

## La reconnaissance du public par l'artiste Les années 60

Francine Couture

---

L'art dans la vie

Volume 40, numéro 166, printemps 1997

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/53294ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer cet article

Couture, F. (1997). La reconnaissance du public par l'artiste : les années 60. *Vie des Arts*, 40(166), 18–20.

# LA RECONNAISSANCE

# DU PUBLIC PAR L'ARTISTE

LES ANNÉES 60

Francine Couture



**C'est aux avant-gardes historiques européennes qu'on attribue le projet utopique d'intégrer l'art dans la vie. En effet, celles-ci, au début du 20<sup>e</sup> siècle, ont rejeté non seulement la conception de l'art fondée sur l'affirmation de sa spécificité plastique et de son autonomie à l'égard des autres activités de la société, mais elles ont aussi contesté la seule insertion sociale de l'art dans l'institution artistique. À cette conception, qui a pris place dans les premiers moments de la modernité, les avant-gardes historiques ont substitué une idée d'art comme instrument d'émancipation des individus dont la finalité était l'amélioration de la qualité de la vie. Pour ce faire, elles ont développé une vision de l'art qui prenait place dans les différents lieux privés et publics de la vie sociale.**

Serge Tousignant  
*Duo Reflet*  
1969

Les avant-gardes historiques ont mis en question l'aspect précieux et somptuaire de l'œuvre d'art pour le rapprocher des objets de la vie quotidienne, elles ont mis l'accent non pas sur la réalité de l'œuvre mais sur le fait de l'expérience et de la pratique. Et elles ont parfois favorisé l'intégration du public dans l'acte de création. Ce projet artistique des avant-gardes a conservé son caractère utopique puisque, comme l'écrit le théoricien Peter Bürger, les avant-gardes historiques n'ont pas vraiment réussi à réorganiser la vie selon les principes de l'art<sup>1</sup>.

On assiste, par ailleurs, dans les années soixante, à la réactivation de cette utopie par un certain nombre de manifestations artistiques ou d'œuvres qui se sont situées en opposition aux principes formalistes et autonomistes du modernisme mais aussi à sa seule intégration dans les lieux de l'institution artistique. À la manière des avant-gardes historiques, les créateurs de ces œuvres ont fait valoir le rôle de l'art comme facteur de progrès social, ils ont réagi à sa marginalisation en explorant de nouveaux lieux pour l'exercice de leur pratique et ils ont revendiqué la nécessité de se rapprocher de l'expérience du public. Ces artistes étaient guidés par l'idéal de démocratisation de la culture qui, d'ailleurs, a profondément marqué le projet de société des années soixante, et ils ont expérimenté différentes modalités de son application dans le champ de la pratique artistique.

## ART DE PARTICIPATION ET CULTURE URBAINE

Ainsi plusieurs d'entre eux ont favorisé l'émergence d'une nouvelle culture populaire urbaine en désignant comme nouvelles scènes de l'art les sites de la culture de divertissement et en sollicitant la participation du public dans l'acte de création, ce qui transformait le consommateur passif en un acteur participant. Ils transgressaient ainsi les frontières établies par le modernisme, entre l'art savant et la culture de masse ; et, en faisant place à l'action du public dans l'expérience artistique, ils se dissociaient également des finalités de l'art définies par ce courant, telles, l'exploration exclusive du monde intérieur de l'artiste ou la mise en valeur de la spécificité du langage visuel. D'ailleurs, selon Andreas Huyssen, cette volonté d'insérer l'art dans la culture industrielle est au cœur de l'activité des



avant-gardes historiques qui avait réagi à la séparation opérée par la société bourgeoise entre l'art les réalités économique et industrielle qu'elles reconnaissaient comme les seuls lieux de réalisation du progrès social<sup>2</sup>.

Des artistes des années soixante ont alors choisi les lieux du loisir comme nouveaux sites de la culture industrielle pour réactualiser ce projet des avant-gardes historiques. Ainsi le groupe *Fusion des Arts* présenta au pavillon de la Jeunesse de l'Exposition universelle de 1967 le spectacle intitulé *Les Mécaniques* qui conviait les spectateurs à manipuler des instruments de musique inédits que le groupe avait réalisés à partir d'objets de la vie quotidienne. S'en suivait un joyeux happening à rapprocher des manifestations dadaïstes. Les règles du jeu étaient celles de l'inattendu, du plaisir, de l'aléatoire ; la manipulation des instruments était présentée comme une activité spontanée ne nécessitant aucun apprentissage ni aucun savoir, afin que chacun prenne conscience de ses capacités expressives. Ce spectacle mettait ainsi l'accent, non pas sur l'objet ou la forme réussie, mais sur l'idée d'art comme expérience libératrice visant l'amélioration de la qualité de la vie des individus, la fusion de l'art et de la vie quotidienne. Afin de transformer la passivité du consommateur devant la culture

de masse en une attitude active, *Fusion des Arts* privilégiait donc la participation du spectateur dans une activité ludique<sup>3</sup>.

Les environnements que Jean-Paul Mousseau réalisa dans des discothèques étaient l'expression de cette même idée. Au milieu des années soixante, les discothèques étaient devenues un nouveau lieu de divertissement à la mode, Mousseau prit donc part à ce phénomène de loisir urbain en concevant des environnements thématiques à la *Mousse-Spachthèque*, rue Crescent, et au *Crash*, rue Dorchester, mais aussi à la *Métrothèque*, rue Berri, qui aurait été la première discothèque reliée au métro<sup>4</sup>. Comme dans le cas des *Mécaniques*, ces environnements réalisaient la fusion entre l'espace des spectateurs et l'espace de l'œuvre, « les spectateurs habitent l'œuvre que j'ai faite »<sup>5</sup>, disait Mousseau. Parce que ces environnements exprimaient une synthèse des arts qui réunissait la musique, le mouvement et la lumière, ils proposaient une expérience polysensorielle à l'individu qui devait stimuler ses capacités perceptuelles et favoriser l'émancipation de son imagination. Du moins, telle était l'intention de l'artiste. À la *Mousse-Spachthèque*, danseurs et spectateurs devenaient, pour un instant, acteurs ; ils pouvaient se livrer à un jeu théâtral ou chorégraphique en entrant en interaction avec un envi-

ronnement lumineux créé par des projections d'images de nus féminins et d'abstractions colorées qui créaient des ambiances en continuelle transformation. C'est donc par l'idéal démocratique favorisant l'accessibilité de tous à l'expérience esthétique que Mousseau a justifié son insertion dans la culture de divertissement.

## ROMPRE AVEC LA MARGINALITÉ

L'artiste moderne des années soixante a souhaité rompre avec la marginalité sociale qu'il avait connue dans les décennies précédentes, et partager avec le public les effets libérateurs de l'expérience artistique, soit par la participation ou l'interaction, mais aussi en dévoilant devant lui le processus de la création artistique. Par exemple, le *groupe de l'Horloge*, réuni autour de Serge Lemoyne, a choisi la forme du spectacle multidisciplinaire pour mettre en scène des moments de ce processus qui, habituellement, se déroulent dans l'intimité de l'atelier. Ces spectacles ont été présentés aux promeneurs du parc Lafontaine qui fréquentaient le *Théâtre de la verdure* et aux jeunes amateurs de la populaire émission de télévision *Jeunesse oblige*. Mis en forme par l'improvisation simultanée, ils réunissaient des poètes, des peintres, des musiciens et une

danseuse, ils évoquaient le théâtre total de Dada et avaient un effet de désacralisation de l'objet d'art, qui n'était plus alors ni autonome, ni transcendant, mais un simple moment de l'action.<sup>6</sup>

Ces différentes réalisations artistiques de *Fusion des arts*, de Mousseau ou du *groupe du Nouvel Age* résultent donc du même refus de la médiation du champ artistique pour rejoindre le public; leurs auteurs lui ont préféré celle de la culture du loisir parce qu'elle leur donnait accès à un public élargi. Cependant, la transformation de la relation entre l'œuvre d'art et son récepteur est un des enjeux artistiques majeurs des années soixante qui a atteint également l'institution artistique. Ainsi des sculptures d'Ulysse Comtois, de Jean Noël et de Serge Tousignant, ont modifié les conditions de réception des œuvres en sollicitant la participation du spectateur par des manipulations d'éléments modulaires ou des manœuvres perceptuelles qui étaient nécessaires à l'achèvement de l'œuvre. Or, là aussi, comme dans le cas des spectacles multidisciplinaires du *groupe du Nouvel Age*, le lieu de



Le groupe l'Horloge  
Spectacle au Théâtre de Verdure  
Juin 1965  
Photo: Marc-André Gagné

réception de l'œuvre devient aussi son lieu de production<sup>7</sup>.

Déplacer la primauté reconnue à l'artiste ou à l'œuvre d'art dans le phénomène artistique vers l'action du récepteur, mais aussi briser la hiérarchie de l'ordre culturel sont donc des stratégies utilisées par des artistes des années soixante pour lier l'art à la vie. □



Le groupe Fusion des arts  
Scène du spectacle *Les mécaniques*  
Pavillon de la jeunesse  
Exposition universelle 1967

<sup>1</sup> Bürger Peter, *Theory of the Avant-garde*, Minnesota, University of Minnesota, 1984, 135 p.

<sup>2</sup> Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indiana U.p., 1986, 244 p.

<sup>3</sup> Francine Couture, « Art et technologie: repenser l'art et la culture » *Les arts visuels au Québec dans les années soixante, La reconnaissance de la modernité*, sous la dir. de Francine Couture, Montréal, VLB Éditeurs, 1993, p.210-216.

<sup>4</sup> Francine Couture, « Mousseau et la modernité globale », *Mousseau*, sous la dir. de Pierre Landry, Montréal, Musée d'art contemporain et Éditions du Méridien, p.41-55.

<sup>5</sup> Claude Daignault, « Mousseau et la conscience du moment présent dans l'art », *Le Soleil*, 20 mai 1967, p.25

<sup>6</sup> Lire à ce propos Marcel Saint-Pierre, « Les arts en spectacle », dans *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. L'éclatement du modernisme*, sous la dir. de Francine Couture, Montréal, VLB éditeur. À paraître hiver 1997.

<sup>7</sup> Lire à ce propos Jean-Pierre Latour, « L'atelier redéfini » dans *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. L'éclatement du modernisme*, sous la dir. de Francine Couture, Montréal, VLB éditeur. À paraître hiver 1997.