

## L'effet critique de l'art : qu'en savons-nous?

Francine Couture

Number 16, Spring 1991

Art, artistes et société

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1002130ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1002130ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département de sociologie - Université du Québec à Montréal

ISSN

0831-1048 (print)

1923-5771 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Couture, F. (1991). L'effet critique de l'art : qu'en savons-nous? *Cahiers de recherche sociologique*, (16), 89–103. <https://doi.org/10.7202/1002130ar>

Article abstract

During the 1960s, kinetic sculpture prompted reflection on the relationship between art and technology. The immediate reception by art critics of the art objects of Serge Cournoyer and the group called *Fusion des Arts* provides an example of the debates concerning this issue in the Montreal art world. The critical reception reveals the incommensurability between semantic universe of the works and the criteria for defining art used by some art critics working in the aesthetic tradition of expressionism or formalism. A reconstruction of the context of the debate shows that the principal social effect of these kinetic sculptures was to call into question certain norms established by modernism. By provoking a reconsideration of the dominant modes for thinking about art and culture the works contributed to critical reflection in the field of culture concerning the effect of recent developments in mass and popular culture on artistic and intellectual life.

## L'effet critique de l'art: qu'en savons-nous?

---

Francine COUTURE

Au cours des années soixante, la sculpture cinétique a fait porter la réflexion sur les relations entre l'art et la technologie. Cette réflexion a eu un effet de rupture sur les modèles courants d'évaluation des œuvres. Dans ce sens la réception des objets d'art de Serge Cournoyer et du groupe Fusion des Arts est exemplaire du débat qui a animé le milieu montréalais de l'art durant cette période. Les textes critiques qu'on leur a consacré rendent perceptible leur effet sur les normes artistiques et les valeurs sociales et permettent de dégager les traits de ces œuvres qui traduisent une nouvelle disposition esthétique.

Le point de vue sociologique sur l'art incite à ne pas considérer les phénomènes de novation artistique comme résultant d'une évolution nécessaire, mais à interroger les conditions sociales d'émergence et de reconnaissance des tendances artistiques. La sociologie de l'art soutient que les critères de définition de l'art s'imposent dans des conjonctures culturelles et sociales et dépendent des publics. Elle s'intéresse aux moments de dysfonctionnement entre l'art et le public, elle met l'accent sur les ruptures entre l'horizon d'attente des récepteurs de l'art et l'univers sémantique de l'œuvre<sup>1</sup>. Elle se démarque ainsi à la fois du point de vue dominant en histoire de l'art qui prend l'œuvre comme objet d'étude exclusif, et d'une histoire de l'art qui, le plus souvent, a conçu le récit de la novation artistique comme une réalisation progressive d'un concept posé en tant que norme<sup>2</sup>. Ce cadre théorique emprunte deux voies principales. L'une relève de la sociologie et l'autre de l'histoire sociale de l'art. La sociologie bourdieusienne, par exemple, oriente l'étude de l'innovation artistique vers le repérage des normes par lesquelles les experts du champ de l'art entrent en communication avec les œuvres. Afin de construire leur sens public<sup>3</sup>, elle reconstitue les relations sociales entre l'artiste et ses pairs dont certains détiennent le pouvoir d'attribuer l'étiquette œuvre d'art à certains produits et de la refuser à d'autres. Si l'analyse rend de la sorte perceptibles les contraintes imposées à la pratique artistique par l'institution de

---

<sup>1</sup> H. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

<sup>2</sup> H. Belting, *L'histoire de l'art est-elle finie?*, Paris, Jacqueline Chambon, 1989.

<sup>3</sup> P. Bourdieu, "Champ intellectuel et projet créateur", *Les Temps modernes*, nos 246, 1966.

l'art, elle néglige, par contre, les œuvres singulières, leur participation particulière à l'émergence de nouvelles valeurs et leur effet social.

La deuxième tendance, celle de l'histoire sociale de l'art, insiste justement sur cela. Les travaux de T.J. Clark<sup>4</sup> sont ici particulièrement représentatifs. Clark a fondé son interprétation de tableaux modernistes de la fin du 19<sup>e</sup> siècle sur une mise en contexte des œuvres, tenant compte aussi bien de leurs modes de relation à la tradition artistique que des représentations sociales traitées par les œuvres. Il a fait valoir que l'effet social de ces tableaux s'était manifesté par une déconstruction des mythes sociaux bourgeois véhiculés tant par les théories de l'art et les systèmes figuratifs en place que par les discours sociaux contemporains des œuvres.

L'interprétation des œuvres cinétiques proposée ici accorde une attention particulière à leur réception immédiate par la critique d'art, mais aussi aux réflexions des autres milieux de la production culturelle. La critique publiée dans les quotidiens et les revues de la période étudiée a guidé ma lecture des œuvres qui a surtout cherché à dégager, dans leur matérialité, les éléments instaurant une ou de nouvelles définitions de l'art, l'objectif étant l'identification du mode de participation de l'art à la constitution de valeurs culturelles animant d'autres scènes de la pratique sociale.

## 1 La critique d'art et la technologie.

Dans les années soixante, la critique d'art montréalaise s'est avisée que plusieurs œuvres et manifestations artistiques témoignaient d'un rapprochement avec l'univers industriel, celui des objets fabriqués en série, celui du paysage urbain, ou celui des communications de masse. L'accueil qu'elle a réservé à ces œuvres rend perceptible l'effet de celles-ci sur les normes artistiques qui ont orienté l'interprétation et l'évaluation; il manifeste aussi les représentations de la technologie auxquelles adhéraient les acteurs du milieu de l'art. En défendant une vision de l'art, la critique d'art exprimait aussi sa perception de la technologie.

La réception de la sculpture cinétique est exemplaire du débat qui a animé les critiques d'art montréalais au cours des années soixante. Plusieurs d'entre eux ont perçu cette tendance de la sculpture comme une négation des théories de l'art modernistes. Les défenseurs de la fonction expressive de l'art ont jugé que la sculpture cinétique portait atteinte à l'idée d'art vu comme expression de valeurs humanistes ou transcendantes. La critique d'art formaliste l'a interprétée, elle, comme ouvrant une brèche dans l'évolution de l'art axée sur la nécessaire affirmation de sa spécificité, résultant d'une réflexion sur ses propres fondements. Ces deux réponses à la sculpture cinétique ont donc mis en opposition l'art et la

---

<sup>4</sup> T.J. Clark, *The Painting of Modern Life, Paris in the Art of Manet and his Followers*, New York, Alfred A. Knopf, 1985.

technologie. La première a défendu une conception expressionniste de l'art qui, dans le discours de la critique d'art, s'est manifestée dès les années trente<sup>5</sup> et qui a encore été plus présente dans les textes qui commentaient la peinture automatiste et globalement la tendance lyrique de l'abstraction. La deuxième, qui a mis l'accent sur les aspects matériels et formels de l'objet d'art, a été énoncée, dans les années cinquante, par Rodolphe de Repentigny dans son dialogue avec la peinture plasticienne.

## 2 Les sculptures de Serge Cournoyer: objets techniques ou objets d'art?

La réception des sculptures de Serge Cournoyer illustre parfaitement la réponse donnée à la sculpture cinétique par le courant expressionniste de la critique d'art. Serge Cournoyer a terminé ses études à l'École des beaux-arts de Montréal en 1966. Son cheminement dans le milieu de l'art est marqué par des événements qui en ont fait le représentant des nouvelles orientations de la sculpture. Certaines de ses œuvres étaient animées par un mouvement mécanique et d'autres par l'énergie thermique. Dès sa sortie de l'École, ses œuvres ont été sélectionnées pour participer à des expositions de groupe, par exemple *Perspective 67* organisée par l'Art Gallery of Ontario. Il y a exposé une sculpture cinétique intitulée *Zéphyr* pour laquelle il a reçu un prix du jury de l'exposition.

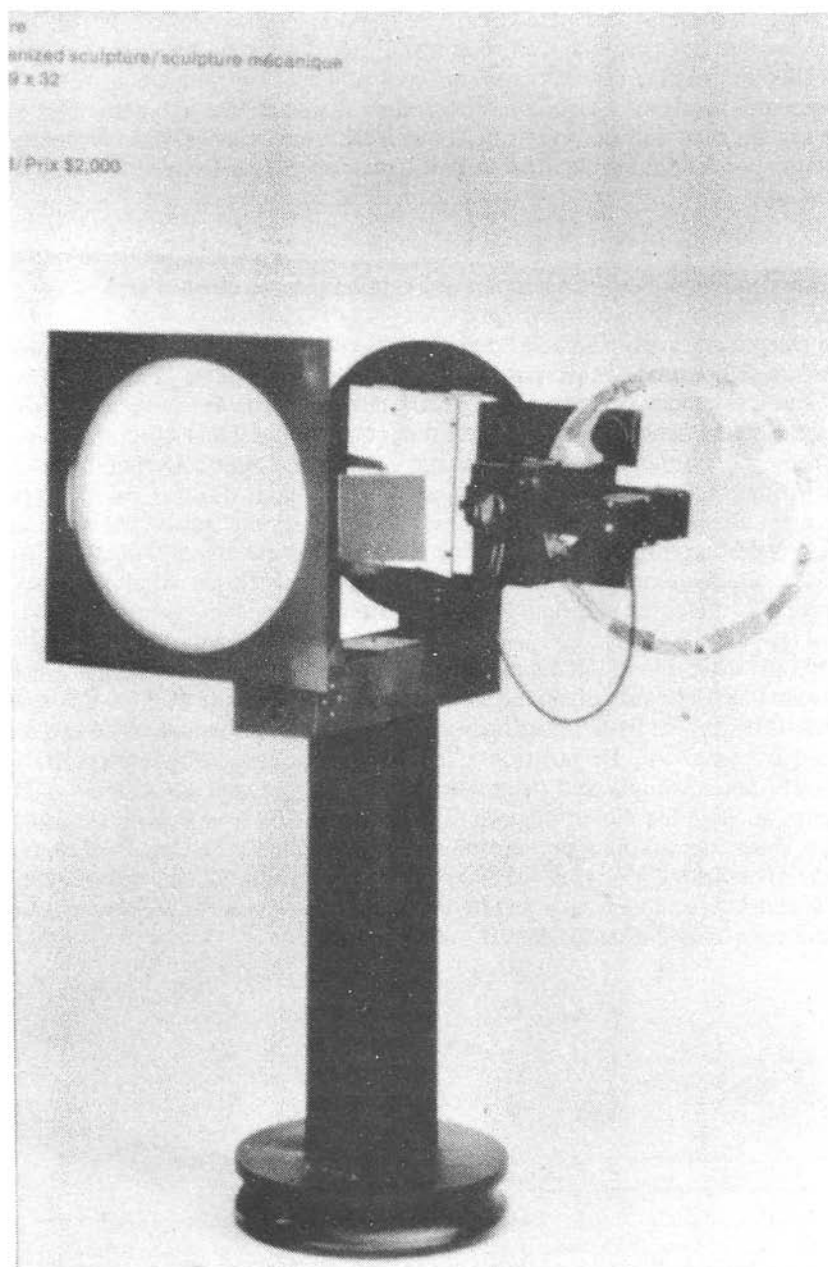
Bien que cette œuvre ait été exposée à Toronto, elle a été commentée par la critique d'art montréalaise, notamment par Robert Ayre, critique d'art au *Montreal Star* depuis les années trente, et inconditionnel de la conception humaniste de l'art. Lorsqu'il a commenté l'exposition d'œuvres cinétiques européennes *Art et Mouvement*, tenue au musée d'Art contemporain, il a prévenu ses lecteurs qu'ils verraient l'art de l'âge électronique qui, écrit-il, n'a rien à voir avec l'émotion humaine, mais tout à voir avec l'ingéniosité et la logique<sup>6</sup>. Devant *Zéphyr*, il a exprimé son désaccord avec la décision du jury de *Perspective 67*; il a refusé à cette œuvre le statut de sculpture, il a préféré la nommer une "chose"<sup>7</sup>. *Zéphyr* n'a pas donc donné lieu à un consensus dans le milieu de l'art.

---

<sup>5</sup> H. Sicotte, *Walter Abell, Robert Ayre, Graham McInnes: Aperçu de la perspective locale dans la critique d'art canadienne entre 1935 et 1945*, mémoire de maîtrise, département d'histoire de l'art, UQAM, 1990.

<sup>6</sup> R. Ayre, "Ingenuity and Emotion", *Montreal Star*, 16 septembre 1967.

<sup>7</sup> R. Ayre, "Perspective 67, The Young Generation", *Montreal Star*, 22 juillet 1967.



"Zephyr" (1967), de Serge Cournoyer.

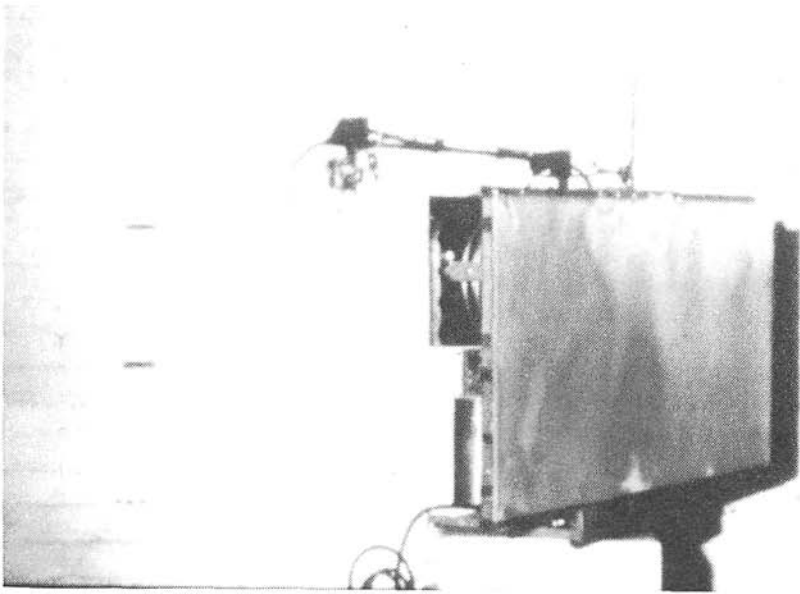
La position de Robert Ayre s'explique sans doute par le fait que *Zéphyr* est un objet technique: un projecteur disposé sur un socle dont le dispositif (lentille, miroir, kaléidoscope) n'est pas camouflé. La fonction de cette machine, par ailleurs, s'exerce sur le terrain de l'expérience esthétique. Munie d'un disque de plastique recouvert d'acétates colorés et mis en mouvement de façon mécanique, *Zéphyr* projetait de la lumière sur un écran. On assistait ainsi à une action, au développement de formes colorées abstraites. Ces formes colorées ont été mises en rapport avec la peinture abstraite lyrique, figure emblématique de l'idée selon laquelle l'art est l'expression de l'individu, que Serge Cournoyer a justement remise en question en produisant les effets par des procédés mécaniques. En fait, cette sculpture manipule les traits de l'objet technique et ceux de l'objet d'art. Elle dépasse ainsi la division traditionnelle entre l'art et l'utile ou l'efficacité technique. La réaction du critique d'art du *Montreal Star* atteste que, bien que cette façon de voir a déjà été ébranlée par les avant-gardes européennes du début du siècle, elle continue de servir de norme artistique au milieu des années soixante.

*Zéphyr* ainsi que d'autres sculptures de Cournoyer, telle l'*Humidificateur*, remettent en question l'idée que les traits formels d'une œuvre constituent les traces de l'expérience subjective de l'artiste. L'*Humidificateur* présente une simulation mécanique de l'acte de peindre. Cette sculpture avait l'apparence d'une toile abstraite. L'organisation des traits picturaux, par contre, n'était pas le seul fait de l'artiste mais aussi celui du sel de cobalt déposé sur la toile et qui a pour effet chimique de rosir à l'humidité. Le sculpteur avait installé, derrière la toile, un dispositif transformant l'humidité de l'air en eau; la couleur de la toile se modifiait après que celle-ci avait été vaporisée par un bras actionné mécaniquement. Lorsque cette sculpture a été présentée au musée d'Art contemporain dans l'exposition *Les Sculpteurs du Québec*, elle a subi le même sort que *Zéphyr*. Irène Heywood, critique d'art à *The Gazette*, lui a refusé le statut d'œuvre d'art; cette pièce n'a pas sa place dans une salle d'exposition, écrivait-elle<sup>8</sup>.

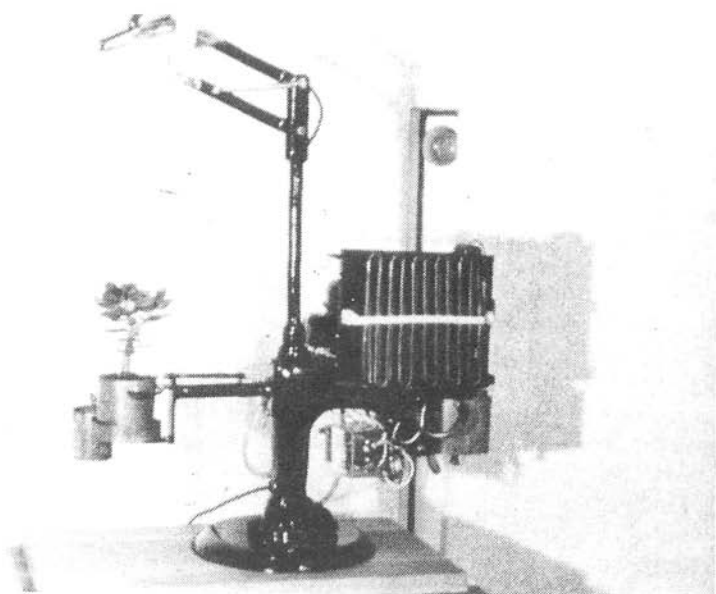
Les sculptures de Cournoyer posent la question de l'auteur de l'œuvre: l'artiste ou la machine? Elles établissent une interaction entre l'artiste, qui a élaboré le concept de l'œuvre et construit le dispositif technique, et la machine que l'artiste a dotée d'une autonomie suffisante pour réaliser un certain nombre d'organisations formelles. Normand Thériault a vu avec plaisir dans l'*Humidificateur* un propos iconoclaste et parodique adressé à l'abstraction lyrique: "Une machine à peindre, du tachisme programmé où à intervalles réguliers des jets liquides transforment la surface d'une toile-buvard. Finalement c'est un monument qu'on barbouille<sup>9</sup>."

<sup>8</sup> I. Heywood, "Bridging the Artist-Gap", *The Gazette*, 10 août 1968.

<sup>9</sup> N. Thériault, "Les sculpteurs du Québec au Musée d'art contemporain", *La Presse*, 27 juillet 1968.



"l'Humidificateur" (1968), de Serge Coumoyer.



"La Nourrice" (1967), de Serge Cournoyer.



Les sculptures cinétiques de Serge Cournoyer renouvellent en outre la conception de l'objet d'art. Elles ne sont pas conçues uniquement comme un ensemble de traits formels, mais comme des systèmes ou des processus en interaction avec leur environnement ou leur contexte physique de présentation. *La Nourrice* (1967), par exemple, approche le réel non pas comme un objet fixe dont l'artiste explore les qualités sensibles, mais comme une organisation de systèmes communiquant entre eux. Jack Burnham et Frank Popper ont souligné que cette approche de l'art est tributaire de la cybernétique, qui, dans les années soixante, était à l'avant-garde de la recherche scientifique<sup>10</sup>. La cybernétique, écrit Popper, suppose la présence d'un dispositif de contrôle qui transforme les informations reçues en instructions destinées à un agent d'exécution; elle est associée à l'idée d'élaboration transformatrice. *La Nourrice* est un automate mettant la nature et la technique dans une harmonieuse interaction. Elle se présente comme un système pourvu de mécanismes de régulation qui lui permettent de se gouverner elle-même: une plante réelle est reliée à un dispositif qui recueille l'humidité de l'air, la convertit en eau et arrose la plante à périodes fixes. Une lampe à rayons ultraviolets fournit la lumière dont elle a besoin. Le spectateur devient observateur du fonctionnement de la sculpture comme s'il était témoin d'une épreuve scientifique visant à étudier un phénomène. *La Nourrice* tourne le dos à la métaphysique.

Cette attitude empiriste suggérée au spectateur est aussi indiquée par les autres sculptures cinétiques de Cournoyer qui ont imposé une idée d'art comme expérience d'un phénomène, rompant ainsi avec la conception de l'art comme expression de la subjectivité de l'artiste ou d'une réalité transcendante. Les sculptures cinétiques de Cournoyer ont également interrogé l'opposition entre nature et technique, art et technologie, qu'on retrouvait dans le modernisme<sup>11</sup>.

### 3 Synthèse des arts: perception esthétique des nouvelles technologies

Cette idée de l'art comme expérience d'un phénomène sensible est aussi véhiculée par la sculpture cinétique *Synthèse des arts*, installée sur le site de l'Expo 67 dans le pavillon du Canada. Réalisée par le groupe Fusion des Arts<sup>12</sup>, elle alliait mouvement mécanique, projections lumineuses et effets sonores. Elle proposait aux sens du spectateur une perception esthétique des technologies nouvelles. De grand format, composée de trois disques de matière plastique aux

<sup>10</sup> J. Burnham, *Beyond Modern Sculpture*, New York, George Braziller, 1967. F. Popper, *Art, action et participation. L'artiste et la créativité aujourd'hui*, Paris, Klincksieck, 1980.

<sup>11</sup> T. McÉvilley, "Histoire de l'art ou histoire sainte?" *Les Cahiers du musée national d'Art moderne*, no 22, décembre 1987, p. 109-127.

<sup>12</sup> Les membres du groupe Fusion des Arts étaient le graveur Richard Lacroix, l'historien d'art Yves Robillard, le sculpteur François Soucy, le peintre Henry Saxe et l'architecte F.-M. Rousseau.

couleurs primaires qui se déplaçaient dans l'espace et sur lesquels étaient projetés (tout comme dans l'espace environnant d'ailleurs) des rayons lumineux, cette sculpture diffusait des sons résultant du frottement de la structure sur des plaques d'acier. En alliant sculpture, musique et projections lumineuses, en intégrant le temps réel et l'espace environnant comme éléments de l'œuvre, elle s'est située à distance de l'approche formaliste de l'art. Fernande Saint-Martin, par exemple, s'est demandé, de ce point de vue, si l'art cinétique, par son caractère hétérogène, ne relevait pas de la technologie plus que de l'art. Elle a fait valoir que la sculpture cinétique, en sollicitant une perception plus optique que tactile, en considérant le mouvement comme un matériau et en introduisant des éléments sonores, a emprunté ses moyens et son propos à la peinture, à la danse et à la musique, ce qui l'a en somme éloignée de sa spécificité<sup>13</sup>.

Il faut ajouter que, sur le plan de l'intention, les réalisateurs de *Synthèse des arts* n'adhéraient pas à la classification des biens symboliques établie par le modernisme; ils aspiraient plutôt à une fusion des sphères de la production culturelle ou à une levée des frontières entre la culture industrielle et la tradition des beaux-arts<sup>14</sup>. Dans son manifeste<sup>15</sup>, *Fusion des Arts*, préoccupé par l'effet de la culture de masse sur les modes de vie des consommateurs, confie à l'art la tâche de sauver la culture de la détérioration qui la menace. Bien qu'il ait rompu avec les conceptions modernistes de l'objet d'art, le groupe en a conservé toutefois la vision héroïque du rôle culturel de l'art. Il a, lui aussi, assigné à l'art la fonction critique de rompre avec la monotonie des habitudes de perception en transformant la passivité du consommateur, devant la culture de masse, en une attitude active. C'est pourquoi il a privilégié, comme lieu social de l'intervention artistique, la sphère des loisirs et non celle de l'institution artistique. Il prescrivait également à la technologie une nouvelle orientation: elle ne devrait plus répondre aux seules exigences de la productivité, mais participer à l'émancipation des individus.

Le contexte ludique de l'exposition universelle a mis les artistes de *Fusion des Arts* en contact avec le public élargi de la culture de loisir. En a-t-il transformé les habitudes de perception? Il est difficile de répondre à cette question étant donné que le site de l'Expo 67 fut un lieu d'expérimentation audio-visuelle doté de moyens technologiques beaucoup plus complexes que ceux utilisés pour la réalisation de cette sculpture cinétique. Les visiteurs des pavillons de l'Expo étaient sollicités par des sons et des images projetées sur des écrans de toutes les formes, géants, circulaires, triangulaires, multiples et placés dans des endroits inusités. L'approche polysensorielle de la technologie, suscitée par *Synthèse des arts*, participait donc d'un courant culturel soutenu par l'industrie, intéressé à explorer les effets de la technologie sur les perceptions et qui participait de l'attitude du technophile

<sup>13</sup> F. Saint-Martin, "Un nouvel art: la sculpture en mouvement", *Liberté*, vol. 8, no 5-6, septembre-décembre 1966, p. 146-148.

<sup>14</sup> P. Desrosiers, "Fusion des Arts", *Culture vivante*, no 5, 1967, p. 86-89.

<sup>15</sup> Distribué en 1965, le manifeste a été signé par Richard Lacroix, Yves Robillard, F.-M. Rousseau, François Soucy et Henry Saxe.

heureux<sup>16</sup>. L'énumération des expériences offertes aux visiteurs de l'Expo 67 pourrait être longue. Citons le pavillon du téléphone où était projeté un film sur un écran circulaire de 360 degrés; le Labyrinthe, réalisé par l'ONF, où les visiteurs, installés sur des balcons suspendus, assistaient à des projections sur des écrans géants placés devant et au-dessous d'eux.

Il semble que nous pouvons beaucoup mieux cerner l'effet critique recherché par *Synthèse des arts* sur les valeurs du champ artistique que sur celles du champ élargi de la production culturelle; la sculpture cinétique de Fusion des Arts a pu être accueillie, par les visiteurs de l'Expo, comme une merveilleuse réalisation de la technologie, au même titre que les spectacles audio-visuels qui leur étaient présentés.

#### 4 De la consommation à la participation

Le groupe réalisa une autre manifestation artistique qui a pris la forme d'un spectacle, *Les Mécaniques*, présenté à plusieurs reprises au pavillon de la Jeunesse de l'Expo 67. Durant l'événement, les spectateurs étaient invités à manipuler des instruments de musique fabriqués à partir d'objets techniques issus des milieux du travail et de la vie quotidienne.

Un commentaire paru dans *Arts Canada*<sup>17</sup> en a fait une lecture à la fois politique et culturelle. Sur le plan politique, l'événement était, disait-on, une machination participatoire véhiculant les valeurs d'un projet de société fondé sur la participation démocratique des individus; sur le plan esthétique, il effectuait une mise à distance tant du formalisme que de la culture de masse. Propos également tenu par Yves Robillard, critique d'art à *La Presse*, mais aussi membre de Fusion des Arts, qui a fait valoir que *Les Mécaniques* constituaient un commentaire tant sur l'art que sur les conditions de la vie quotidienne. Il a qualifié d'art engagé cette nouvelle forme de spectacle qui devait susciter l'engagement collectif dans l'action. Le critique défendait ainsi la fonction participatoire de l'art qui ne met pas l'accent sur l'identité de l'artiste ou celle de l'objet d'art, mais sur le récepteur considéré comme un participant de l'expérience artistique. Elle devrait donc remplacer les fonctions expressive et spéculative de l'art auparavant retenues par les œuvres modernistes.

---

<sup>16</sup> M. Benamou, "Notes on the Technological Imagination", dans T. Laurens, Al Huyssens, K. Woodward (dirs.) *The Technological Imagination: Theories and Fictions*, Wisconsin, Coda Press, 1980, p. 65-75.

<sup>17</sup> D. Hénault, "Richard Lacroix's Musical Instruments, *Les Mécaniques*", *Arts Canada*, no 14, novembre, 1967 p. 1-2.



"Les Mécaniques" (1967), Fusion des Arts.

Les concepteurs des *Mécaniques* avaient modifié le dispositif habituel du spectacle en invitant les spectateurs à monter sur scène, à manipuler les instruments de musique, à prendre part à l'événement. Cette participation prenait la forme d'un jeu, sollicitant leur spontanéité et ne nécessitant aucun apprentissage, aucun savoir.

Le dossier de presse qui accompagnait le spectacle indiquait une orientation à donner à la lecture de cet événement. On y présentait, sur un ton parodique, la fonction et la manière d'utiliser chaque instrument de musique; ce qui avait pour effet de tourner en dérision à la fois le discours technique et le discours formaliste sur l'art. Les concepteurs des *Mécaniques* s'attaquaient également au discours religieux, symbole au Québec, comme on sait, du pouvoir dont la Révolution tranquille avait ébranlé les assises. La description de *La Twinkleuse* est une énumération exemplaire des cibles visées par les concepteurs des *Mécaniques*: "Faisant usage de la gamme chromatique alternée, cet instrument d'un maniement facile est tout désigné pour accompagner la récitation du chapelet en famille ou pour passer le temps devant *Le Sel de la Semaine*. Les couleurs molinaresques des pistonnettes se lisent de gauche à droite<sup>18</sup>."

Cette description laisse entendre que le public à qui s'adressait *Les Mécaniques* était aussi bien celui des experts que le public en général qui prenait part à l'événement. Cette activité ludique, dont les règles étaient celles du plaisir, de l'inattendu et de l'aléatoire, visait à ce que chaque participant prenne conscience de ses capacités expressives. Il est bien entendu impossible de dire si ce but a été atteint. Le document visuel sur l'événement montre, en tout cas, un public participant joyeusement au spectacle et témoigne que *Les Mécaniques* a connu un certains succès.

Le spectacle a instauré également de nouvelles conditions de production et de réception de la production culturelle. La primauté qu'on accordait généralement à l'objet d'art et à l'artiste dans le phénomène artistique a été déplacée sur le récepteur. Le public a hérité d'une partie des étapes du processus de création habituellement accomplies par l'artiste qui, bien qu'il ait été le concepteur et l'animateur de l'événement, a confié aux spectateurs la tâche de le réaliser. Par le choix du contexte populaire des loisirs, ce spectacle peut être considéré comme une contribution à l'émergence d'une culture populaire urbaine qui s'affirmait ainsi comme une solution tant à la culture de consommation de masse qu'à la culture savante. En effet, cet événement critique également les conditions de production de la culture savante fondée sur les notions de spécialisation et d'experts excluant le public de son processus de définition. Fusion des Arts n'abandonne paradoxalement pas son rôle d'expert dans cette expérience artistique puisqu'il lui a

---

<sup>18</sup> "De la musique au Pavillon de la Jeunesse: "Les Mécaniques" du groupe Fusion des Arts inc.", *Québec-Underground*, t. 1, Montréal, Médiart, 1973, p. 230.

donné un sens sociologique<sup>19</sup>. Il a déclaré s'être placé en observateur des réactions du public, justifiant ainsi que le cadre de cette démarche artistique était celui d'une étude de la réaction des spectateurs devant la culture de masse. Cette attitude est tributaire d'un modèle de recherches en sciences humaines à partir duquel plusieurs chercheurs, dans les années soixante, s'étaient donnés la mission de définir les valeurs de la société québécoise.

Par ailleurs, *Les Mécaniques* de Fusion des Arts participait à l'énonciation, dans le champ intellectuel, de la problématique concernant les effets du récent développement de la culture de masse sur la vie artistique et intellectuelle. Problématique issue tant des milieux d'éducation et littéraires que politiques. Par exemple, les commissaires du rapport Parent, responsables de la réforme de l'éducation au début des années soixante, ont exprimé leur crainte sur la survie de la culture humaniste et ont défendu l'idée que l'éducation audio-visuelle, axée sur l'enseignement du cinéma et de la photographie, devait fournir aux jeunes des outils pour intervenir de façon lucide dans la culture de masse<sup>20</sup>. L'écrivain Jacques Godbout a fait une lecture à la fois culturelle et politique des effets des nouvelles conditions de la vie artistique et intellectuelle. La culture populaire de consommation, qui est à la fois américaine et reproductible, écrivait-il, annonce la fin de l'économie artisanale des beaux-arts et le déclin de la culture nationale. Celle-ci, prévoyait-il, résisterait mal à l'effet de massification culturelle dont sont responsables les moyens, les procédés et les technologies de masse<sup>21</sup>. Des collaborateurs de la revue *Parti pris* se sont également inquiétés de la banalisation de l'art engendrée par la culture de masse qui, annonçaient-ils, soumettrait l'art à la logique de la marchandise<sup>22</sup>. La notion d'art comme produit devrait donc être remplacée par celle de pratique ou d'expérience, déclaraient ces auteurs, qui investissaient également l'art d'une mission politique en le définissant comme un instrument de l'identification collective.

Les membres de Fusion des Arts ont également adhéré à cette lutte contre les méfaits de la culture de masse. Leur manifeste en témoigne. De plus, *Les Mécaniques* résultent d'une volonté d'élargir le public de l'art afin de renouveler les conditions sociales de la pratique artistique, et de faire taire, également, l'inquiétude de l'artiste de se voir mis en marge par cette culture de consommation. Le contexte de présentation du spectacle, le pavillon de la Jeunesse, indique que Fusion des Arts visait les jeunes et les désignait comme énonciateurs de nouvelles valeurs. Le

---

<sup>19</sup> Fusion des Arts, extrait d'une demande de subvention adressée au gouvernement du Québec, *Ibid.*, p. 245.

<sup>20</sup> S. Lemerise, "L'Enseignement des arts: liens avec la technologie postmoderne, 1965-1970", *Technologies et art québécois, 1965-1970*, Cahiers du département d'histoire de l'art, UQAM, printemps, 1988, p. 67-96.

<sup>21</sup> J. Godbout, "Pour un ministère de la Culture", *Liberté*, vol. 9, no 2, mars-août 1967.

<sup>22</sup> L. Racine, M. Pichette, N. Pizarro, G. Bourques, "Production culturelle et classes sociales au Québec", *Parti pris*, vol. 4, nos 9-10-11-12, mai-août 1967.

spectacle a contribué à la formulation de cette utopie sociale, portée par plusieurs groupes de la génération des vingt ans, qui s'étaient identifiés à des actions et à une vision critique du projet social ayant guidé la Révolution tranquille. Marcel Rioux a écrit que, dans les années soixante, cette génération aspirait à la libération de toutes les formes de domination, elle revendiquait la participation active de chacun dans l'élaboration d'une nouvelle société<sup>23</sup>. Les concepteurs des *Mécaniques* appartenaient à cette génération.

## 5 Entre la parodie et l'engagement

La remise en question de certains thèmes du modernisme est certainement un des effets des œuvres ayant traité de la technologie. La réception immédiate de ces œuvres témoigne de l'inadéquation entre celles-ci et les critères de définition de l'art de certains critiques qui, nourris d'œuvres expressionnistes ou formalistes, y voyaient une atteinte à l'aura de l'objet artistique. Ces œuvres ont donc agi sur les normes du discours de la critique. À des degrés divers, elles ont redéfini les traits de l'objet d'art en ne le considérant plus comme un objet fixe perçu uniquement pour ses qualités matérielles offertes à la perception sensible. En établissant une complicité entre l'artiste et la machine, en sollicitant la participation du public à un acte collectif de création, elles ont aussi porté atteinte à la conception mythique de l'artiste moderne construite sur la conviction d'une intime identité entre l'artiste et son œuvre. Certaines manifestations artistiques ont redéfini le public de l'art en s'adressant aux consommateurs des lieux de loisirs de masse, et non pas aux habitués du milieu de l'art; elles ont ainsi exploré de nouveaux lieux de diffusion de l'art.

Les unes ont jeté un regard sceptique sur l'objet d'art en en produisant une parodie, les autres ont importé, dans le champ de la culture de masse, la croyance en la valeur héroïque de l'art. Ces œuvres disent que l'engagement et la parodie constituent deux pôles de l'univers sémantique des années soixante. Elles participent ainsi à la double tendance du mouvement social de cette période qui a tourné le dos aux valeurs religieuses et à l'idéologie néo-libérale dominante, revendiqué, pour l'individu, le droit de tenter des expériences inédites et, en même temps, investi, dans le projet politique, des aspirations à un dépassement ou à une transcendance.

Francine COUTURE  
Département d'histoire de l'art  
Université du Québec à Montréal

---

<sup>23</sup> M. Rioux, Remarque sur le phénomène de Parti pris, 1963-1968, *Index de Parti pris, 1963-1968*, Université de Sherbrooke, 1975.

## Résumé

Au cours des années soixante, la sculpture cinétique a fait porter la réflexion sur les relations entre l'art et la technologie. Dans ce sens la réception immédiate des objets d'art de Serge Cournoyer et du groupe Fusion des Arts, par la critique d'art, est exemplaire du débat ayant animé le milieu artistique montréalais durant cette période. Elle a rendu perceptible l'inadéquation entre l'univers sémantique de ces œuvres et les critères de définition de l'art de certains critiques d'art adhérant à l'expressionnisme ou au formalisme. La reconstitution du contexte de ce débat nous apprend que la remise en question de certaines normes propres au modernisme est le principal effet social de ces œuvres. En reconsidérant les modes dominants de penser l'art et la culture, elles ont contribué à la réflexion critique du champ culturel concernant les effets du récent développement de la culture de masse sur la vie artistique et intellectuelle.

## Abstract

During the 1960s, kinetic sculpture prompted reflection on the relationship between art and technology. The immediate reception by art critics of the art objects of Serge Cournoyer and the group called *Fusion des Arts* provides an example of the debates concerning this issue in the Montreal art world. The critical reception reveals the incommensurability between semantic universe of the works and the criteria for defining art used by some art critics working in the aesthetic tradition of expressionism or formalism. A reconstruction of the context of the debate shows that the principal social effect of these kinetic sculptures was to call into question certain norms established by modernism. By provoking a reconsideration of the dominant modes for thinking about art and culture the works contributed to critical reflection in the field of culture concerning the effect of recent developments in mass and popular culture on artistic and intellectual life.