

Francine Couture et Suzanne Lemerise

Sociologues de l'art, Département d'histoire de l'Art, UQAM

1992

# “Le Rapport Rioux et les pratiques innovatrices en arts plastiques”

Un document produit en version numérique par Jean-Marie Tremblay, bénévole,  
professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi

Courriel: [jmt\\_sociologue@videotron.ca](mailto:jmt_sociologue@videotron.ca)

Site web: <http://pages.infinit.net/sociojmt>

Dans le cadre de la collection: "Les classiques des sciences sociales"

Site web: [http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques\\_des\\_sciences\\_sociales/index.html](http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html)

Une collection développée en collaboration avec la Bibliothèque  
Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi

Site web: <http://bibliotheque.uqac.quebec.ca/index.htm>


Cette édition électronique a été réalisée par Jean-Marie Tremblay, bénévole, professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi à partir de :

Francine Couture et Suzanne Lemerise  
Sociologues de l’art, Département d’histoire de l’Art, UQAM

## “ Le Rapport Rioux et les pratiques innovatrices en arts plastiques ”

Un article publié dans l'ouvrage collectif **Hommage à Marcel Rioux. Sociologie critique, création artistique et société contemporaine**, pp. 77-94. Montréal: Les Éditions Albert Saint-Martin, 1992, 228 pp.

[Autorisation accordée le 10 décembre 2004 par Mme Francine Couture et le 13 décembre 2004 par Mme Lemerise.]

 Courriels :	Mme Francine Couture : <a href="mailto:couture.francine@uqam.ca">couture.francine@uqam.ca</a> Mme Suzanne Lemerise : <a href="mailto:couture.francine@uqam.ca">couture.francine@uqam.ca</a>
---	--

Polices de caractères utilisée :

Pour le texte: Times, 12 points.

Pour les citations : Times 10 points.

Pour les notes de bas de page : Times, 10 points.

Édition électronique réalisée avec le traitement de textes Microsoft Word 2001 pour Macintosh.

Mise en page sur papier format  
LETTRE (US letter), 8.5’’ x 11’’)

Édition numérique réalisée le 13 décembre 2004 à Chicoutimi, Ville de Saguenay, province de Québec, Canada.



# Table des matières

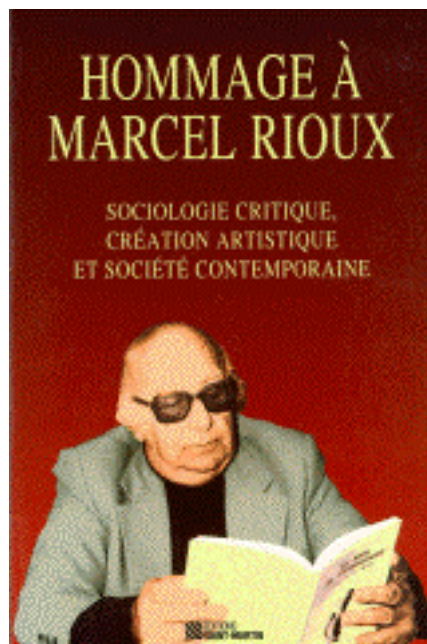
## Introduction

1. L'École des Beaux-Arts de Montréal et la formation de la Commission Rioux
  - a) Les revendications des étudiants de l'ÉBAM
  - b) La composition et le mandat de la Commission
  - c) L'ÉBAM, le mouvement étudiant et le champ de l'art
2. L'art, la culture et la société vus par la commission Rioux
  - a) L'éducation, la société, la culture
  - b) L'art, mode de connaissance et fonction sociale
  - c) L'art et les pratiques artistiques professionnelles
  - d) Le rôle de l'État
  - e) Marcel Rioux et le Rapport Rioux: les entretiens
3. Le Rapport Rioux et les pratiques innovatrices en arts plastiques
4. Le Rapport Rioux et l'enseignement des arts plastiques

## Bibliographie

Francine Couture et Suzanne Lemerise  
Sociologues de l’art, Département d’histoire de l’Art, UQAM

“Le Rapport Rioux et les pratiques  
innovatrices en arts plastiques”



Un article publié dans l'ouvrage collectif *Hommage à Marcel Rioux. Sociologie critique, création artistique et société contemporaine*, pp. 77-94. Montréal: Les Éditions Albert Saint-Martin, 1992, 228 pp.

[Retour à la table des matières](#)

## Introduction

[Retour à la table des matières](#)

En août 1968, Marcel Rioux, président de la Commission d'enquête sur l'enseignement des arts, remet son rapport au gouvernement du Québec, soit deux ans et demi après l'institution de ladite commission, le 31 mars 1966<sup>1</sup> ; les trois tomes du rapport qui contiennent près de 900 pages sont rendus publics en avril 1969<sup>2</sup>.

Par l'ampleur de son contenu, ce document déborde largement le domaine spécifique de l'enseignement des arts. Dans l'ensemble des événements et des publications ayant marqué les années 60, il occupe une place prépondérante, car il propose une vision unifiée d'un projet de société auquel participent activement l'art et l'éducation artistique. Or, plusieurs des idées véhiculées par le rapport Rioux sont aussi celles d'artistes qui, au milieu des années 60, souhaitent une redéfinition de la fonction sociale de l'art.

L'année 1964-1965 marque, dans l'art québécois, le moment d'une rupture réalisée par une nouvelle génération d'artistes qui prend ses distances par rapport aux courants du post-automatisme et du formalisme géométrique définissant alors la scène artistique montréalaise. Les artistes sont à la fois préoccupés par l'effet de la culture de masse sur les individus et par les effets de la récente consolidation du champ artistique sur leurs propres pratiques qu'ils

---

<sup>1</sup> Arrêté en Conseil, Chambre du Conseil exécutif, no 600, Québec, le 31 mars 1966.

<sup>2</sup> *Rapport de la Commission d'enquête sur l'enseignement des arts au Québec*, 3 volumes, Québec, l'Éditeur officiel du Québec, 1969 ; vol. 1, 298 p. ; vol. 2, 382 p. ; vol. 3, 203 p.

jugent exercer dans un espace social de plus en plus restreint. Ces artistes soulèvent l'épineuse question de la frontière séparant la sphère artistique de celle de la production de masse. Soucieux de valoriser la dimension collective de la pratique artistique, ils veulent redéfinir le rôle social de l'art en revendiquant une place pour celui-ci dans le monde de la culture industrielle tout en s'adressant à un public élargi qui n'est pas celui des musées et des galeries d'art.

Cette réflexion surgit à un moment où des sociologues et des philosophes examinent les récents développements de la technologie sur l'organisation de la société, sur l'environnement, mais aussi sur les modes de connaissance (Marcuse, 1968). Mais cette réflexion est aussi contemporaine, sur la scène occidentale de l'art, de la réactualisation d'idées et de valeurs propres aux avant-gardes historiques européennes qui, dans les années 20, avaient remis en question la marginalisation de l'imagination artistique imposée par la rationalité technologique (de Laurentis et al., 1980). Réactivant cette critique, des artistes québécois des années 60 veulent rétablir le lien entre l'art et la vie et ils investissent la démarche artistique du rôle de sauver la culture qu'ils comprennent dans son sens anthropologique.

Le milieu de l'éducation est également concerné par une réflexion sur le rôle de la science et de la technique dans le développement de la société. La Commission Parent, qui consacre la démocratisation complète du système scolaire québécois (1963-1966)<sup>3</sup>, s'interroge sur l'apport essentiel de la science et de la technique dans le développement de la société industrielle et questionne l'ancienne culture humaniste, fondement de la formation des élites, à la lumière des nouvelles valeurs de la culture contemporaine que les commissaires appellent indifféremment « culture populaire » ou « culture de masse ». Le principal effet de cette commission est la rationalisation institutionnelle, organisationnelle et administrative du système scolaire québécois sous la juridiction d'un ministère de l'éducation. Cependant, les arts, comme mode de connaissance spécifique ou comme orientation professionnelle, n'occupent pas une place prioritaire dans l'ensemble des recommandations. Dans le remue-ménage occasionné par la réorganisation du système scolaire, les écoles des beaux-arts, nouvellement intégrées au ministère de l'Éducation, et les conservatoires de musique et d'art dramatique, rattachés au ministère des Affaires culturelles sont laissés pour compte, c'est-à-dire que l'on assiste, dans les institutions à vocation artistique, à une série d'ajustements administratifs qui n'ont pas de cohérence ni de perspectives de développement à long terme. Le Rapport Rioux tente de corriger ces lacunes et examine principalement les effets de l'industrialisation sur les arts, la culture et l'éducation.

<sup>3</sup> Rapport Parent, *Rapport de la Commission royale d'enquête sur l'enseignement dans la province de Québec*, 5 vol., Gouvernement du Québec, publication échelonnée entre 1963 et 1966.

# 1. L'École des Beaux-Arts de Montréal et la formation de la Commission Rioux

## a) Les revendications des étudiants de l'ÉBAM

[Retour à la table des matières](#)

À l'automne 1965, les élèves de l'École des Beaux-Arts de Montréal (l'ÉBAM) déclenchent une grève. Cette grève dénonce d'abord les conditions d'enseignement qui prévalent dans l'institution. Très tôt, les étudiants lient leurs problèmes internes à la place occupée par les arts dans le système scolaire et dans la société québécoise : « Que l'artiste commande autant de respect que l'universitaire gradué ou non », réclament-ils, et ils ajoutent : « Que la révolution tranquille devienne réaliste envers l'artiste, artiste à part entière dans l'évolution du Québec, qu'il soit peintre, sculpteur, graveur, comédien, professeur, écrivain, etc. <sup>4</sup> ». Soutenus par leurs collègues de l'École des Arts appliqués et de celle des Beaux-Arts de Québec, ils interpellent publiquement le ministre de l'Éducation (dont le ministère vient d'être créé) en réclamant à grands cris un comité d'étude sur l'enseignement des arts. Le mandat de ce comité serait le suivant :

1) étudier le problème de la formation artistique à tous les niveaux et dans toutes les disciplines [...] ; 2) étudier le problème de toute production directement ou indirectement reliée à l'art [...] ; 3) enquêter sur les besoins actuels et futurs de notre société dans le domaine de l'art. (idem)

Cette proposition illustre bien l'ampleur du questionnement qui préoccupe les étudiants. Des négociations extrêmement difficiles s'engagent entre les élèves de l'ÉBAM et les ministères de l'Éducation et des Affaires culturelles. Les dissensions, portant sur le type de comité, la portée du mandat et la présidence, sont telles qu'une deuxième grève se déclenche en mars 1966 ; elle regroupe cette fois plusieurs institutions vouées à la formation professionnelle en art : écoles des beaux-arts et des arts appliqués, conservatoires de musique

---

<sup>4</sup> Mandat présenté par l'Association des étudiants de l'ÉBAM au sous-ministre Gilles Bergeron, 10 déc. 1965, *Québec Underground*, 1962-1972, tome 2, Les Éditions Médiart, 1973, p. 38.

et d'art dramatique. Les positions se durcissent ; le gouvernement suggère un comité ministériel qui réglerait cas par cas les destinées des différentes institutions liées à la formation en arts (Leblanc, 1965) ; les étudiants réclament une commission d'enquête. La suggestion de nommer Marcel Rioux comme président du comité indispose particulièrement Pierre Laporte, ministre des Affaires culturelles (Duchastel, 1981 : 116).

Pour mieux comprendre les réticences gouvernementales, il faut donner quelques indications sur Marcel Rioux, professeur de sociologie à l'Université de Montréal. Réputé pour ses études anthropologiques sur des micro-milieus de la société québécoise, Marcel Rioux affiche, à l'aube des années 70, des convictions socialistes et rompt avec le Parti libéral. Il s'engage dans le Mouvement laïque de langue française ; en 1964, au congrès de l'Association internationale des sociologues de langue française (Duchastel, 1981 : 107), il se déclare indépendantiste ; il donne des cours sur le marxisme et conduit avec Robert Sévigny, en 1964, une importante étude sur les jeunes Québécois (*Ibid.* : 120). Sympathique aux étudiants, Marcel Rioux inquitte le pouvoir public.

## **b) La composition et le mandat de la Commission**

[Retour à la table des matières](#)

En mars 1966, le gouvernement libéral de l'époque cédera en tous points aux pressions des étudiants juste avant de perdre le pouvoir aux mains de l'Union nationale en juin. Le mandat de cette commission est « d'étudier toutes les questions relatives à l'enseignement des arts » (*Rapport de la Commission d'enquête...*, vol. 1, 1969 : p. liminaire) et Marcel Rioux préside la docte assemblée. Outre son président, cinq personnalités siègent à cette commission. Lors des premières négociations avec le gouvernement, on note le nom de Martin Krampen, professeur à l'École des Arts appliqués, mais la liste officielle des membres ne comptera plus aucun professeur du secteur de l'enseignement des arts : Réal Gauthier est étudiant et leader à l'ÉBAM, Jean Ouellet est architecte, Fernand Ouellette est réalisateur à Radio-Canada, Andrée Paradis est directrice de la revue *Vie des Arts* et Jean Deslauriers est chef d'orchestre. Mis à part l'étudiant, les commissaires sont des figures connues du milieu culturel et leurs activités professionnelles garantissent le caractère non révolutionnaire de la Commission. L'absence de professionnels de l'enseignement laisse songeur et, à cet égard, la Commission Rioux se distingue de la Commission Parent. Cette distance des commissaires par rapport aux milieux



concernés garantissait sans doute une plus grande objectivité, mais elle aura un effet négatif après le dépôt du rapport, puisque personne ne sera présent dans le système éducatif pour en soutenir les recommandations.

### **c) L'ÉBAM, le mouvement étudiant et le champ de l'art**

[Retour à la table des matières](#)

En 1991, la lecture de ces données a de quoi surprendre : une école des Beaux-Arts de moins de 250 élèves réussit à obtenir une commission d'enquête avec un mandat très lourd suite à deux grèves d'une semaine. Il faut se replacer dans le climat général de l'époque pour saisir la logique de ces événements. L'École des Beaux-Arts de Montréal assume un rôle de leadership dans ce cas précis, mais son initiative pour faire changer les choses s'inscrit dans le mouvement plus global des activités et des revendications étudiantes de l'UGEQ (Union générale des étudiants du Québec), mouvement contemporain de la syndicalisation des enseignants au sein de la fonction publique. Dès le début du mouvement de grève, l'ÉBAM est appuyée et aidée par les dirigeants de l'UGEQ. « L'UGEQ appuie officiellement les 3 écoles en cause et celles qui sont solidaires entre elles. Notre façon d'agir est neuve. Le syndicalisme étudiant est neuf. » (Québec *Underground*, 1973 : 34.)

De plus, les étudiants de l'ÉBAM n'ont pas limité leurs contacts à l'UGEQ. Certains d'entre eux favorisaient l'intervention active des étudiants dans le champ de l'art, dont Michel Faubert et son groupe, fondateur de la galerie d'art expérimental La Galerie de La Masse, en février 1966 (Jasmin, 1966). Dans le manifeste accompagnant les festivités d'ouverture, on pose d'emblée la nécessité pour l'artiste de participer à une société « en train de faire son unification sociale en assimilant la technique et la science. L'artiste contemporain s'efforce de s'identifier aux problèmes de cette société et de l'exprimer dans ce qu'elle a de plus contemporain » (Québec *Underground* : 1973 : 64). On veut, entre autres objectifs, élargir le registre des moyens d'expression et définir l'artiste comme un intervenant actif dans les différentes sphères de l'activité intellectuelle et sociale.

Ainsi, la Commission d'enquête exigée par les étudiants et l'ampleur du mandat proposé s'inscrivent dans un ensemble d'événements, de circonstances et d'attentes qui sont clairement formulés par des acteurs, principalement regroupés dans la discipline des arts plastiques : « La réussite de la lutte des

étudiants serait l'étape première menant, à plus ou moins longue échéance, à la disparition des éternels préjugés de la société vis-à-vis des artistes et des artistes sur (sic) la société. » (Ibid. : 35.)

À première vue, on peut penser que le gouvernement a cédé devant les pressions, car il craignait l'agitation étudiante à la veille d'élections provinciales. Mais une telle interprétation limite les perspectives. Avec la création du ministère des Affaires culturelles en 1961, l'État québécois reconnaît que l'art contribue à définir la société québécoise (Couture, 1988 : 153) et qu'une des responsabilités sociales de l'État est d'aider les artistes à réaliser la dimension collective de leur engagement.

Par la fondation du ministère de l'Éducation, en 1965, le gouvernement a également accepté de jouer un rôle déterminant dans les destinées de l'éducation au Québec. Les récriminations du milieu des arts ne laissent pas les responsables ministériels indifférents. Les besoins exprimés dans ce secteur s'inscrivent dans la logique de la rationalisation complète de la réforme de l'éducation. De plus, sur le simple plan administratif, il est évident que les fonctionnaires du ministère de l'Éducation sont débordés par les exigences de la refonte complète des structures et des programmes scolaires. Ainsi, acquiescer aux demandes des étudiants en art fait taire les mécontents et accorde un répit aux décideurs.

## 2. L'art, la culture et la société vus par la commission Rioux

[Retour à la table des matières](#)

Afin d'étayer leurs recommandations sur toutes les questions relatives à l'enseignement des arts au Québec, les commissaires ont développé une solide réflexion sur la société, la culture, l'art et l'éducation liée à la question d'un Québec en mutation. Études sociologiques, anthropologiques, philosophiques, essais sur l'homme et sur l'art s'interpellent et se bousculent pour mieux soutenir le propos de la Commission.

Il est important de cerner la finalité ultime du Rapport Rioux avant de présenter les détails de l'argumentation : « Il ne s'agit pas d'aller diffuser le bon message à des masses considérées comme incultes, mais de mettre tous les citoyens en mesure de participer à la création de la bonne vie et de la bonne

société de notre époque. » (Rapport de la Commission d'enquête..., vol. 1 : 57.)

Pour expliciter cette finalité, la Commission définit la société québécoise, la culture, l'éducation et les arts tels qu'ils sont et tels qu'ils devraient être. La Commission Parent avait dégagé certains traits de la société industrielle : rationalisme, individualisme et spécialisation fonctionnelle ; la Commission Rioux questionne davantage les effets de la société industrielle (Rioux, 1969) ; que s'est-il passé réellement « depuis les nombreuses décennies que dure la société industrielle ? Les processus cumulatifs (économie, science, technique) [...] ont pris tellement d'importance qu'ils ont érodé la culture première (les traditions ou culture code) des classes sociales et renvoyé à la vie privée tous les processus non cumulatifs (sensorialité, sensibilité, sensualité, spontanéité) » (*Ibid.* : 305).

Que propose la Commission ? « À l'homme extéro-dirigé de nos sociétés industrielles avancées devra succéder l'homme autonome qui *saura* [italique de la Commission] fonder sa personnalité et sa conduite sur des valeurs qu'il *saura* créer et assumer » (Idem.). À l'homme normal, souhaité par la société de consommation, on oppose l'homme normatif, « qui pourra créer et assumer des nonnes », lui permettant ainsi de bénéficier des acquis de la technologie sans être dominé par elle.

### **a) L'éducation, la société, la culture**

[Retour à la table des matières](#)

Après avoir défini la société industrielle et post-industrielle, la Commission décrit ce qu'était et ce que devrait être l'éducation. Les systèmes d'éducation ont eu tendance à définir leurs finalités uniquement en fonction des impératifs de la société industrielle, soit former des jeunes en vue de la production de biens et de richesses. Seule une petite élite recevait un enseignement moins utilitaire et qualifié d'humaniste.

Dans le Rapport Rioux, on propose une nouvelle définition de la culture qui se démarque largement de la culture humaniste traditionnelle ; on veut donner à l'éducation en général et à l'éducation artistique en particulier la fonction de « former des hommes qui puissent retrouver un sens à leur vie et contribuer à créer une nouvelle culture, un nouveau code de mise en ordre de l'expérience humaine. Il s'agit de passer de la culture humaniste, culture de l'élite dans la société industrielle, pour en arriver à une *culture ouverte* [en italique dans le texte] qui sera mieux adaptée à la société post-industrielle »

(Ibid. : 306). « Cette culture ouverte serait une nouvelle culture : si culture veut dire relations avec le monde extérieur, il est de toute nécessité d'équiper l'homme pour qu'il puisse vraiment entrer en relation avec le monde, non seulement par l'entremise des mots, mais à travers tous ses sens, à travers tous les modes de connaissances. » (Rapport de la Commission d'enquête... vol. 1 : 41.) L'avènement de cette culture ouverte marquerait la réconciliation de la vie quotidienne et de ses traditions avec les univers technologique, scientifique et artistique.

La question est la suivante : « Comment réinsérer des significations et des symboles (culture ouverte) dans une culture qui est devenue un sous-produit du système technique ? Comment parvenir à resémantiser notre univers ? Comment arriver à faire participer le plus grand nombre à cette tâche ? Il a semblé à la Commission que l'éducation artistique détient l'une des clefs principales de la solution. » (Rioux, 1969 : 306.)

## **b) L'art, mode de connaissance et fonction sociale**

[Retour à la table des matières](#)

La Commission Rioux entreprend la tâche difficile de définir l'art comme mode de connaissance et comme fonction sociale. La démarche est complexe : on remonte à la préhistoire de l'homme et de l'art : « l'homme du commencement possède, d'une certaine façon, la pensée ouverte par excellence, pensée qui se rétrécira graduellement par la mort des symboles pour aboutir à l'esprit expérimental de la science d'aujourd'hui. » (Ibid. : 307.) Se réappropriant les réflexions d'Eco, Moles, Piaget, Bachelard et Freud, le Rapport Rioux démontre l'importance de l'art comme fonction symbolique et critique dans la société actuelle : « L'art, par définition est liberté. Il est une ouverture sur l'imaginaire, une réorganisation des symboles revivifiés [...]. L'œuvre d'art, dans son action profonde, traumatise la société et la défie, en l'obligeant à se remettre en question, ou à se remettre en relation avec de nouvelles valeurs [...]. La société industrielle a en quelque sorte secrété son propre anticorps. » (Ibid. : 308.) Pour conclure son argumentation, la Commission Rioux estime que « la créativité artistique développe toutes les formes de créativité, en ce sens, nous croyons qu'elle est la forme de créativité le plus englobante, celle qui engage le plus totalement l'homme (comme l'art, d'ailleurs, est pour nous l'activité la plus totale) » (Ibid. : 312).

Le projet de la Commission est de faire saisir la double fonction de l'art dans la société actuelle : l'art permettrait à l'homme de renouer avec une globalité perdue, consécutive à l'hégémonie de la rationalité scientifique et technologique érodant l'expérience sensible et la pensée symbolique. De plus, l'art défini comme liberté, ouverture et transgression assume une fonction à la fois critique et instauratrice soit de créer une nouvelle culture (culture ouverte) qui donnera un sens au devenir sociétal de l'humanité.

### **c) L'art et les pratiques artistiques professionnelles**

[Retour à la table des matières](#)

Dans cette présentation portant sur les liens existant entre la société, la culture, l'éducation et l'art, une dimension a échappé à notre réflexion : nous croyons qu'il faut clarifier la définition donnée à l'art comme pratique professionnelle dans la société. La Commission Rioux a fait sien cet objectif en élargissant considérablement la définition traditionnelle de l'art ; l'art savant, mais marginalisé, serait le fruit d'un processus historique et une catégorie de la première étape de la société industrielle : « Il nous faut de toute évidence changer de concepts opératoires. Nous ne pouvons plus ni sacraliser la fonction de l'artiste ni hiérarchiser les arts. Il nous semble impossible de soutenir les anciennes catégories d'art pur et d'art appliqué. » (*Rapport de la Commission d'enquête....* vol. 1 : 76.) « Désormais, ce n'est plus seulement dans les musées que les œuvres d'art sont rassemblées, mais dans tout ce qui nous entoure ; l'environnement lui-même se confond avec le musée qui devient "un mécanisme de communication populaire". L'Exposition universelle de Montréal, en 1967, a bien mis en lumière le fait de l'environnement global qui tend à intégrer tous les média et dans lequel les arts sont eux-mêmes des média. » (Ibid. : 47.)

Si les commissaires résistent à l'idée de hiérarchiser les arts, ils n'en distinguent pas moins des différences de signification selon le degré de « socialisation » de l'objet : « Il y a dans le poème plus de pensée totalisante, plus d'ouverture sur l'homme dans sa totalité ; le bel ustensile lui, demeure un objet beau et, comme tel, il est objet de l'expérience esthétique. » (Ibid. : 8 1.) Ainsi, l'intentionnalité esthétique inhérente à la production des objets les plus divers permet à la Commission d'élargir le champ de la production artistique. Quand elle s'attache à décrire les « Arts en eux-mêmes » (Idem ; voir aussi : 117-179), tout y est : aux arts traditionnels s'ajoutent les arts de l'environne-

ment et le design, les arts audio-visuels, les arts du son et de l'image, les arts audio-visuels et la communication de masse.

La Commission Rioux ne résiste pas au besoin de créer des catégories permettant de regrouper les pratiques professionnelles. Lorsque sont discutées les modalités de la formation artistique professionnelle, on propose « de considérer l'art dans ses relations avec la société » et de distinguer « deux grands secteurs d'activités artistiques reliés et sous-tendus, l'un par le phénomène de la communication, l'autre par le phénomène de l'environnement d'où une classification des pratiques dans l'un des deux secteurs » (Ibid. : 256). Les pratiques artistiques sont insérées dans le réseau sociétal des professions et non plus situées dans l'aire du ludique ou du superflu.

Procédant à l'inverse des croyances officielles selon lesquelles seuls les beaux-arts, dans leur marginalisation, pouvaient définir l'aire de l'art et assurer le salut de l'homme, on propose que toute pratique esthétique porte en elle - à des degrés divers certes - la possibilité de signifier et de définir une culture ouverte dans la sphère même de la production industrielle.

#### **d) Le rôle de l'État**

[Retour à la table des matières](#)

Comme nous l'avons signalé dans les pages qui précèdent, l'argumentation globale de la Commission confie à l'art la fonction de redonner un sens au monde. Le système d'éducation, en assurant une formation artistique adéquate, ne doit plus se contenter d'adapter ses objectifs à des besoins immédiats et cumulatifs, il doit former un citoyen pour une société en devenir. Conformément à son mandat, la Commission décrit en détail les objectifs et les structures devant permettre cette intégration de l'art dans le réseau de l'éducation : « Nous avons démontré *la nécessité d'une formation artistique pour tous*. [En italique dans le texte.] Nous avons mis en évidence la *complémentarité des diverses disciplines* de l'art. Nous constatons enfin que les arts, disciplines de synthèse par nature, sont à divers degrés *reliés à tous les autres domaines de la connaissance et de l'activité humaine*. » (Ibid. : 258.) À la lumière de ces données théoriques, l'État est responsable de l'intégration adéquate des arts dans ses finalités éducatives.

Le rôle de l'État ne se limite pas au secteur de l'éducation ; la Commission mandate un futur « ministère du développement culturel » (*Rapport de la*

*Commission d'enquête.... vol. 2 : 367-371*) de faire la jonction entre les artistes et le public par l'animation culturelle. « La notion de démocratie politique, de démocratie économique, de démocratie sociale s'est étendue à celle de démocratie culturelle. En certains de ses aspects, la démocratie culturelle sous-tend tous les autres aspects de la démocratie parce qu'elle a trait au sens et aux finalités de l'activité humaine (culture-code) et au désir de création qui est apparu sur terre avec l'homme (culture dépassement). » (Ibid. : 369.)

Il est donc essentiel que le Conseil des ministres veille à l'application des recommandations proposées par la Commission afin que chaque personne, chaque artiste et l'État puissent collaborer ensemble à définir « la bonne vie et la bonne société » dans une économie de création et de solidarité.

### **e) Marcel Rioux et le Rapport Rioux : les entretiens**

[Retour à la table des matières](#)

De nombreux articles de journaux ont soutenu l'intérêt du public pendant la rédaction du Rapport de la Commission et lors de sa diffusion. Nous avons retenu quelques entretiens que Marcel Rioux a accordé aux journalistes. Ils permettent de spécifier des enjeux qui sont implicites dans le document officiel, particulièrement en qui concerne la culture québécoise.

Ainsi, Luc Perreault publie dans *La Presse* un entretien avec Marcel Rioux, qu'il intitule : « Le but du Rapport Rioux : désacraliser l'art pour le rendre accessible à tous » (Perreault, 1968). Si le titre attire l'attention sur la démocratisation de l'art, le contenu du texte concerne surtout la question du Québec et le rôle joué par des leaders novateurs dans la société québécoise. Marcel Rioux décrit les enquêtes entreprises pour soutenir les travaux de la Commission et il considère la recherche sur les leaders novateurs dans le milieu comme la plus enrichissante. À l'inquiétude du journaliste se demandant comment le milieu allait accueillir le Rapport, il répond : « De ce côté, il y a de quoi être très optimiste ; il existe au Québec un nombre considérable de leaders novateurs, très dynamiques et à la fine pointe non seulement de leurs créations artistiques mais également [...] à la fine pointe de leur collectivité. [...] Ils veulent créer dans la mesure où en créant, ils créent le pays. Il y aura un art québécois dans la mesure où il y aura un Québec. » (Idem.)

Ces déclarations nous éclairent sur deux enjeux contenus dans la philosophie générale de la Commission : le Québec pourra se libérer des effets négatifs de la société technicienne à la condition de définir une culture typiquement québécoise. La Commission Rioux propose la philosophie générale mais le programme est confié à des leaders novateurs, ces créateurs qui, par leur pratique innovatrice et leur activité d'animation auprès du public, définiront eux-mêmes, dans le temps et dans l'action, la culture québécoise.

On trouve la confirmation de cette interprétation dans un autre article : Marcel Rioux y clôt l'entretien en citant la recherche de Dumazedier-Laplante qui démontre que les poètes québécois « montrent un attachement profond à la société dans laquelle ils vivent et ce, même au stade de la création. [...] Je ne peux qu'espérer un art québécois de plus en plus présent, sinon on pourrait se demander à quoi aurait servi la Commission. Et les structures que nous avons proposées l'ont été dans cette optique. » (Idem.)

Dans un texte inédit (White, 1969), le critique d'art anglophone Michael White saisit bien cette dimension culturelle nationaliste implicite dans le Rapport : selon lui, la Commission Rioux réussit à interpréter philosophiquement et spirituellement la nature de la société québécoise, et à proposer des solutions qui lui permettraient d'échapper aux coûts sociaux et culturels attribuables à l'influence des États-Unis.

À la mi-octobre 1968, Marcel Rioux est conférencier au Congrès des coordonnateurs de l'enseignement des arts plastiques du Québec. Dans un compte rendu de cette conférence, Jean Basile retient que Marcel Rioux a entretenu son auditoire de « révolution culturelle » envisagée comme « vision prospective » qui veut dépasser la fonction de rattrapage dans laquelle le Québec risque de se maintenir ; la révolution culturelle, c'est de rebâtir un code : « La tâche qui s'offre à cette nouvelle société est donc de rebâtir un code, des traditions ; il ne s'agit pas de changer une forme mais bien de refaire complètement un code de vie, tout ça au moyen des arts qui permettent de préserver "la fonction d'imagination" dans une société dirigée par des technocrates. » (Basile, 1968.)



### 3. Le Rapport Rioux et les pratiques innovatrices en arts plastiques

[Retour à la table des matières](#)

La pensée de la Commission Rioux est en harmonie avec celles de plusieurs artistes qui, durant les années 60, quittent l'intimité de leurs ateliers et revendiquent des changements majeurs pour l'art. En 1965, un an avant la constitution de la Commission, le groupe Fusion des Arts<sup>5</sup>, exprime dans un Manifeste (*Québec Underground*, 1973 : 204-211) des idées qui sont aussi celles du Rapport Rioux. Le groupe souhaite la réhabilitation de l'activité artistique au même rang que les pratiques les plus socialement valorisées, soit celles de la connaissance et de la production de marchandises. Le caractère critique de ce programme se manifeste aussi dans le choix du lieu social de l'intervention artistique qui n'est plus le champ artistique mais celui de la sphère des loisirs de masse. Le groupe Fusion des Arts est alors préoccupé de l'effet de la culture de masse sur les modes de vie de ses consommateurs. C'est pourquoi il situe son intervention artistique dans le secteur de la consommation et non dans celui de la production de biens industriels. Fusion des Arts privilégie la fonction ludique de l'art et revendique ainsi une redéfinition du loisir en faisant valoir que par le jeu, l'art doit favoriser le développement des capacités perceptuelles du spectateur. L'intervention de l'art sur le terrain du divertissement devra combattre l'effet aliénant des produits de masse sur les individus et sauver la culture. Différemment des modernistes (Greenberg, 1965) qui ont choisi de construire l'espace social de l'institution artistique où l'art pourrait exercer cette fonction à l'abri de la culture de masse, Fusion des Arts revendique une place pour l'art sur le terrain de la culture industrielle.

Durant l'été 1967, le groupe Fusion des Arts présente, dans un lieu de loisirs populaire, le Pavillon de la jeunesse de l'Exposition universelle, un spectacle intitulé « Les Mécaniques ». Cet événement nécessite la participation du public qui est invité à manipuler des instruments de musique fabriqués à partir d'objets de la vie quotidienne et du travail. La manipulation de ces instruments est présentée comme une activité ludique, spontanée, ne nécessitant aucun

---

<sup>5</sup> Fusion des Arts est un groupe d'artistes qui proviennent de disciplines différentes. En 1965, le groupe est composé de François Soucy, sculpteur, Henri Saxe, peintre, Richard Lacroix, graveur, F.-M. Rousseau, architecte et Yves Robillard, historien d'art.

apprentissage, aucun savoir, afin que chacun prenne conscience de son potentiel créateur et améliore ainsi sa qualité de vie.

À partir de 1967, cet idéal de démocratiser l'accessibilité à l'expérience artistique guide de plus en plus les activités de Fusion des Arts (Desrosiers, 1967 : 86-89). Le groupe souhaite que l'artiste s'approprie les moyens de la technologie moderne -procédés techniques, lieux et moyens de communication - et puisse communiquer avec un public élargi, tout en conservant son indépendance et sa position critique. Cette adhésion à la fonction émancipatoire de l'art s'affirme de plus en plus explicitement à mesure que le groupe Fusion des Arts développe sa réflexion pratique et théorique. De plus, conscient que la culture de masse est américaine, le groupe élargit à un projet de société l'application de cet effet émancipatoire qui doit atteindre autant l'individu que la nation québécoise dans son ensemble. Alors que le mouvement de contestation sociale pénètre la société québécoise en 1968, les artistes de Fusion des Arts se définissent de plus en plus comme des animateurs capables d'exprimer les besoins des individus, de les aider à prendre conscience de ce qu'ils sont et de faire l'apprentissage de la liberté (Robillard, 1968).

Cette définition du rôle social de l'artiste comme animateur est aussi celle qu'évoque l'artiste Maurice Demers, dans de nombreux textes qu'il a écrits suite à sa production d'œuvres qu'il appelle « environnements intégraux », réalisés en 1968 et 1969. Le premier environnement, intitulé *Futuribilia*, est exposé dans l'atelier de l'artiste transformé en un lieu imaginaire tandis que le deuxième, *Les Mondes parallèles*, a été réalisé à Terre des Hommes en 1969. L'un représente une planète à l'intérieur de laquelle le visiteur est appelé à circuler, l'autre est constitué de cellules, où les spectateurs sont conviés à s'engager dans des expériences sensorielles provoquées par différents dispositifs techniques. Ces environnements traduisent la fascination de Demers pour les découvertes de la science et de la technologie lesquelles, selon l'artiste, transformeront les modes de vie. Se sentant projeté vers le futur, Demers veut participer en tant qu'artiste à la définition de ce monde neuf qui est perçu et présenté comme une nouvelle mythologie et un lieu de sensations inédites.

À la fin des années 60, Maurice Demers affirme que l'œuvre d'art, comme objet destiné au collectionneur, est une idée dépassée ou inadéquate pour rendre compte de cette nouvelle réalité de la technologie dont l'artiste, mais aussi le public, font l'expérience. L'institution artistique n'offre pas à l'artiste un contexte satisfaisant pour jouer son rôle d'animateur auprès d'un public élargi.

L'environnement intégral est par ailleurs, pour lui, le lieu d'exercice de la fonction émancipatoire de l'art où, par le jeu, le public apprivoise l'objet technique et prend conscience de ses propres capacités expressives, ce qui l'inciterait peut-être à vouloir transformer ses propres conditions de travail souvent fortement déterminées par le développement technologique. L'idée de jeu

évoque aussi l'univers référentiel de l'enfance, comme si les environnements intégraux de Demers traduisaient une volonté de retrouver un état perdu d'avant la socialisation de l'individu par le développement technologique qui a eu pour effet de parcelliser l'expérience humaine. Les environnements, selon Demers, deviennent le lieu où l'individu se réapproprie ou reconstitue son unité ; ils sont le moment où tous les sens, et non pas seulement la raison, interviennent dans l'expérience du réel.

Les environnements de Maurice Demers (Couture, 1992), mais aussi ceux d'Irène Chiasson (Arbour, 1988), d'André Fournelle, de Jean-Paul Mousseau, de Marc Lepage, les événements de Serge Lemoyne <sup>6</sup>, les manifestations de Fusion des Arts font appel à tous les sens et sollicitent la participation du public à qui ils s'adressent. Ils visent ainsi à refaire le lien entre l'art et la vie, ou à faire en sorte que la vie soit guidée par l'imagination et le plaisir qui sont les valeurs de l'art. En accordant la primauté au public au détriment de l'objet d'art ou de la personne de l'artiste, ils remettent en question tant les règles du champ artistique que celles de la culture de masse. De plus, leurs manifestations sont critiques des valeurs de productivité, d'efficacité et de spécialisation propres à la société technicienne qui avaient guidé la Révolution tranquille.

Les prises de position de ces artistes et les œuvres présentées qui engagent de nouvelles relations sociales, participent donc étroitement à la vision renouvelée du rapport de l'art à la société préconisé dans le Rapport Rioux. Nous devons reconnaître le caractère novateur de cet ouvrage qui, malgré son mandat tout officiel, a su être au diapason de ceux et celles qui ont voulu des changements culturels et sociaux en visant l'insertion des arts dans l'expérience quotidienne de chacun. Le point de vue de ces artistes, que Marcel Rioux appellerait sans doute les leaders novateurs, est aussi celui d'autres artistes ayant participé à cette vaste discussion sur les arts qu'a été l'Opération-Déclat où l'on a pu lire la déclaration suivante : « On s'est vite rendu compte que dans la société actuelle, l'artiste n'avait pas à être intégré mais qu'il devait plutôt être un agent actif qui ferait évoluer à la longue la société avant finalement de la transformer. L'artiste doit travailler contre une société que les participants ont définie de "consommation" pour en établir une autre où tout le monde serait créateur. » (Thériault, 1968.)

---

<sup>6</sup> M. Saint-Pierre, Serge Lemoyne, Musée du Québec, Québec, 1988.

## 4. Le Rapport Rioux et l'enseignement des arts plastiques

[Retour à la table des matières](#)

Dans le milieu de l'éducation, le mouvement de contestation étudiante de 1968 suscite là aussi des remises en question du statut de l'artiste particulièrement à l'ÉBAM, pendant l'occupation de l'École à l'automne 1968 (Couture et Lemerise, 1980) : on attaque le mythe de l'artiste et le cloisonnement du système artistique ; on revendique à la fois un élargissement de la pratique professionnelle et une formation intellectuelle sur le modèle scientifique ; on réclame des outils à la mesure de l'univers technologique. Chez les occupants, les tendances ne sont pas nécessairement homogènes ; les uns aspirent à une expérience communautaire et libératrice de tous les interdits, d'autres visent une préparation adéquate dans les arts intégrés et de l'environnement tandis que certains, beaucoup plus près du mouvement de mai 1968 en Europe, orientent leur réflexion et leur action vers la dénonciation de la société dans son ensemble.

Il est difficile de retrouver ailleurs dans le système scolaire une aussi grande intensité dans les demandes de réformes pédagogiques, les conditions normales de fonctionnement des institutions n'autorisant pas les ruptures brusques (Lemerise, 1988). L'insertion du secteur des communications, dans le champ de la pratique artistique, est cependant très marquée dans le nouveau programme d'art plastiques du cours secondaire, avec le volet intitulé : « Moyens de communications de masse ». Directement influencé par les considérations du Rapport Parent, qui souhaite revitaliser la culture humaniste par le cinéma et l'audio-visuel, Wim Huysecom, dès 1966, expérimente ce programme dans quelques écoles avant son approbation officielle par le MEQ en 1968.

Il faut préciser ici que toute l'idéologie de l'enseignement des arts plastiques au Québec, tributaire de la pensée américaine des années 40 et 50, baigne dans la croyance en une vision salvatrice de l'art pour lutter contre le matérialisme des sociétés industrielles et le rationalisme étroit des programmes scolaires. Les réflexions de la Commission Rioux sur l'imagination créatrice et la fonction symbolique de l'art, sur la nécessité d'une formation artistique pour tous à tous les niveaux scolaires sont déjà largement véhiculées dans le milieu des spécialistes de l'enseignement des arts. Ce en quoi les perspectives de la

Commission Rioux se distinguent des discours courants, c'est que cette mission de développement de la personne par l'art engage un projet de société, et que ce projet est appliqué à la société québécoise.

\* \* \*

Dans ces pages, nous avons tenté de saisir les relations que le contenu du Rapport Rioux entretenait avec le milieu des arts plastiques du Québec dans les années 60 ; or, le projet de société soutenu par la Commission correspond à celui qui engage la réflexion et les pratiques de plusieurs intervenants du milieu de l'art. De plus, la Commission Rioux partage avec des artistes, mais aussi avec des écrivains, des gens de théâtre et de cinéma, une même vision utopique de la culture devant favoriser l'expression du potentiel créateur des individus et la prise de conscience d'une identité nationale.

Finalement, les recommandations visant une réforme globale et profonde de l'enseignement des arts à tous les niveaux connaîtront un destin peu glorieux. Au sein de l'appareil gouvernemental, particulièrement dans les ministères de l'Éducation et des Affaires culturelles, personne n'entérinera le modèle culturel et éducatif proposé par la Commission. Même si le gouvernement n'a pas supporté la philosophie générale du Rapport et ses recommandations, le Rapport Rioux demeure un document majeur de la décennie 60, car il propose une vision unifiée de l'art et de la société qui apparaît encore aujourd'hui comme un idéal à atteindre. Ayant développé l'articulation étroite qui peut exister entre les changements sociaux, les activités, les innovations artistiques et les aspirations québécoises, ce Rapport a inspiré et influencé les pratiques d'un nombre considérable d'intervenants dans le domaine de la culture, de l'art et de l'enseignement. En 1991, il constitue encore un modèle pour quiconque souhaite ou entend proposer une politique du développement des arts et de la culture au Québec.

## Bibliographie

[Retour à la table des matières](#)

- ARBOUR, R.-M. (1988), « Art public et technologie. Michelle Beauchemin, Marcelle Ferron, Irène Chiasson », *Technologies et art québécois, 1965-1970*, Cahiers du Département d'histoire de l'art, UQAM, pp. 43-66.
- BASILE, Jean (1968), « Congrès : Marcel Rioux avant le Rapport Rioux », *Le Devoir*, 15 octobre.
- COUTURE, Francine (1988), « Projet politique, projet artistique », dans Jean-François Léonard éd., *Georges-Émile Lapalme*, Montréal, PUQ.
- COUTURE, Francine (1992), « Art et technologie, repenser l'art et la culture », dans *Les arts visuels au Québec : les années 60*, Montréal, VLB (à paraître).
- COUTURE, Francine et Suzanne LEMERISE, « Insertion sociale de l'ÉBAM : 1923-1969 », dans *L'enseignement des arts au Québec*, UQAM.
- de LAURENTIS, T. *et al.* (1980), *The Technological Imagination : Theories and Fiction*, Wisconsin, Coda Press.
- DESROSIERS, P (1967), « Fusion des arts », *Culture vivante*, no 5, pp. 86-89.
- DUCHASTEL, Jules (1981), *Marcel Rioux, entre l'utopie et la raison*, Montréal, Nouvelle Optique.
- GREENBERG, C. (1965), « Avant-garde and Kitsch », dans *Art and Culture*, Boston, Beacon Press, p. 204-211.
- JASMIN, Claude (1966), « Visionnaires ? Non, lucides », *La Presse*, 19 février.

LEBLANC, J. (1965), « Québec offre un comité d'étude sur tout l'enseignement des arts », *Le Devoir*, 26 novembre.

LEMERISE, Suzanne (1988), « L'enseignement des arts : liens avec la technologie post-moderne, 1965-1970 », dans *Technologies et arts québécois, 1965-1970*, Cahiers du Département d'histoire de l'art, UQAM, p. 67-98.

MARCUSE, Herbert (1968), *L'Homme unidimensionnel*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Points ».

PERRAULT, L. (1968), « Le but du Rapport Rioux : désacraliser l'art pour le rendre accessible à tous », *La Presse*, 3 février.

RIOUX, Marcel (1969), « L'éducation artistique et la société postindustrielle », *Revue d'esthétique*, no 3, Paris, Klincksieck, pp. 301-312.

ROBILLARD, Y (1968), « Fusion des arts in Montréal », *Arts Canada*, no 120-121, P. 25-28.

WHITE, M. (1969), « Liberal-democratic. Rioux Probe of Arts Given Quebec Another Headache », 28 juin.

Fin du texte.