine, observe, analyse ; s'exprimer pour soutenir des intentions artistiques ou une interprétation d'œuvre.
- Etablir des liens entre son propre travail, les œuvres rencontrées ou les démarches observées.
- Expliciter la pratique individuelle ou collective, écouter et accepter les avis divers et contradictoires.

circule de l'art savant à l'art ethnique et au design, en passant par l'art culinaire et les arts du spectacle : humour, cirque et vidéoclip » (M. Richard, in *Actes du colloque sur la recherche en arts visuels, Montréal 2000*, Université du Québec, CREA éditions, 2001, pages 53 à 66).

⁷⁶ A Kaprow, *L'art et la vie confondus*, Paris, éditions du Centre Pompidou, 1996, pages 238 à 280, mais aussi : B. Formis, *Esthétique de l'ordinaire*, Paris, PUF, 2010.

⁷⁷ Consulter : D. Baqué, *Pour un nouvel art politique, de l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004 (sans pour autant souscrire à la conclusion du livre qui parle carrément de « passage de témoin » sur la scène politique au profit du « documentaire engagé »), D. Baqué, *L'effroi du présent, figurer la violence*, Paris, Flammarion, 2009, P. Ardenne, *un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2002, N. Hillaire, *La réparation dans l'art*, Lyon, Nouvelles éditions Scala, 2019.

⁷⁸ Ainsi en est-il de la multiplication de certaines biennales internationales qui, faute réel de fil conducteur, laissent le visiteur errer devant l'embarras d'un inextricable display.

⁷⁹ Programme cycle 4, 2018, *op. cit.*, page.48 (extrait : compétence 3).

- *Porter un regard curieux et avisé sur son environnement artistique et culturel, proche et lointain, notamment sur la diversité des images fixes et animées, analogiques et numériques.*

Domaines du socle : 1, 3, 5

Pourtant, celle présentation diffère par le degré d'implication que l'élève y a investi. Celui-ci peut refuser de livrer par les mots l'intimité de sa pensée déjà donnée à voir. Il peut tout au contraire livrer un discours tonitruant ou révolté pour se montrer « artiste » au yeux du groupe. Il peut aussi s'efforcer de plaquer un propos destiné à correspondre aux affinités de l'enseignant ou simplement à la conformité du jeu didactique : on fait semblant, on est dans le simulacre.

Il convient donc, en pédagogie de projet, de ne pas sous-estimer les effets de réification ou simplement de théâtralisation. Mais ces dangers étant bien identifiés, le sens qui a inspiré l'élève dans sa réalisation autonome et qui confère authenticité à son travail comme à certains de ses acquis permet le plus souvent d'éprouver le moment agréable du partage. Même modestes voire ratées, ces œuvres sont fortes, elles ont vu le jour et voudraient exister : nous reviendrons sur ce dernier mot.

Présenter peut conduire jusqu'à l'exposition. Rien de neuf à en dire tant ce moment est une des traditions de fin d'année auxquelles les enseignants sont habitués. Mais est-il nécessaire de dire, sans dénigrer les productions souvent très intéressantes nées du cours en proposition, combien la diversité des pratiques, la diversité des propos donnés à voir, donnent à cette manifestation une substance tout à fait particulière.

Reste à penser le long terme et à reprendre en l'approfondissant la question portant sur la transférabilité des gestes observés.

Propos lors d'un conseil de classe : « *L'élève X, dont beaucoup d'enseignants viennent de se plaindre, se comporte correctement en arts plastiques, il écoute le professeur et est capable de consacrer du temps à l'élaboration d'un projet ; il sait faire preuve de ténacité dans l'effort pour faire aboutir sa réalisation ; il sait prendre la parole pour expliquer clairement à la classe quelles étaient ses intentions...* » Si le trait est un peu forcé, chacun garde le souvenir de multiples exemples de la sorte. Mais il arrive parfois que la réponse des collègues tombe sans appel : « *En arts plastiques, peut-être. Mais ailleurs, il en va tout autrement !* »

On se reportera à la synthèse CNDP sur l'autonomie (1988) déjà citée qui se termine en dressant la liste des « effets de la situation d'autonomie en arts plastiques ». Ces effets, repérés à l'époque sur vingt terrains et sur une longue période d'observation en collège, étaient fort nombreux. Reprenons ici seulement ce qui se rapporte aux élèves :

- *amélioration des comportements généraux qu'ils soient scolaires ou non,*
- *augmentation des motivations personnelles de l'élève et motivations collectives des classes,*
- *changement dans l'attitude vis-à-vis du travail,*
- *changement dans l'attitude vis-à-vis des partenaires,*
- *règlement de situations de blocage ou d'échec.*

La question qui se pose, revenant sur la fatalité scolaire de la situation de projet instaurée en arts plastiques, est désormais la suivante : - peut-on faire le pari de dispositions transversales définitivement acquises ? En d'autres termes, y a-t-il réellement des compétences larges qui seront de nature, demain, à sous-tendre en toutes occasions la prise d'initiatives et tous types de comportements dits « autonomes », ou bien n'existerait-il de compétences que sectorisées ?

En premier lieu, il convient de prendre garde à ne pas confondre compétences transversales et transférabilité des compétences !

Disons *a priori* que les compétences dites transversales sont des dispositions très générales qui ignorent ou dépassent les clivages disciplinaires (ainsi en est-il de la « maîtrise de la langue », mais que peut-on dire du « jugement critique » ou de la « maîtrise de l'outil informatique » ?) Selon certains chercheurs, cette transdisciplinarité résulte aussi du « *transfert, d'un champ disciplinaire à un autre, de concepts, de modèles théoriques, de démarches, d'instruments d'analyse, de schèmes cognitifs, de techniques, de compétences (...)* Une donnée transférable prend, de ce fait, un caractère transversal. »⁸⁰

Le transfert complet, quant à lui, suppose que des acquisitions réalisées dans un secteur déterminé peuvent être utilisées pour surmonter des obstacles nouveaux relevant d'un autre secteur. A supposer qu'elles existent ponctuellement, les compétences mobilisées ne sont pas pour autant transversales. On peut lire depuis longtemps chez Louis D'Hainaut⁸¹ l'intérêt suscité par la transférabilité des compétences, le degré ultime ou « transfert intégral » correspondant au fait qu'une action adéquate puisse être opérée en réponse à toute circonstance inédite. Les programmes pour la 3^{ème} de 1998, quant à eux, s'appuient simplement sur l'augmentation de la part d'initiative demandée à l'élève et la prise de conscience de ce qu'est un processus de création. Vial, dès 1976, soulignait ce que la démarche projective nous offre de précieux et de spécifique : dans cette affaire, « *l'itinéraire de "fabrication" lui-même peut être pensé – et même repensé en cas de difficultés* ».

Avant d'aller plus avant, rappelons⁸² ce qui est entendu sous la dénomination de compétence « transversale » et/ou « générale ».

S'agissant d'abord de la « compétence » (définie comme une disposition terminale et durable, mobilisable immédiatement à bon escient, permettant de se rendre maître dans un secteur déterminé de toute situation inédite et complexe⁸³), certaines sont qualifiées de « générales » en ce qu'elles sont utiles en de multiples contextes, y compris hors l'école (savoir prendre des notes, utiliser un dictionnaire, comparer deux grandeurs, savoir gérer son temps...) et souvent en même temps de « transversales ». Maingain, Dufour et Fourez citent ainsi plusieurs catégories de compétences à vocation générale : les compétences *logiques* (opérations mentales telles que déduire, comparer...), *cognitives* (démarches d'apprentissage), *méthodologiques* (organisation de son travail), *communicationnelles* (savoir s'exprimer), *métacognitives* (posture réflexive quant à son travail), *épistémologiques* (recul critique favorisant un usage approprié de ses connaissances) *relationnelles* et *socio-affectives*. Les auteurs regrettent que ces compétences ne fassent que très rarement l'objet d'une modélisation ou d'un apprentissage particulier.

Il importe donc, suivant Jacques Tardif⁸⁴, que nous fassions un gros effort pour favoriser et valoriser les opérations de transfert pour montrer qu'elles sont constructrices de l'autonomie de chacun. En principe, ce n'est pas nouveau pour les enseignants d'art si l'on se rapporte aux temps

⁸⁰ G. Fourez et al., *op. cit.* pages 169 à 173.

⁸¹ L. D'Hainaut, *Des objectifs aux fins de l'éducation*, Paris, Nathan, 1977, pages 238-239.

⁸² Afin de ne pas alourdir cet exposé, nous renvoyons le lecteur pour un plus large développement à mon autre texte : *L'approche par compétences en arts plastiques* ([2009] 2018), disponible en ligne.

⁸³ Se reporter à notre publication antérieure *Arts plastiques, l'évaluation des acquis*, déjà citée. Il faudrait pouvoir rappeler ici après D'Hainaut, P. Gillet (1991) ou X. Roegiers (2000). Citons seulement G. Scallon, *L'évaluation des apprentissages dans une approche par compétences*, Bruxelles, De Boeck, 2004.

⁸⁴ J. Tardif, *Le transfert des apprentissages*, Montréal, Les Editions Logiques, 1999.

de la « créativité » et notamment à la « *synectique* » de William Gordon et George Prince fondée sur les démarches « *analogiques* ». Pour Gordon qui cherchait alors les clés d'une pédagogie de l'invention, le processus créatif fonctionne en cultivant la veine métaphorique⁸⁵ : on mesure combien la faculté de transférer les acquis à un contexte nouveau⁸⁶ est proche des glissements analogiques identifiés par les théories de la créativité. A cet égard, la « compétence » appelle impérativement un retour vers le nom de Noam Chomsky⁸⁷ qui, dans ses nombreux écrits sur le langage, avait souligné le caractère *créatif* de la compétence linguistique dès lors que l'enfant s'affranchit des paroles répétitives conditionnées pour avoir intégré un *système de règles* qui permet ensuite de construire - *créer* - des phrases nouvelles. Il s'agit effectivement de l'application à bon escient de ces règles à des situations inédites, il faut donc se débrouiller tout seul en prenant des initiatives à partir de ce qui a été intériorisé.

Si pour Xavier Roegiers⁸⁸, cet outillage intellectuel et affectif d'adaptation à toute situation nouvelle procède « d'une éducation à l'audace », d'autres chercheurs sont plus réservés. Jean-Claude Parisot⁸⁹, évoquant la perspective de capacités transversales, parle de « catégories hypothétiques ». Pour Bernard Rey qui se montre aussi très dubitatif à l'égard des transferts de compétences compte tenu du fait que l'école est un lieu où l'on n'agit pas « pour de vrai », la transversalité « *n'est pas ce qui serait commun à plusieurs disciplines, mais ce qui en chacune les dépasse et pourrait servir au-delà des murs de l'école* ».

Selon Rey, la problématique de la « compétence transversale » pourrait s'énoncer ainsi : « *[Cherche-t-on] sous ce nom des compétences requises par plusieurs disciplines ou bien, au contraire, des compétences qu'elles seraient plusieurs à produire ? Dans cette deuxième éventualité, on ne sait s'il faut chercher des compétences qui seraient développées par plusieurs disciplines simultanément ou s'il s'agit de compétences qu'aucune des activités scolaires ne produit à elle seule mais que l'alchimie de leur rassemblement finirait par engendrer* ».⁹⁰

Mais, prenant le relais de cette question, le « projet en 3^{ème} » n'est-il pas, précisément, de nature à produire ce type d'*alchimie* ?

Nous avons, dans de précédents textes relatifs à l'évaluation⁹¹, montré combien l'auto-évaluation de l'élève favorise la *métacognition*⁹² et développe les aptitudes *methodologiques* en arts plastiques. Pour autant, la démarche de projet induisant habituellement une posture d'auto-régulation-évaluation, peut-on dire que cette situation établie en arts plastiques développe des « capacités spécifiques », permettant de s'adapter aux autres situations d'un réel social en perpétuelle mutation ? Des capacités d'initiatives suffisamment larges (« générales »), sortes de *nouveaux « contenus »* d'enseignement à caractère transversal, qu'il s'agirait naturellement de

⁸⁵ W.J.J. Gordon, *La stimulation des facultés créatrices par la méthode synectique*, Paris, Hommes et Techniques, 1965.

⁸⁶ G. Fourez et al. (*op. cit.*, 2002, page 187) livrent cette illustration situant bien le débat sur la finalisation et l'extension du champ d'une compétence : « *Pour les uns, un tournevis ne peut servir qu'à visser. Pour les seconds, un bon mécanicien fait n'importe quoi avec son tournevis.* »

⁸⁷ N. Chomsky, *La linguistique cartésienne*, Paris, Seuil, 1969 ; *Structures syntaxiques*, Paris, Seuil, Points, 1969.

⁸⁸ X. Roegiers, *Une pédagogie de l'intégration. Compétences et intégration des acquis dans l'enseignement*, Bruxelles, De Boeck, 2000, page 16.

⁸⁹ P. Gillet, CEPEC, *Construire la formation*, Paris, ESF, 1991, page 38.

⁹⁰ B. Rey, M. Develay, *Les compétences transversales en question*, Paris, ESF, 1996, pages 57 et 58.

⁹¹ *Arts plastiques, l'évaluation des acquis, op. cit.*, pages 167 à 176.

⁹² Selon Flavell (1976) rapporté par B. Noël, dans *La métacognition* (Bruxelles, De Boeck, 1991, pages 19-21), « la métacognition se rapporte à la connaissance qu'on a de ses propres processus cognitifs, de leurs produits et de tout ce qui y touche ».

valoriser auprès des élèves, et qui viendraient se substituer aux savoirs figés véhiculés – dirait-on alors – par une conception traditionnelle de l’enseignement ?

Dès les années 70, de nombreuses études concluent en allant dans cette direction. Par exemple, il fut démontré que dans les milieux familiaux où l’enfant est habitué à raisonner sur ses comportements « *la pratique de la reformulation [est tout à fait] essentielle dans la construction de l’intelligence : en précisant ce qu’il veut dire, en cherchant à expliciter ses intentions, ses projets, ses actes, l’enfant ne se contente pas d’acquérir un vocabulaire plus étendu, il structure sa pensée elle-même* »⁹³. On retrouve ici en filigrane théorique le rôle de « médiateur sémiotique » joué par le langage enfantin (selon Vygotski déjà cité) pour introduire de la rationalité dans la perception de son environnement et, extensivement ici, lors de « l’écriture » du projet. En écho, également, la part centrale que nous accordons en arts plastiques, notamment en situation de projet, à la « verbalisation ».

Développer des capacités méthodologiques, ce n’est pas apprendre des recettes pour réussir (encore que tout conseil soit bon à prendre), mais c’est se forger ses propres outils en adéquation avec son propre fonctionnement psychologique. De nombreux auteurs ont souligné la variété des styles cognitifs⁹⁴ et, de ce fait, les vertus de « l’éclectisme méthodique »⁹⁵. A la lumière de ceci, le projet, en ce qu’il serait propre à chaque élève et alternerait avec des situations plus usuelles, n’offrirait-il pas alors, du moins au début, la meilleure occasion de construire et d’expérimenter ses propres stratégies de réussite ?

- Dans l’élaboration de son projet, l’élève part généralement d’une intention d’expression pétrie de préjugés et d’une vision souvent stéréotypée. Ceci concerne à la fois la forme et le fond.
- La première étape consiste donc à enrichir ses premières représentations en collectant d’autres informations, en faisant l’effort d’adopter un point de vue décentré.
- La seconde étape consiste à travailler le passage du dire au faire, décider de la part illustrative et de celle accordée aux moyens spécifiquement plastiques, par exemple.
- Une troisième étape s’imagine assez bien en cours de réalisation : activité de recul qui juge des premiers effets et envisage éventuellement un changement d’orientation ou de simples touches de remédiation.

Comme le décrit Bernadette Noël⁹⁶, face à toute situation nouvelle, « *le sujet est amené à évoquer des processus ou des concepts qu’il a utilisés antérieurement dans des situations fort différentes* » ; dans certains cas, cette reprise est efficace, dans d’autres il s’agit d’une « génération abusive » qui conduit à un échec. Le troisième cas que nous ajouterons est celui où l’élève, conscient à la fois des similitudes et des différences, modifie spontanément certains comportements, improvise pour une part, tâtonne, afin de produire une réponse adaptée : on voit ici comment une conscience métacognitive opératoire contribue à l’élargissement de la compétence initiale.

⁹³ P. Meirieu, *Emile, reviens vite... ils sont devenus fous*, Paris, ESF, 1992, page 140.

⁹⁴ J.P. Astolfi, se référant à Meirieu, dresse un état des différents modes de pensée à activer : déductive, inductive, dialectique, divergente, analogique (« Styles d’apprentissage et modes de pensée », in J. Houssaye, *La pédagogie : une encyclopédie pour aujourd’hui*, Paris, ESF, 1993, pp. 301-314). Se reporter aussi à M. Huteau, *Les conceptions cognitives de la personnalité*, Paris, PUF, 1985.

⁹⁵ J. Drevillon, *Pratiques éducatives et développement de la pensée opératoire*, Paris, PUF, 1980.

⁹⁶ *Op. cit.* (2^{ème} édition augmentée, 1997), page 183.

Récemment, Grazia Giacco⁹⁷, s'appuyant principalement sur Eisner et Gosselin, reprend les dispositions, certes difficiles à évaluer (la volonté d'imaginer des possibilités nouvelles, d'explorer l'ambiguïté sans fermer aucune porte), qui peuvent être développées à l'occasion d'un processus de création et qui permettent :

- de se construire et d'apprendre en construisant ;
- d'apprendre à se connaître soi-même et à connaître les autres, le monde ;
- d'apprendre à relier les expériences (de soi des autres) dans le temps ;
- de connecter la raison et les sens ;
- d'apprendre à problématiser ;
- d'apprendre à anticiper, à faire des hypothèses ;
- d'apprendre à se tromper, à prendre des risques ;
- de se mesurer à la variabilité et développer sa capacité de faire des choix, d'opérer une sélection ;
- d'apprendre à sortir des cadres tout en se mesurant avec les règles et les émotions ;
- d'enrichir son propre répertoire de représentations mentales ;
- d'apprendre à se renouveler et à renouveler ses projets.

Il faudrait y ajouter toutes les dispositions liées à la verbalisation exposées précédemment, à ce qui se rapporte à la capacité d'auto-évaluation et, globalement, à ce qui se nomme l'esprit critique... D'ailleurs, pour Michel Grangeat dans le contexte général, il y a réussite d'un apprentissage quand un élève est suffisamment expérimenté pour se distancier, réinvestir, transférer, pour s'émanciper de l'enseignant et pour se détacher aussi de ses cadres de pensée habituels, ce qui signifie qu'il a gagné en autonomie⁹⁸. Dans cette affaire, écrit encore cet auteur (et l'on observera combien ceci est adapté à la demande de projet), le rôle de l'enseignant est :

- d'éviter que le sujet ne se jette dans la tâche de façon impulsive,
- d'éviter les tâtonnements inutiles mais en encourageant la prise de risque,
- de favoriser l'attitude de déduction,
- d'utiliser les erreurs à des fins positives,
- d'aider à l'évaluation-régulation.⁹⁹

Les enseignants de toutes les disciplines regrettent souvent que leurs élèves n'utilisent pas dans leur matière ce qu'ils ont appris dans une autre. La prise de conscience de sa démarche de création, être capable de formuler comment les idées lui sont venues et comment son projet a mûri¹⁰⁰, sont des facteurs essentiels de construction de la personne. S'agissant de métacognition, une des clés de stabilisation des compétences est probablement la réalisation d'un **portfolio**. Nous ne traiterons pas ici de l'intérêt de cet outil et prions le lecteur de se reporter à nos travaux antérieurs sur l'évaluation et sur le portfolio.¹⁰¹ Sélectionner, présenter et commenter ses réalisations annuelles ainsi que ses découvertes est assurément pour l'élève la meilleure méthode pour lier projet et acquisitions durables.

Pour autant, ne doit-on conférer à la dynamique de projet que des vertus bénéfiques et définitives ? Ne peut-on craindre que l'écart introduit par le projet n'en vienne par retour à

⁹⁷ G. Giacco, *op. cit.*, pages 114-115.

⁹⁸ M. Grangeat et P. Meirieu (dir.de, 1997), *La métacognition, une aide au travail des élèves*, Paris, ESF, p.97.

⁹⁹ *Ibid.*, page 37.

¹⁰⁰ Ceci appelle le « récit de création » (D. Laurier) ou bien le « journal extime » de R. Conte (*En attendant que ça sèche*, galerie Pascal Weider et musée du Berry éditeurs, 1994).

¹⁰¹ Dans B.-A. Gaillot, *Arts plastiques, l'évaluation des acquis (op. cit.)*, dans mon ouvrage ([1997] 2012) aux PUF ainsi que dans *Un portfolio numérique en arts plastiques ?* ([2005] 2014), disponibles en ligne.

dévaloriser le cours traditionnel, une fois goûtés les délices du libre-choix ? Au-delà, ne peut-on craindre que cet écart n'induisse aussi sa propre perte (finalement, trop utopique pour être valide) ?

Car au plan des arguments négatifs, cependant, un certain nombre d'éléments mettent en doute actuellement le fil piagétien de la construction du savoir par l'élève dans la rencontre avec l'objet et ceci interfère ici. Ainsi, pour les courants socioconstructivistes, il y a lieu de tenir compte au premier chef des variables sociales et contextuelles.

La part qu'il convient d'accorder au *contexte*, effectivement, ne plaide pas en faveur de la transférabilité des acquisitions. Chacun a souvent observé les difficultés des élèves pour ce qui est d'exploiter dans une situation nouvelle les compétences plasticiennes que l'on pensait confirmées dans un travail antérieur. Au-delà, pour ce qui nous concerne ici, reste à établir si le contexte cognitif de la réalisation en situation de projet individuel *se rapproche du contexte réel* (celui des activités et des échanges extrascolaires) *ou si au contraire il s'en éloigne encore davantage* (il y aurait ce qui serait possible et permis en arts plastiques qui justifierait tous les excès et en fonction de quoi se développeraient des comportements spécifiques et limités au périmètre de la salle d'arts plastiques ; il y aurait en regard le contexte de « la vie au quotidien », si différent qu'il ne viendrait même pas à l'idée de l'élève d'y tenter la réitération des initiatives prises au collège !).

De plus, si l'on admet qu'expérimenter « pour de vrai » dans le cadre d'un projet associé (par exemple) à un événement municipal permet à l'élève d'éprouver les multiples aspects de la réalité sociale qui l'entoure et de prendre des initiatives en conséquence, rien ne dit que ces comportements de terrain aideront l'élève dans son travail scolaire. Le "projet" permet d'aller du scolaire vers la vie, mais le retour de la vie vers le scolaire n'est pas gagné pour autant.

Pour le moins, donc, si zone de transfert il peut y avoir, elle serait terriblement réduite¹⁰². Comme en attestent de nombreux écrits, après avoir vanté les mérites du "projet" censé être proche de la situation réelle puisque prenant racine dans le champ de prédilection des élèves, ne peut-on à l'inverse, nonobstant cet ancrage dans « la vie », le dénoncer tout autant comme **fiction**, comme jeu intra-scolaire ? Sous cet angle, il y aurait alors hyper-contextualisation du "projet" dont l'atypie serait telle, y compris en milieu scolaire, qu'elle rendrait toute hypothèse de transfert sur le long terme totalement illusoire¹⁰³...

L'autre aspect est celui de la variable *sociale*. Pour de nombreux chercheurs¹⁰⁴ dont Vygotski, ce qui prime dans l'élaboration des fonctions mentales supérieures est d'abord le fruit d'interactions socioculturelles et principalement de la communication régulière avec les autres (ce qui revient à dire crûment que, si compétences *transversales* il y a, elles se développent grandement hors de l'école au contact du tissu social). Au-delà, toutefois, remarquons que c'est par le langage (ce que Vygotski nomme la « médiation sémiotique ») que le processus de développement individuel s'engage, notamment par la maîtrise des signes qui permettent de désigner (c'est-à-dire de rationaliser) les choses et les actes qui sont en jeu dans telle ou telle opération.

Pour que la communication s'engage positivement, il faut que l'élève puisse s'appuyer sur ce qu'il connaît déjà, dans cette zone proximale déjà citée qui favoriserait ce qui serait davantage

¹⁰² Lire notamment les articles de MM. Chartier, Huteau, Lautrey et Loarer dans *Apprentissages et didactique, où en est-on?*, sous la direction de G. Vergnaud, Paris, Hachette, 1994.

¹⁰³ Et toute évaluation de compétence par le système éducatif dramatiquement sectorisée : « *au-delà de cette limite, les billets ne sont plus valables* ».

¹⁰⁴ On peut citer S. Moscovici (dir. de) *Psychologie sociale*, Paris, PUF, 1984 ainsi que A.N. Perret-Clermont, *op. cit.*.

un *glissement* qu'un transfert (ou un parachutage). Effectivement, loin du bénéfice intégral ou universel (ce que Meirieu appelle la « *décontextualisation* » de la compétence¹⁰⁵), ce glissement peut être limité, mais il aura d'autant plus de chance de s'ancrer qu'une certaine familiarité en facilitera les échanges avec autrui. Ceci serait pour un temps de nature à nous rassurer ! Du coup, l'on songe aux débuts héroïques de la sémiologie de l'image, quand on découvrait qu'il n'y a d'autre issue pour aborder le visible que de le mettre en mots (à moins d'envisager « d'improbables méta-images », formule de Michel Rio, ce que tenta d'expérimenter à l'époque l'épreuve d'analyse d'image de l'agrégation), toute approche de l'œuvre étant nécessairement « *textualisation* »¹⁰⁶ : à tous les niveaux du processus, le « projet » favorise la maîtrise de ces opérations métalinguistiques.

Mais il reste qu'un des obstacles majeurs du transfert de compétences est l'*étanchéité* persistante entre « l'école et la vie ». Les règles et démarches propres au jeu scolaire d'un côté ; le jeu social (entreprendre, réagir...) de l'autre.

« *Chaque discipline, écrit Rey, vit sur l'espérance que sa pratique contribue à construire en l'individu des compétences qui la dépassent, c'est-à-dire qui soient transversales. Plus largement, l'école toute entière ne se justifie que de l'idée qu'elle produit des compétences qui seront utiles dans la vie.* »¹⁰⁷ Malheureusement, selon les investigations de cet auteur, les perspectives sont pour le moins « limitées » voire « négatives ». En appui de cela, de nombreuses expériences en psychologie cognitive qui invalident l'idée du transfert des capacités, par exemple lorsqu'une même chaîne logique (syllogisme...) est proposée à des enfants suivant plusieurs habillages différents.¹⁰⁸

De toutes façons, écrit encore Rey, la capacité n'est jamais transversale « *au sens où elle aurait en elle-même le pouvoir de s'appliquer à des situations nouvelles, c'est-à-dire imprévues* »¹⁰⁹, elle est subordonnée au champ d'application que le sujet a repéré comme étant celui d'une règle qu'il connaît. La transversalité semblerait-elle alors mieux correspondre à un genre de compétences dites souvent « méthodologiques » ?

A défaut de transférer des capacités d'une discipline à une autre, il y a indiscutablement des compétences qui réfèrent à des méthodes opératoires en plusieurs matières scolaires. Suivant le dictionnaire, une méthode est une démarche rationnelle, un ensemble de procédés nécessaires pour atteindre un but. Elle diffère de la recette qui ne demande qu'une application mécanique. La méthode requiert un *agir réflexif*, autrement dit une rationalité maîtrisée, ce qui est fait pour nous plaire. Mais le but renvoie au spécifique.

« *Les compétences méthodologiques [même si elles comportent des éléments transversaux] sont à l'opposé des capacités transversales, (...) elles ont un contenu. (...) Si le champ d'application d'une compétence méthodologique peut être large, il est toujours circonscrit alors que celui d'une capacité est infini* ». Il faut faire la différence entre des « *opérations définies indépendamment de tout contenu* » (savoir émettre une hypothèse, dialectiser...) et « *des activités qui portent sur des contenus spécifiés* » (savoir faire un résumé...). L'auteur précise : « *ce qui se*

¹⁰⁵ P. Meirieu, *Enseigner, scénario pour un métier nouveau*, Paris, ESF, 1989, page 27 ou bien encore *Emile, reviens vite... ils sont devenus fous*, Paris, ESF, 1992, page 166.

¹⁰⁶ Se reporter notamment aux articles de C. Metz, U. Eco, L. Marin, M. Rio, J.L. Schefer dans la revue *Communications*, Paris, Seuil (n°15, 1970 et n°29, 1978).

¹⁰⁷ *Op. cit.*, pages 199 à 201.

¹⁰⁸ *Ibid.*, pages 79 à 94.

¹⁰⁹ *Ibid.*, page 117.

joue autour des notions de méthode et de compétence méthodologique, c'est l'opposition entre le mécanique, la recette, et l'invention, la réflexion, la créativité ». Nul doute que notre intérêt se porte plutôt sur le second volet. Mais il nous faut assumer le fait qu'en règle générale « *une compétence ou une capacité ne s'applique qu'au domaine au sein duquel elle a été apprise* ». ¹¹⁰

Pourtant, faut-il être totalement défaitiste ? L'analyse d'œuvres en classe de 3^{ème} en donne un exemple fort clair que renforce encore l'expérience de l'HDA ¹¹¹. Pour entrer dans les œuvres, nul doute qu'il faille une méthode d'analyse qui s'apprend. Mais chacun sait aussi qu'appliquer à telle œuvre une grille toute faite est non seulement une absurdité mais encore la meilleure façon de ne pas pouvoir y déceler sa singularité artistique. A défaut de pouvoir appliquer un principe qui serait « à chaque œuvre sa méthode », l'opération attendue de l'élève est qu'il *repère* en fonction des propriétés de l'œuvre quelle procédure, parmi la panoplie qu'il possède (se perfectionnant au lycée), favorisera la meilleure entrée (c'est une œuvre classique, donc je cherche l'histoire ; c'est une œuvre qui parle d'abord par la couleur ; c'est une œuvre qui ressemble à un objet manufacturé...), quitte ensuite, inévitablement, à devoir inférer sur un territoire vierge.

Ainsi, une des clés du transfert serait *l'homologie* entre deux situations. A condition que l'élève ait pu la *repérer*. La similitude entre deux problèmes ne déclenche pas automatiquement l'utilisation d'une procédure qui a fait ses preuves ailleurs, mais il y a là des *conditions* qui ne demandent qu'à être saisies. Toutefois, comme le montrent Rey et Develay ¹¹² contredisant Piaget, il s'agit probablement moins d'un processus psychologique ou d'une structuration de l'esprit que seulement d'un *effet de sens*, d'une propriété qui a pu être repérée et qui a déclenché l'extension d'une compétence déjà là.

Pour autant, comme le soulignent encore ces auteurs, faire prendre conscience aux élèves des isomorphismes qui peuvent exister entre deux situations est de la plus haute importance ¹¹³. La prise de conscience des isomorphismes est une ouverture désignée par bien d'autres auteurs. Si pour Vygotski également, il n'y a de capacité qu'exercée dans un secteur déterminé comme le montrera ensuite Jonnaert ¹¹⁴ - ce qui remet en cause l'idée de transversalité - le psychologue russe concède lui aussi qu'une habileté peut s'appliquer ailleurs lorsqu'il y a suffisamment de similitudes pour que la mobilisation s'opère avec succès ¹¹⁵.

Alors, gardons espoir ! Ce qui fait principalement obstacle au transfert ne tient-il pas pour une grande part au caractère *fragmenté* et juxtaposé des contenus scolaires ? Or la situation de projet instaurée en arts plastiques possède bien des atouts face à cela. De la même façon que les IDD et plus encore l'HDA y contribuent aussi à leur manière en permettant l'intrication des champs disciplinaires et donc le *développement de compétences au rayon de validité éprouvé plus largement*, cet élargissement du rayon d'action se retrouve souvent dans les "projets" en arts plastiques (ou « visuels » pour élargir, dit-on), ouverts sur la vie, les démarches artistiques

¹¹⁰ *Ibid.*, successivement, pages 138 à 143.

¹¹¹ Se reporter pour développer à mon texte en ligne : *Arts plastiques et histoire des arts* (2020).

¹¹² *Ibid.*, pages 157 à 159.

¹¹³ Repris également par M. Develay dans *De l'apprentissage à l'enseignement. Pour une épistémologie scolaire*, Paris, ESF, 1992, page 136.

¹¹⁴ P. Jonnaert, dans *Approche située. Synthèse* (Montréal, UQAM, Les cahiers de la CUDC. Cahier 7, mai 2011) ajoute de son côté que toute compétence est nécessairement circonstancielle, née de l'acte, située.

¹¹⁵ B. Schneuwly, J.P. Bronckart, *Vygotski aujourd'hui*, Paris, Delachaux & Niestlé, 1985, pages 95 à 117, notamment 102.

occidentales ayant depuis longtemps entrepris l'annexion (pour ne pas dire la phagocytose) de tous les champs de savoirs. Pour Edgar Morin¹¹⁶, « *l'intelligence qui ne sait que séparer brise le complexe du monde en fragments disjoints, fractionne les problèmes. Du coup, plus les problèmes deviennent multidimensionnels, plus il y a incapacité à penser leur multidimensionalité, plus les problèmes deviennent planétaires, plus ils deviennent impensés.* »

Il est effectivement crucial de pouvoir faire interagir entre elles les connaissances suivant de multiples points de vue (et les artistes sont d'ailleurs de ceux qui posent un regard différent sur les choses). A un niveau naturellement plus modeste, le "projet de l'élève", dès lors qu'il ne se limite pas à la fabrication d'un objet mais est pensé comme confrontation de l'adolescent à une question qui le préoccupe, engage lui aussi cette approche multidimensionnelle, du moins est-ce au professeur (d'arts plastiques) d'aider l'élève à en prendre conscience : c'est ainsi que se conforte une pensée de la transversalité. A cette fin, il importe de s'attacher à décomposer la macro-compétence que représente (ici) la capacité de monter un projet d'expression plastique et de le conduire à terme en une série de compétences-éléments (ou micro-expertises) de telle sorte que demain, face à une nouvelle entreprise, l'élève soit capable de remobiliser avec flexibilité et adaptabilité la mosaïque des savoirs procéduraux, des micro-compétences dont il a gardé la mémoire. Il importe aussi, comme le suggèrent encore Maingain, Dufour et Fourez auxquels je me réfère ici¹¹⁷, de stimuler une sorte de « *solidarité didactique* » entre enseignants, notamment en listant les compétences, notions et modèles théoriques travaillés parallèlement ainsi que les entrées thématiques qui favorisent les acquis transdisciplinaires. Assurément, pour reprendre le mot de Tardif, l'activité de projet, elle, est éminemment « *transférégène* ».

Ainsi, il y a lieu d'espérer que le fil n'est pas rompu et que les isomorphismes restaurés entre l'expression plastique scolaire et les modes de pensée extérieurs à l'école contribueront à crédibiliser et à propulser les acquis dans le long terme de la vie.

Plus encore, *les interactions à la fois sociales et langagières* que permet d'instaurer le projet (davantage que la *verbalisation* dans le *cours en proposition* car s'y ajoute la résonance socioculturelle comme il vient d'être dit), en ce que non seulement les dialogues d'élaboration collective permettent de mettre en mots (processus et produit), mais plus globalement encore par la dynamique d'échange quant à la portée de ce qui vient d'être produit, sont fondamentalement constructrices de compétences individuelles à la fois disciplinaires et métacognitives. Le projet en 3^{ème} place bien l'élève dans une situation *socioconstructiviste interactive* (pour reprendre l'expression de Jonnaert) d'une manière plus authentique que dans le cas où les démarches sont pré-orientées par l'enseignant. Ici, l'élève tire parti de ses expériences et se constitue ses connaissances en se confrontant à autrui, cette relation est essentielle tant en phase d'élaboration (légitimer ses intentions) qu'en phase d'évaluation (argumenter son point de vue, inférer du sens à partir du travail des autres, porter un jugement de valeur).

C'est dans ce jeu à double sens entre l'intra-individuel et l'interindividuel que le projet excelle aussi, qu'il s'agisse d'en parler avec les mots de la classe d'arts plastiques ou qu'il s'agisse de le regarder avec les yeux du village ou de la cité pour en questionner l'existence.

¹¹⁶ Edgar Morin (sous la dir. de), *Relier les connaissances, le défi du XXIème siècle (journées thématiques organisées par le MEN)*, Paris, Seuil, 1999, notamment pages 8 et 426-450.

¹¹⁷ *Op.cit.*, pages 222-223.

Dès lors qu'on prend soin de ne pas l'engager dans une trajectoire techniciste ou formaliste, le projet en arts plastiques offre donc de multiples aspects positifs. Néanmoins, il serait naïf de s'en tenir là sans rappeler une dernière réserve qui touche au politique. En effet, il serait erroné de sous-estimer le caractère *artificiel et paradoxal* du « projet », plastique et extensivement professionnel. Associer au projet la notion de libre-choix rend plus criant le risque de quiproquo. Car : - De quoi est-on libre en situation pédagogique de projet, sinon de produire ce que l'on veut... dans le cadre scolaire de la salle d'arts plastiques scandé par les notes du bulletin trimestriel ? - De quoi est-on libre en termes de projet de l'élève, sinon de choisir son avenir à l'intérieur de l'étroite fourchette laissée ouverte par les déterminants culturels, sociaux et/ou scolaires ? Plus encore : sous couvert de responsabilisation de l'élève, n'est-ce pas aussi pour l'institution scolaire se décharger de ses propres responsabilités ? Offrir à l'élève l'occasion d'activités qui lui plaisent, l'opportunité de se prendre en charge, c'est naturellement l'impliquer dans ses apprentissages et dans son devenir, mais c'est aussi reporter sur ses épaules les causes de ses éventuels échecs. N'oublions pas cela.

Ceci étant posé (et l'on conviendra que l'hypothèse de la transférabilité a été quelque peu mise à mal), nous resterons optimistes quant à la portée du « projet » en arts plastiques.

Si nous retenons les doutes émis quant au terme « transversal », laissons-nous penser que l'expérience d'avoir osé, l'expérience d'avoir pour la première fois tenté de s'organiser seul ou en coopérant avec autrui, l'expérience d'avoir élaboré un contrat qui a ensuite été respecté, de s'être frotté à la société si l'on a exposé en ville (etc.), laissons-nous penser que tout cela marquera nos élèves et laissera quelques traces pour l'avenir.

Ce qui reste, par delà toutes les réserves émises ici ou là, c'est (Aristote) la disposition à passer du faire à l'agir. L'élève en position scolaire reste dans une posture de croyance par rapport au « maître » détenteur à ses yeux de la vérité du savoir (scolaire...). S'il conteste parfois l'école, l'élève ne conteste pas l'information dispensée (communautarismes mis à part, tout au plus émet-il des doutes quant à la valeur artistique de certaines œuvres montrées sans accompagnement suffisant !). Placer l'élève en situation de projet, pour en revenir à notre propos, c'est, pour reprendre la conclusion du livre de Rey et Develay largement cité ici, livre qui, suivant son titre, « met en question les compétences transversales », donner à l'élève l'occasion de s'affranchir de sa référence à autrui : « *Savoir résister aux émotions et aux influences pour pouvoir juger par soi-même, voilà les conditions d'accès à la citoyenneté, [c'est] une volonté, une manière de voir, une manière d'être* ». Et plus loin : « *Il faut que le sujet décide de se mettre dans une certaine posture mentale et il faut pour cela qu'il en ait envie* »¹¹⁸. Ce dernier mot ne pouvant que trouver écho dans notre « projet ».

Car, justement, il y a l'authenticité, retour en boucle sur le premier terme mis en avant. Pour un autre auteur comme Jean Vassileff, un des avantages de la mise en situation de projet, *par l'effet de réel qu'elle instaure de facto*, est précisément de favoriser l'acquisition de dispositions larges qui les confortent dans la direction des engagements personnels.

S'agissant par exemple ici de travailler sur le projet existentiel de jeunes en difficulté, instaurer une « pédagogie de projet », c'est construire un dispositif « qui leur permette de *se sentir responsables* ». Effectivement, « *lorsqu'on analyse le processus de socialisation d'un être humain*

¹¹⁸ *Op. cit.*, pages 198 et 206.

depuis sa naissance, on s'aperçoit qu'il n'a jamais cessé de s'adapter. (...) On sait imiter, on sait moins créer. (...) Alors que l'adaptation signifie l'intériorisation d'un système de valeurs hétéro-finalisé, la projection est l'extériorisation d'un système de valeurs auto-finalisé ; elle consiste à donner du sens à ses actes à partir de ses propres valeurs. C'est pourquoi la démarche de projection, expression d'un désir, **fonde l'autonomie.** »¹¹⁹

De même que la pédagogie du projet professionnel promue par Vassileff est en prise directe sur la société en reliant hier-aujourd'hui-demain, une des vertus du projet d'arts plastiques en 3^{ème} (plus modestement, certes) est de donner l'occasion de relier la classe au cadre de vie de l'adolescent. Comme nous venons de voir, c'est l'occasion d'une nouvelle expérience de groupe, c'est l'occasion très souvent (occasion désormais redoublée par les projets de dossiers relatifs à l'HDA) d'une approche transversale qui implique plusieurs disciplines scolaires. Pour Vassileff¹²⁰, *le lien entre pédagogie de projet et pédagogie de l'autonomie est direct*, ce qui reviendrait à dire que la question du transfert ne se poserait plus. Puisque le projet est en soi « réalité sociale » dès lors qu'il prend soin de se fonder sur des bases authentiques, ce qui s'y acquiert ne serait pas limité au contexte scolaire de son avènement mais pourrait être comptabilisé au bénéfice d'une accession progressive à l'autonomie, et là se situe l'essentiel auquel on veut croire.

* * *

Pour conclure, il va de soi que l'inscription du "projet" à l'ensemble du cycle 4 et plus seulement au programme de la classe de 3^{ème} tel que cela est effectif en France depuis 1998 ne vise pas seulement (pour citer quelques fragments de textes officiels) ni « la maîtrise d'une conduite d'expression plastique pertinente », ni la « compréhension de ce qu'est un processus de création » ; elle ne contribue pas seulement à favoriser et développer les facultés de visualisation d'un devenir dans le but d'une meilleure orientation professionnelle. Il n'y a pas de projet sans authenticité, avons-nous dit d'entrée de jeu, c'est-à-dire sans identifier et dépasser ses déterminants structurels et conjoncturels en les confrontant à ses aspirations personnelles, ce qui est épreuve - parfois douloureuse - de socialisation.

L'enjeu est plus fort. Pour en revenir une dernière fois aux propos de Boutinet¹²¹, « *le projet traduit la capacité de devenir de l'homme, ce qu'il peut en être en raison de sa liberté* » avec en arrière-plan la confrontation à la déréliction inévitable, la menace de l'anonymat, l'abandon aux conditions imposées, l'impossibilité d'être à la hauteur de ce qu'il veut être. Reprenant Heidegger : « *le projet concerne toujours et selon toute son ampleur la révélation de l'être-au-monde.* »¹²²

Car le PROJET, par l'effort d'engagement dans une « démarche projective » qu'il implique, est le fondement même de l'AUTONOMIE, que l'on pourrait définir dans ce propos comme affranchissement lié à la faculté de pouvoir se penser ici et maintenant tout autant qu'ailleurs et demain.

¹¹⁹ J. Vassileff, *La pédagogie du projet en formation (préface de J.P. Boutinet)*, Lyon, Chronique Sociale, 1997, pages 143 et 35, notamment.

¹²⁰ *Ibid.* page 137 ainsi que « *Projet et autonomie* », Cahiers Binet-Simon, n°638, mars 1994.

¹²¹ *Op. cit.*, pages 44 et 272.

¹²² Autrement dit: l'inquiétante et trompeuse situation d'être « jeté là » et d'être libre. La remarque de Boutinet se réfère à M. Heidegger, *L'être et le temps* (1927), Paris, Gallimard, 1964, page 181.

Le « projet », c'est l'action, c'est, pour reprendre le mot de Gaston Bachelard, « faire passer la raison du "pourquoi" au "pourquoi pas"¹²³ ». S'engager dans un projet, quel qu'il soit, c'est pour l'élève le moment où il commence à se sentir exister (exister, du latin *existere* : de *sistere* « être placé » et de *stare* « se tenir debout »). Le « projet », c'est mettre peu à peu l'élève en capacité de réagir face au monde qui l'entoure. C'est assumer la station debout qui permet de faire face. « *Here I* », telle fut en 1950 la version sculpturale de ceci par Barnett Newman.

Après quelques inquiétudes de renoncement ressenties au début de ce nouveau siècle, la mise en place de l'APC et la formulation claire des compétences attendues en fin de cycle 4 du collège français¹²⁴ telle qu'énoncée dans les derniers textes officiels que nous venons d'étudier, placent désormais l'autonomie de l'élève comme une visée essentielle (« le projet apparaît comme une notion récurrente dans les textes officiels du secondaire¹²⁵ », lit-on en introduction de la fiche-ressource du MEN), aussi est-ce naturel que les programmes d'arts plastiques consacrent une trajectoire continue à cet objectif¹²⁶.

Je conclusais mon propos en 2005 par ceci : « *on comprendra alors combien le "projet en arts plastiques", non seulement place notre discipline en avant-garde de la réflexion éducative actuelle, mais combien ceci n'est plus négociable à nos yeux sinon au prix d'un tragique recul en arrière. Espérons donc que les programmes du futur, quels que soient les aménagements et les évolutions nécessaires que dictera le temps, laisseront intacte cette ambition, exigeante et difficile, certes, mais horizon qui ne saurait être perdu de vue* ». Nul doute que ce sillon est désormais bien tracé, ce qui ne dispense pas de demeurer vigilants à cet égard.

Juillet 2005,

Bernard-André Gaillot, maître de conférences honoraire,
didactique des arts plastiques, Université Aix-Marseille 1,
texte mis à jour en mai 2020.

¹²³ G. Bachelard, *Le nouvel esprit scientifique* ([1934] 1968), Paris, PUF, p. 11.

¹²⁴ *Socle commun de connaissances, de compétences et de culture*, B.O.E.N. n°17 du 23 avril 2015.

¹²⁵ Évaluer en arts plastiques au service de l'accompagnement des apprentissages de l'élève : cinq fiches pour penser et mettre en œuvre la dynamique de l'évaluation au cycle 4 (eduscol.education.fr/ressources-2016 - Ministère de l'Éducation nationale, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche - Janvier 2017). En ligne, vérifié 2020 :

<https://eduscol.education.fr/cid111694/ressources-d-accompagnement-arts-plastiques-c4-evaluation.html>

¹²⁶ Compétences travaillées en arts plastiques. Parmi les quatre grandes compétences spécifiques aux arts plastiques, la seconde est entièrement consacrée à expliciter ce qui est sous-tendu par le fait de mettre en œuvre un projet . Rappel :

- *expérimenter, produire, créer,*
- *mettre en œuvre un projet artistique,*
- *s'exprimer, analyser sa pratique,*
- *se repérer, être sensible aux questions de l'art.*

REFERENCES

- Ardenne P. (2002), *un art contextuel*, Paris, Flammarion.
- Bachelard G. ([1934] 1968), *Le nouvel esprit scientifique*, Paris, PUF.
- Baqué D. (2004), *Pour un nouvel art politique, de l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion.
- Baqué D. (2004), *Pour un nouvel art politique, de l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion.
- Baqué D. (2009), *L'effroi du présent, figurer la violence*, Paris, Flammarion.
- Barbot M.J., Camatarri G. (1999), *Autonomie et apprentissage : l'innovation dans la formation*, Paris, PUF.
- Bordalo I., Genestet J.P. (1993), *Pour une pédagogie du projet*, Paris, Hachette.
- Boutinet J.P. (1990), *Anthropologie du projet*, Paris, PUF.
- Bru M., Not L. (1987), *Où va la pédagogie de projet ?* Toulouse, Ed. Universitaires du Sud.
- Burguière E. (dir. de, 1987), *Contrat et éducation*, Paris, L'Harmattan.
- Chanteux M., Ducler P., Péliissier G., Roux C. (1988), *Arts plastiques au collège, enseignement en situation d'autonomie*, Lyon, MEN-CNDP, CRDP.
- Chesnais M.F. (1998), *Vers l'autonomie : l'accompagnement dans les apprentissages*, Paris, Hachette.
- Chomsky N. (1969), *La linguistique cartésienne*, Paris, Seuil.
- Chomsky N. (1969), *Structures syntaxiques*, Paris, Seuil.
- Claparède E. ([1931] 1946), *L'éducation fonctionnelle*, Neuchâtel-Paris, Delachaux et Niestlé.
- Collectif de recherche en éducation artistique (1996, 1998, 2000, 2002), *Actes du colloque sur la recherche en Enseignement des arts visuel à Montréal*, université de Sherbrooke, université de Québec, Montréal, CREA éditions.
- Conte R. (1994), *En attendant que ça sèche*, Paris, Galerie Pascal Weider et musée du Berry éditeurs.
- D'Hainaut L. (1977), *Des objectifs aux fins de l'éducation*, Paris, Nathan.
- Develay M. (1992), *De l'apprentissage à l'enseignement. Pour une épistémologie scolaire*, Paris, ESF.
- Dewey J. (1947), *L'Ecole et l'enfant*, Neuchâtel-Paris, Delachaux et Niestlé.
- Doise W., Mugny G. (1981), *Le développement social de l'intelligence*, Paris, InterEditions.
- Drevillon J. (1980), *Pratiques éducatives et développement de la pensée opératoire*, Paris PUF.
- Dulibin C. (1993), *Du travail autonome à l'aide au travail personnel*, Paris, INRP.
- Ferrière A., *L'Ecole active* ([1920] 1949), Neuchâtel-Paris, Delachaux et Niestlé.
- Formis B. (2010), *Esthétique de l'ordinaire*, Paris, PUF.
- Gagnon-Bourget F. et Joyal F. (dir. de, 2000) *L'enseignement des arts plastiques: recherches, théories et pratiques*, University of Western Ontario, Canadian Society For Education through Art.
- Gaillot B.-A. (dir. de, 2002), *Arts plastique, l'évaluation des acquis*, Aix-en-Provence : IUFM - Rectorat DAFIP ; Gaillot B.-A. (dir. de, 2004), *Arts plastique, le projet en classe de 3^{ème}*, Aix-en-Provence : IUFM - Rectorat DAFIP ; Gaillot B.-A. (2005), *Un portfolio numérique en arts plastiques ?*; Gaillot B.-A. (2009), *L'approche par compétences en arts plastiques* ; Gaillot B.-A. (2020), *Arts plastiques et histoire des arts*, tous textes disponibles en ligne : <https://gaillot-artsplast.monsite-orange.fr/>
- Giacco G. (2017), *Recherche-crédation et didactique de la création artistique*, Louvain-la-Neuve, EME Editions.

- Gillet P. (dir. de, 1991), CEPEC, *Construire la formation*, Paris, ESF.
- Gordon W.J.J. (1965), *La stimulation des facultés créatrices par la méthode synectique*, Paris, Hommes et Techniques.
- Gosselin P. (1993), *Un modèle de la dynamique du cours optimal d'arts plastiques au secondaire*, Montréal, Les publications de la Faculté des sciences de l'éducation, UQAM, 1993.
- Gosselin P., Povin G., Gingras J.-M., Murphy S. (1998), Une représentation de la dynamique de création pour le renouvellement des pratiques en éducation artistique, *Revue des sciences de l'éducation du Québec*, vol. 24, n°3, p. 647-666.
- Gosselin P., St-Denis E., Fortin S., Trudelle S., Gagnon-Bourget F., Murphy S., Le développement et l'évaluation de la compétence à créer en art, dans Leduc D., et Béland S. (2017), *Regards sur l'évaluation des apprentissages en arts à l'enseignement supérieur*, Montréal, Presses de l'Université du Québec.
- Grangeat M., Meirieu P. (dir. de, 1997), *La métacognition, une aide au travail des élèves*, Paris, ESF.
- Hillaire N. (2019), *La réparation dans l'art*, Lyon, Nouvelles éditions Scala.
- Houssaye J. (1993), *La pédagogie : une encyclopédie pour aujourd'hui*, Paris, ESF.
- Huber M. (1999), *Apprendre en projets : la pédagogie du projet-élèves*, Lyon, Chronique Sociale.
- Hugny G. (dir. de, 1985), *Psychologie sociale du développement cognitif*, Berne, P. Lang.
- Huteau M. (1985), *Les conceptions cognitives de la personnalité*, Paris, PUF.
- Jonnaert P. (1993), *De l'intention au projet*, Bruxelles, De Boeck.
- Jonnaert P. (2002), *Compétences et socioconstructivisme*, Bruxelles, De Boeck.
- Jonnaert P. (2011), *Approche située. Synthèse*, Montréal, UQAM, Les cahiers de la CUDC. Cahier 7.
- Jonnaert P., Vander Borght C., Defise R. (1999), *Créer des conditions d'apprentissage. Un cadre de référence socioconstructiviste pour une formation didactique des enseignants*, Bruxelles, De Boeck.
- Kaprow A. (1996), *L'art et la vie confondus*, Paris, éditions du Centre Pompidou.
- La place des enseignements artistiques dans la réussite des élèves*, Rapport de l'Inspection générale, année 2000, Paris, La Documentation française, 2001
- Laborit H. (1970), *L'homme imaginant*, Paris, UGE 10-18.
- Laurier D. et Gosselin P. (dir. de, 2004), *Tactiques insolites, vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*, Montréal, Guérin éditeur.
- Legrand L. (1971), *Une méthode active pour l'école d'aujourd'hui*, Neuchâtel-Paris, Delachaux & Niestlé.
- Legrand L. (1986), *La différenciation pédagogique*, Paris, Scarabée.
- Lerbet G. (1984), *Approche systémique et production du savoir*, Paris, Editions Universitaires.
- Maingain A., B. Dufour, G. Fourez (dir. de, 2002), *Approches didactiques de l'interdisciplinarité*, Bruxelles, De Boeck.
- Meirieu P. (1989), *Enseigner, scénario pour un métier nouveau*, Paris, ESF.
- Meirieu P. (1992), *Emile, reviens vite... ils sont devenus fous*, Paris, ESF.
- Meirieu P. (1995), *La pédagogie entre le dire et le faire*, Paris, ESF.
- MEN-CNDP (1988), *Arts plastiques au collège, enseignement en situation d'autonomie*, Lyon, CRDP.
- Monière F., La "voie artistique": un projet pédagogique intégrateur, dans Gagnon-Bourget F. et Joyal F. (dir. de, 2000), *L'enseignement des arts plastiques: recherches, théories et pratiques*, London (University of Western Ontario), Canadian Society For Education through Art.
- Monteil J.M. (1989), *Eduquer et former. Perspectives psycho-sociales*, Grenoble, PUG.

- Morin E., (dir. de, 1999), *Relier les connaissances, le défi du XXIème siècle (journées thématiques organisées par le MEN)*, Paris, Seuil.
- Moscovici S. (dir. de, 1984) *Psychologie sociale*, Paris, PUF.
- Neill A.S. (1970), *Libres enfants de Summerhill*, Paris, Maspero.
- Neill A.S. (1970), *La liberté, pas l'anarchie*, Paris, Payot.
- Noël B. (1991), dans *La métacognition*, Bruxelles, De Boeck.
- Panofsky E., *Idea* ([1924] 1983), Paris, Gallimard.
- Perrenoud P. (1997), *Pédagogie différenciée : des intentions à l'action*, Paris, ESF.
- Perret-Clermont A.N. (1979), *La construction de l'intelligence dans l'interaction sociale*, Berne, Peter Lang.
- Piaget J. ([1945] 8^e éd. 1994), *La formation du symbole chez l'enfant*, Neuchâtel ; Paris, Delachaux et Niestlé.
- Programmes pour les cycles 2, 3, 4, B.O.E.N. spécial n°11 du 26 novembre 2015. Lien d'accès vérifié 2020 : http://www.education.gouv.fr/pid285/bulletin_officiel.html?pid_bo=33400
- Rey B., Develay M. (1996), *Les compétences transversales en question*, Paris, ESF.
- Richard M. (1997), L'apport de la pédagogie du projet d'intégration au primaire dans le développement d'une pédagogie artistique nomade, *Actes du colloque sur la recherche en enseignement des arts visuels, Montréal, 1996*, Université de Sherbrooke, CREA éditions.
- Richard M. (1999), Développement d'un modèle pratique et interactif pour l'exploration des arts dans la pratique de projet, *Actes du colloque sur la recherche en arts visuels, Montréal 1998*, Université du Québec, CREA éditions.
- Roegiers X. (2000), *Une pédagogie de l'intégration. Compétences et intégration des acquis dans l'enseignement*, Bruxelles, De Boeck.
- Rogers C. ([1942] 1970), *La relation d'aide et la psychologie*, Paris, ESF.
- Rogers C. ([1961] 1970), *Le développement de la personne*, Paris, Dunod.
- Rogers C. ([1969] 1971), *Liberté pour apprendre?*, Paris, Dunod.
- Scallon G. (2004), *L'évaluation des apprentissages dans une approche par compétences*, Bruxelles, De Boeck.
- Schneuwly B., Bronckart J.-P. (1985), *Vygotski aujourd'hui*, Paris, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé.
- Snyders G. (1973), *Où vont les pédagogies non-directives?*, Paris, PUF.
- Tardif J. (1999), *Le transfert des apprentissages*, Montréal, Les Editions Logiques.
- Tochon F.V. (1990), *Didactique du français*, Paris, ESF.
- Vassileff J. (1997), *La pédagogie du projet en formation*, Lyon, Chronique Sociale.
- Vergnaud G. (dir. de, 1994), *Apprentissages et didactique, où en est-on?*, Paris, Hachette.
- Vial J. (non daté, vers 1976), *La pédagogie de projet*, Paris, INRP.
- Vygotski L.S. (1934), *Pensée et langage*, (traduction de F. Sève, 1985), Paris, Messidor-Editions sociales.
- Watzlawick P., (dir. de, 1988) *L'invention de la réalité. Contribution au constructivisme*. Paris : Seuil.
- Wolfs J.L. (1998), *Méthodes de travail et stratégies d'apprentissage*, Bruxelles, De Boeck.