

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE CONCEPT DE MUTANT DANS L'ŒUVRE D'ANDRÉ TURPIN (1937- 2017), UN PONT AVEC LES
MOUVEMENTS DE LA CONTRE-CULTURE AU QUÉBEC

MÉMOIRE DE MAÎTRISE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR
MARCELLA LÉPORÉ

JUIN 2025

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord et avant-tout, à exprimer ma profonde gratitude à mes directrices de recherche, les professeures Annie Gérin et Edith-Anne Pageot qui ont cru en mon projet et m'ont soutenu pour qu'il puisse se concrétiser. Merci pour m'avoir éclairée dans la direction que celui-ci a pris. Merci pour votre générosité, pour tous vos échanges et les pistes de réflexion que vous m'avez offerts ainsi que pour tous vos conseils avisés. Merci Annie, pour avoir tracé sa voie et merci, Edith-Anne, d'avoir pris le projet en plein vol en lui insufflant une deuxième vie au moment où je devins orpheline de direction.

Merci également aux professeur-es du département et membres du SCAE de m'avoir appuyée à travers les aléas de la vie pour que je puisse y arriver.

Merci à mes fils, Charles et Lucas, d'y avoir également cru et de m'avoir encouragée à ne pas abandonner.

Merci à mes amis et amies pour votre précieuse présence, votre écoute et votre patience surtout pour ces moments où le Trop était peut-être très souvent au rendez-vous sans invitation...

Merci particulièrement à mon amie Francine d'avoir eu le courage de me lire et de m'avoir aidé à resserrer un peu ma pensée pour entamer un titanesque travail d'élagage...

Un Merci très spécial à Pasquale Pucella, doyen retraité de l'Université de Chicoutimi et cousin par alliance, dont les Lumières, la générosité et les riches échanges m'ont été indispensables pour finaliser le tout.

Et, Merci à toi, André, le Mutant, pour l'amitié jusqu'à ton dernier souffle de vie sans quoi, ce Mémoire n'existerait évidemment pas...

DÉDICACE

À la mémoire de Turpin

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
DÉDICACE	iii
LISTE DES FIGURES	vii
RÉSUMÉ	xiii
ABSTRACT	xiv
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 LA CONTRE-CULTURE AU QUÉBEC	10
1.1 Le terreau d’ancrage de la contre-culture	10
1.2 Tentative de définition de la contre-culture	16
1.2.1 Pour une définition de la contre-culture comme phénomène social	17
1.2.2 La création, leitmotiv de la contre-culture des années 1960-70	23
1.2.3 Pour une brève définition de la contre-culture en art	26
1.2.4 De l’importance de <i>Refus global</i> pour les mouvements contre-culturels en art.....	28
1.3 L’aide à la création et les politiques culturelles au cours des années 1960-1970, les balbutiements .	32
1.4 La création et le statut d’artiste vu par les artistes des décennies 1960-1970.....	36
1.5 La « Semaine A » à l’ère de la pluridisciplinarité.....	40
1.6 Turpin : médiation et démocratisation des arts.....	45
1.6.1 Contributions sociales de Turpin : expositions et participation populaire	45
1.6.2 Turpin et l’enseignement	49
1.7 Post-automatisme et retour à la figuration	54
1.7.1 En préambule ou prolégomènes sur.....	54
1.7.2 Entre Post-automatisme et figuration, faire fi de la critique et des diktats au nom de la Liberté	57
CHAPITRE 2.....	62
TURPIN ET LA CONTRE-CULTURE : UN « INDÉPENDANT » ou À LA RENCONTRE D’UN MUTANT.....	62
2.1 Le 3545 avenue du Parc à Montréal : Le Centre Synoptique et le OP.....	62
2.2 Contre le dogmatisme : entre le collectif et l’unicité, un art à son image	69
2.3 Engagement et valeurs de l’artiste bohème	71
2.4 Sur la création	73
2.5 Le dessin, la figuration et la poésie	75
2.6 Recyclage et implication citoyenne	79
2.7 Les thèmes de Turpin en lien avec la contre-culture.....	83

2.7.1	Entre utopie et dystopie un paradoxe au sein de la contre-culture	84
2.7.2	Les thèmes de Turpin, miroir de la contre-culture.....	85
2.7.3	Pour conclure sur les thèmes de Turpin	101
CHAPITRE 3 : ENTRE LE MONSTRE ET LES THÉORIES DU GROTESQUE : LE MUTANT.....		103
3.1	La figure du mutant : Tentative de définition	103
3.1.1	Du monstre au mutant : tentative de définition	103
3.1.2	Du monstre (et du grotesque) au mutant : un glissement.....	106
3.1.3	Après le monstre, le mutant : entre adaptation et posthumanité.....	112
CHAPITRE 4 ÉTUDES DE CAS : Turpin, autoportraits en Mutant		118
4.1	Le Mutant comme lieu d'énonciation et de performativité	118
4.2	<i>Le premier Jour. Naissance d'un mutant 1937 / 5 / oct, (1973) [FIG. 105]</i>	120
4.2.1	L'autofiction, comme tentative de définition du Mutant chez Turpin	120
4.2.2	Analyse de l'oeuvre <i>Le premier jour. Naissance d'un mutant 1937/5/Oct (FIG. 105)</i>	129
4.3	<i>Le Mutant (verts)</i> ou <i>Le Mutan [sic]</i> de 1979 (FIG. 109) dans la filiation de l'automatisme.....	133
4.3.1	Analyse de l'oeuvre <i>Le Mutant (verts)</i> ou <i>Le Mutan [sic]</i> de 1979 (FIG. 109)	133
4.4	<i>MUTAN [sic]</i> de 1988 (FIG. 111).....	135
4.4.1	Le visage d'un point de vue anthropologique et dans l'oeuvre de Turpin	135
4.4.2	Analyse de l'oeuvre <i>Mutan [sic]</i> de 1988 (FIG. 111).....	137
4.5	Dessin <i>LE MUTAN [sic]</i> de 1975 (FIG. 114).....	143
4.6	Conclusion de nos études de cas.....	145
CONCLUSION		147
ANNEXE A FIGURES		150
ANNEXE B RECENSEMENT DES ACTIVITÉS AU 3545 AVE DU PARC À MONTRÉAL.....		231
ANNEXE C BILAN DU RECENSEMENT « MUTANT », « HOMME NOUVEAU » ET LEURS DÉCLINAISONS À TRAVERS LA REVUE <i>MAINMISE</i> 1970-1978		238
ANNEXE D NOTES ET REPÈRES BIOGRAPHIQUES SUR L'ARTISTE		239
ANNEXE E ARCHIVES DE L'ARTISTE : -ARTICLE SANS RÉFÉRENCE BIBLIOGRAPHIQUE :.....		244
Diane Théberge et Céline Fournier, « Turpin peintre québécois ».....		244
ANNEXE F ARCHIVES DE L'ARTISTE – ARTICLE SANS RÉFÉRENCE BIBLIOGRAPHIQUE :.....		245
Anonyme, « Turpin »		245
ANNEXE G ARCHIVES DE L'ARTISTE – ARTICLE SANS RÉFÉRENCE BIBLIOGRAPHIQUE :		246
L.G. , « Une sculpture d'André Turpin ».....		246

ANNEXE H ARCHIVES DE MIREILLE MORENCY– ARTICLE SANS RÉFÉRENCE BIBLIOGRAPHIQUE :	247
Source inconnue, Benoit David,« Le dernier né des centres d’art de Montréal,	247
Le Centre Synoptique », 6 août 1966	247
BIBLIOGRAPHIE.....	249

LISTE DES FIGURES

Figure 1 Kittie Bruneau, <i>Icare 4</i> , 1974, acrylique sur toile 165 X 134,6 cm, Coll. de l'artiste. SOURCE : <i>Vie des arts</i> , Vol 22, n° 90, printemps 1978, p.61.	150
Figure 2 André Turpin, <i>La reposanica adormata</i> , encre sur papier, dimensions originales inconnues. SOURCE : André Turpin, <i>Folies Poétiques & Folies graphiques</i> [sic],.....	150
Figure 3 Kittie Bruneau, <i>Derrière l'île</i> , 1978, huile sur toile, 131,8 X 175,5 cm, n° d'inventaire : 1981.322, © Succession Kittie Bruneau / SOCAN, SOURCE : https://collections.mnbaq.org/fr/oeuvre/600014023	151
Figure 4 André Turpin, sans titre, 1977, acrylique sur toile, 60,96 X 76,2 cm,	151
Figure 5 Kittie Bruneau, <i>Masque faon</i> , 1985, acrylique sur toile, 118,5 X 75,5 cm (œuvre);.....	152
Figure 6 Kittie Bruneau, <i>Masque robot</i> , 1985, aquarelle et crayon sur papier, 56,5 X 76,5 cm (œuvre); 75,5 X 95 cm (avec cadre), © Succession Kittie Bruneau / SOCAN, Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ), Collection Prêts d'œuvres d'art, n° d'inventaire CP.1985.68	152
Figure 7 Kittie Bruneau, <i>Masque du chaos</i> , 1985, acrylique sur toile, 180,3 X 180,3 cm (œuvre); 182 X 182 cm (avec cadre), © Succession Kittie Bruneau / SOCAN, Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ), Collection Prêts d'œuvres d'art, n° d'inventaire CP.1988.58.....	153
Figure 8 Kittie Bruneau, <i>Masque à la chute d'eau</i> , 1985, aquarelle et crayon sur papier, 56,5 X 76 cm (œuvre) ; 75,5 X 95 cm (avec cadre), © Succession Kittie Bruneau / SOCAN, Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ), Collection Prêts d'œuvres d'art, n° d'inventaire CP.1985,67.....	153
Figure 9 André Turpin, <i>Yeux bleus</i> , 2004, huile sur toile, 45,72 X 35,56 cm.	154
Figure 10 André Turpin, <i>Zéa</i> , 1988, huile sur toile, 50,8 X 40,64 cm, n° inventaire No-0051.....	154
Figure 11 André Turpin, sans titre, Ref Canon A IMG 121.....	155
Figure 12 André Turpin, <i>Rahu</i> [ou <i>Tahu</i>], 1979, acrylique sur toile, 76,2 X 60,96 cm,	155
Figure 13 André Turpin, <i>Cadriage</i> , 1977, médiums mixtes sur toile, 76,2 X 50,8 cm.....	156
Figure 14 Alfred Pelland, <i>Bestiaire no 3</i> , 1974, huile et encre de chine sur papier, 26, 3 X 37 cm, SOURCE : Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ), Legs Madeleine Polisenno Pelland, n° d'inventaire 2011.247, © Succession Alfred Pelland / CARCC Ottawa 2023.....	156
Figure 15 André Turpin, <i>Les deux sœurs</i> , 1974, acrylique sur toile, 101,6 X 76,2 cm,.....	157
Figure 16 André Turpin, sans titre, 1974, acrylique sur toile, 101,6 X 76,2 cm.....	157
Figure 17 André Turpin, <i>Le plongeon</i> , 1985, encre sur papier, 60,96 X 50,8 cm.....	158

Figure 18 Alfred Pellan, <i>Jeunesse</i> , 1960, huile sur papier, 28,6 X 21,6 cm. Collection particulière, Montréal, SOURCE : Germain Lefebvre, <i>Pellán, sa vie, son art, son temps</i> , 1986, p. 83	158
Figure 19 Alfred Pellán, <i>Danseuses en coulisse</i> , 1960, huile, silice sur contre-plaqué sur papier, 28,6 X 22 cm, Collection particulière, Montréal.	159
Figure 20 Alfred Pellán, <i>Fées d'eau</i> , Vers 1957, sérigraphie, épreuve d'essai, 90,5 X 66 cm (papier); 71,3 X 50,7 cm (image). n° d'inventaire 2006.480. Don de Madeleine Pelland.	159
Figure 21 André Turpin, sans titre, 1983, encre sur papier, dimensions inconnues.	160
Figure 22 André Turpin, <i>Les jumeaux</i> , 1973, acrylique sur toile, 101,6 X 76,2 cm.	161
Figure 23 André Turpin, <i>À Lélianne Beaulieu</i> , 1978, acrylique sur toile, 60,96 X 76,2 cm,.....	161
Figure 24 Alfred Pellán, <i>Arbre persan</i> , 1960, huile, silice sur contre-plaqué, 45 X 19 cm, Mr and Mrs Elliot Morrison, Toronto.	162
Figure 25 Alfred Pellán, <i>L'échelle du souvenir</i> , 1962, huile sur toile, 91,5 X 63,5 cm,	162
Figure 26 Alfred Pellán, <i>Évasion</i> , 1949, huile sur toile, 160 X 96,5 cm, Art Gallery of Hamilton, Hamilton SOURCE : Germain Lefebvre, <i>Pellán, sa vie, son art, son temps</i> , 1986, p. 64.	163
Figure 27 Carton d'invitation (carte-postale) pour vernissage exposition <i>Marionnettes du Québec</i> . Dessin de André Montpetit, dit Arthur (1943 – 2012), 10,16 X 15,24 cm,	164
Figure 28 Affiche exposition <i>Marionnettes du Québec</i> , dessin de André Montpetit, dit Arthur (1943 – 2012), 50,8 X 35,56 cm, archives personnelles de Mireille Morency.	164
Figure 29 SOURCE : Claude Jasmin, « Oh! Les belles poupées! », <i>La Presse</i> ,	165
Figure 30 Invitation au vernissage de « Exposition Noir et Blanc », Dessin de Michel Fortier (1943- 2019), 18,415 X 13,97 cm. Archives personnelles de Mireille Morency.	166
Figure 31 André Turpin, directeur du Op.	167
Figure 32 Inauguration du Op le 10 octobre 1966. SOURCE : Anonyme, « Marie Savard inaugure le " Op" », <i>Télé-Radiomonde</i> , 15 octobre 1966, p.13.	168
Figure 33 André Turpin, <i>Marie Savard 1966. Poète Le Op. Boîte jazz</i> , 1977-78, acrylique sur toile, 60,96 X 76,2 cm.	168
Figure 34 André Turpin, série « Fiction Vert », 1974, acrylique sur toile, 101,6 X 76,2 cm.	169
Figure 35 André Turpin, série « Fiction Vert », 1974, acrylique sur toile, 101,6 X 76,2 cm.	169
Figure 36 André Turpin, série « Fiction Vert », 1974, acrylique sur toile, 101,6 X 76,2 cm.	170
Figure 37 André Turpin, série « Fiction Vert », 1974, acrylique sur toile, 101,6 X 76,2 cm.	170

Figure 38 André Turpin, série « Fiction Vert », 1974, acrylique sur toile, 101,6 X 76,2 cm.	171
Figure 39 André Turpin, série « Fiction Vert », 1974, acrylique sur toile, 101,6 X 76,2 cm.	171
Figure 40 André Turpin, série « Fiction Vert », 1974, acrylique sur toile, 101,6 X 76,2 cm.	172
Figure 41 André Turpin, série « Fiction Vert », 1974, acrylique sur toile, 101,6 X 76,2 cm.	172
Figure 42 André Turpin, série « Fiction Vert », 1974, acrylique sur toile, 101,6 X 76,2 cm.	173
Figure 43 André Turpin, série « Fiction Vert », 1974, acrylique sur toile, 101,6 X 76,2 cm.	173
Figure 44 André Turpin, série « Fiction Vert », 1974, acrylique sur toile, 101,6 X 76,2 cm.	174
Figure 45 André Turpin, série « Fiction Vert », 1974, acrylique sur toile, 101,6 X 76,2 cm.	174
Figure 46 André Turpin, série « Fiction Vert », 1974, acrylique sur toile, 101,6 X 76,2 cm.	175
Figure 47 André Turpin, série « Fiction Vert », 1974, acrylique sur toile, 101,6 X 76,2 cm.	176
Figure 48 André Turpin, série « Fiction Vert », 1974, acrylique sur toile, 101,6 X 76,2 cm.	176
Figure 49 André Turpin, série « Fiction Vert », 1974, acrylique sur toile, 101,6 X 76,2 cm.	177
Figure 50 André Turpin, série « Fiction Vert », 1974, acrylique sur toile, 101,6 X 76,2 cm.	177
Figure 51 André Turpin, <i>La Fête</i> , 1974, acrylique sur toile, 101,6 X 76,2 cm,	178
Figure 52 André Turpin, <i>Fin de la période blanche</i> , 1974, acrylique sur toile, 101,6 X 76,2 cm.	178
Figure 53 André Turpin, <i>Les deux mâts</i> , 1979, médiums mixtes sur toile, 60,96 X 76,2 cm.	179
Figure 54 André Turpin, Sans titre [Mutant], non daté, dimensions originales inconnues.	179
Figure 55 André Turpin, sans titre, 1975, encre sur papier fait main, 76,2 X 55,88 cm.	180
Figure 56 André Turpin, sans titre, 1974, médiums mixtes sur papier fait main, 54,61 X 74,93 cm. Collection privée, Montréal. À droite : Détail.	181
Figure 57 André Turpin, <i>Ma petite sœur</i> , 1971, encre sur papier, dimensions originales inconnues.	182
Figure 58 André Turpin, <i>Le Lac des castors</i> , 1975, encre sur papier, 39,5 cm X 28 cm.	183
Figure 59 André Turpin, <i>Petit dieu catholique</i> , 1971, encre sur papier,	184
Figure 60 André Turpin, sans titre, 1971 [ou avant - la date est illisible – nous le présumons à partir de la source de l'image], encre sur papier chiffon, dimensions originales inconnues.	185
Figure 61 René Derouin, <i>Rou-bloc (B)</i> , série <i>techno II</i> , 1971, sérigraphie, 63,5 X 99 cm, signé 15/20.	185

Figure 62 André Turpin, <i>Le Curé</i> , 1971, encre sur papier, dimensions originales inconnues.....	186
Figure 63 André Turpin, <i>Les Marciens</i> [sic], non daté, encre sur papier, dimensions originales inconnues.	187
Figure 64 André Turpin, <i>Ma Liberté</i> , 1971, encre sur papier, dimensions originales inconnues.....	188
Figure 65 André Turpin, <i>Les Prisonniers</i> , non daté, encre sur papier, dimensions originales inconnues.	189
Figure 66 André Turpin, <i>La Vie</i> , 2008, bois de peuplier patiné, 259 cm X 91 cm X 81 cm, Montréal. Oeuvre détruite en 2015. Tiré de Laurent Lachance, <i>André Turpin. Propos et confidences</i> ,	190
Figure 67 André Turpin, <i>Vers la Lumière</i> , 1986, bronze, 213 cm X 132 cm X 106 cm.	191
Figure 68 André Turpin, [de la série] <i>Jeux d'enfants</i> , non daté, assemblage de matériaux mixtes, dimensions inconnues. Tiré de Laurent Lachance, <i>André Turpin. Propos et Confidences</i> ,.....	192
Figure 69 André Turpin, <i>Fillette à bicyclette</i> , non daté (1989 selon notes de l'artiste), matériaux mixtes, dimensions inconnues (Hauteur : environ 183 cm).	193
Figure 70 André Turpin, <i>L'oiseau mon âme</i> , 1975, acrylique et encre sur toile, 101,6 X 76,2 cm.	194
Figure 71 André Turpin, <i>Les visiteurs</i> , non daté, dimensions originales inconnues.	195
Figure 72 Dessin de Linda Tremblay, Première de couverture, <i>Mainmise</i> , Octobre 1975.....	196
Figure 73 André Turpin, <i>La Balançoire</i> , 1998, huile sur toile, 165,1 X 50,8 cm.	197
Figure 74 Tiré de Danièle James-Raoul et Peter Kuon (dirs.), <i>Le monstrueux et l'humain</i> ,	198
Figure 75 André Turpin, <i>Humanoïde</i> , 2002, huile sur toile, 91,44 X 121,92 cm.	199
Figure 76 André Turpin, <i>Troisième dimension</i> , 2004 / Sept, huile sur toile, 121,92 X 101,6 cm.....	199
Figure 77 André Turpin, <i>Tête trois dimension, tête sculptural</i> [sic], 1980, acrylique sur toile,	200
Figure 78 André Turpin, <i>Le visiteur</i> , 2009 / Août, huile sur toile, 121,92 X 91,44 cm.	200
Figure 79 André Turpin, [sans titre : <i>Cannibalisme</i>], 1971, dimensions originales inconnues.....	201
Figure 80 André Turpin, <i>Souvenance d'un passé</i> , 1974, acrylique sur toile, 101,6 X 76,2 cm.	202
Figure 81 André Turpin, <i>Ville sale, ville claire</i> , 1976, acrylique sur toile, 101,6 X 76,2 cm.....	202
Figure 82 André Turpin, <i>Les trois soleils</i> , 2004 / décembre, huile sur toile, 121,92 X 101,6 cm.....	203
Figure 83 André Turpin, <i>Le soleil noir</i> , 2004 / octobre, huile sur toile, 91,44 X 121,92 cm.....	203
Figure 84 André Turpin, <i>Le soleil rouge</i> , 2004 / novembre, huile sur toile, 121,92 X 91,44 cm.....	204

Figure 85 André Turpin, <i>Terre brûlée</i> , 2010 / août, huile sur toile, 152,4 X 121,92 cm.	204
Figure 86 André Turpin, <i>La terre. La pollution de l'homme de sa planète</i> , 1990,	205
Figure 87 André Turpin, <i>La fin des temps</i> , déc 2003, huile sur toile, 121,92 X 76,2 cm.....	206
Figure 88 André Turpin, <i>De derrière, de devant</i> , 1973, acrylique sur toile, 101,6 X 76,2 cm.	206
Figure 89 André Turpin, <i>La violence d'être</i> , 1974, acrylique sur toile, 101,6 X 76,2 cm.....	207
Figure 90 André Turpin, <i>La dévoreuse d'homme</i> , 1971 [ou avant - la date est illisible – nous le présumons à partir de la source de l'image], encre sur papier chiffon, dimensions originales inconnues. Image tirée de Anonyme, « Des encres surréalistes deviennent des "posters" », <i>Dimanche-Matin</i> , Vol. XVIII, n° 10, Montréal, 14 mars 1971, p. 49.....	207
Figure 91 André Turpin, <i>Que la fête commence</i> , 1989, huile sur toile, 177,8 X 144,78 cm.	208
Figure 92 André Turpin, <i>L'extase</i> , 2004, huile sur toile, 121,92 X 76,2 cm.....	209
Figure 93 André Turpin, <i>La joie de vivre</i> , 2001, huile sur toile, 162,56 X 53,34 cm.....	209
Figure 94 André Turpin, <i>Jeux de main</i> , 2000, huile sur toile, 152,4 X 53,34 cm.	210
Figure 95 André Turpin, <i>Les boutons</i> , 2000, huile sur toile, 156,21 X 48,26 cm.....	210
Figure 96 André Turpin, <i>La Reposanica adormata</i> , 1971, Dimensions originales inconnues.	211
Figure 97 André Turpin, <i>La Solitude</i> , huile sur toile, 1997, 91,4 cm X 61 cm, Collection privée.	212
Figure 98 André Turpin, <i>La Solitude rouge</i> , huile sur toile, 2006, 101,6 cm X 122 cm.	212
Figure 99 André Turpin, <i>Deux Solitudes</i> , acrylique sur toile, 1974, 101,6 cm X 76,2 cm,.....	213
Figure 100 André Turpin, <i>Les Marcheurs</i> , huile sur toile, août 2009, 101,6 cm X 122 cm,	214
Figure 101 André Turpin, <i>Sans titre</i> , acrylique sur toile, 1971, 50,8 cm X 91,4 cm. Inscription au verso :215	
Figure 102 Alfred Pellan, <i>Mutons...</i> 1974, sérigraphie, 4/6, 111,8 X 81,2 cm, Musée d'art contemporain de Montréal. Tiré de Maria Rosa Lehmann, Trad. Christine Poulin, <i>Alfred Pellan : sa vie et son œuvre</i> , Toronto : Institut de l'art canadien,2023, p. 39.	216
Figure 103 Henriette Valium, <i>Mutants 1 à/to 41</i> , Livre d'artiste, sérigraphie sur papier, 22 X 15,5 cm, .	217
Figure 104 Henriette Valium, <i>Mutant</i> , sérigraphie sur papier 23/132, 100 X 58 cm	217
Figure 105 André Turpin, <i>Le premier jour. Naissance d'un Mutant. 1937/5/Oct</i> , 1973,	218
Figure 106 André Turpin, [sans titre], 1974, acrylique sur toile, 101,6 X 76,2 cm.....	218
Figure 107 André Turpin, <i>Avant Turpin</i> , 2010, huile sur toile, 182,88 X 152,4 cm.....	219

Figure 108 André Turpin, sans titre, 1999, Terre cuite patinée, Base L : 11,18 X H : 24,13 X P 15,24 cm.	220
Figure 109 André Turpin, <i>Le Mutant</i> (verts) ou <i>Le Mutan</i> [sic], 1979, médiums mixtes, 76,2 X 60,96 cm.	221
Figure 110 Barry Windsor Smith, <i>Monstres</i> , Paris: Éditions Delcourt, 2021, 1ere de couverture.	222
Figure 111 André Turpin, <i>Mutan</i> [sic] , 1988, huile sur toile, 50,8 X 40,64 cm. Collection privée, Montréal.	223
Figure 112 <i>L'homme qui rit, Théâtre d'art de Moscou</i> , 1929.	223
Figure 113 André Turpin, <i>Le Mutan</i> Vert , 1995, huile sur toile, 76,2 X 33,02 cm.....	224
Figure 114 André Turpin, <i>Le Mutan</i> [sic], 1975, encre noire sur carton, 39,37 X 27,94 cm.....	225
Figure 115 André Turpin, <i>La cage des hommes</i> , 1971, Encre sur papier, dimensions originales inconnues.	226
Figure 116 André Turpin, <i>Cannibalisme</i> , 1971, encre sur papier, dimensions originales inconnues.....	227
Figure 117 André Turpin, <i>L'Homme bleu</i> , 1975, acrylique sur toile, 101,6 X 76,2 cm.....	228
Figure 118 Andreas Echbach, <i>Le dernier de son espèce</i> , Nantes : L'Atalante, 2006, 1 ^{ère} de couverture. Illustration de la couverture : Manchu (Philippe Bouchet).	228
Figure 119 André Turpin, <i>De toi, de moi</i> , acrylique sur toile, 1986, 76,2 X 60,96 cm,	229
Figure 120 André Turpin, <i>Mon ami le végétal</i> , Techniques mixtes sur papier, 1986, 60,96 X 50,8 cm, Collection privée.....	229
Figure 121 Le Café Le Matin des Magiciens, rue Drolet. Photo © Pierre Crépô, Montréal, 20 juin 1978.	230
Figure 122 André Turpin, <i>Horaire de Jours</i> , première de couverture	230

RÉSUMÉ

Ce mémoire s'intéresse à l'artiste québécois André Turpin (1937-2017) et plus spécifiquement à la figure du mutant qui jalonne son œuvre. S'ancrant dans la contre-culture des années 1960-1970 au Québec, cette étude révèle comment chez Turpin, la figure du mutant est un vecteur identitaire individuel et collectif ainsi qu'un pont avec les mouvements de la contre-culture des années 1960-1970 et ceux qui lui succéderont. Notre étude se penche sur le mutant en tant que marqueur de la marge et met en lumière la manière dont cette figure vient interroger l'humanité.

Turpin s'est approprié de manière autobiographique le concept de mutant. À travers l'art, celui-ci devient un lieu d'énonciation et de performativité permettant l'édification d'une mythologie. Nous avons adopté un point de vue pluridisciplinaire pour comprendre les mécanismes en œuvre et réunir les figures de l'écart que sont le monstre et le mutant.

Peintre, sculpteur et poète, Turpin demeure aujourd'hui méconnu du milieu artistique et du marché de l'art québécois duquel il s'est volontairement exclu. L'appropriation de la figure du mutant va de pair avec cette attitude. Ses contributions artistiques sont néanmoins mises en valeur par la reconnaissance de sa spécificité.

À l'issue de notre étude, il apparaît que malgré la facture moderniste des œuvres de Turpin, leur empreinte expressionniste traduit avec acuité l'angoisse existentielle et la sensibilité contre-culturelle des décennies 1960-70 autant que celles des années 1980 à 2000 marquées par la turbulence et même le chaos. Nous aurons ainsi démontré que malgré cette approche moderniste des œuvres, l'appropriation de la figure du mutant et la pratique artistique au sens plus large de Turpin témoignent d'une sensibilité et d'une profonde affinité qui s'inscrivent dans la mouvance contre-culturelle des années 1970 et 1980 au Québec.

Mots clés :- contre-culture - mutant- monstre - Centre Synoptique – Le Op – autofiction- posthumanisme

ABSTRACT

This thesis focuses on the Quebec artist André Turpin (1937-2017), and more specifically on the figure of the mutant that punctuates his work. Anchored in the counterculture of the 1960s and 1970s in Quebec, this study shows how in Turpin's work, the figure of the mutant is an individual and collective identity vector as well as a bridge with the counterculture movements of the 1960s and 1970s and those that will follow. Our study looks at the mutant as a marker of the margin and sheds light on the way in which this figure comes to question humanity.

Turpin has appropriated the concept of the mutant in an autobiographical way. Through art, the mutant becomes a place of enunciation and performativity allowing the construction of a mythology. We have adopted a multidisciplinary point of view to understand the mechanisms at work and to bring together the figures of remoteness that are the monster and the mutant.

A painter, sculptor and poet, Turpin remains unknown today in the artistic community and in the Quebec art market, from which he voluntarily excluded himself. The appropriation of the figure of the mutant goes hand in hand with this attitude. His artistic contributions are nevertheless highlighted by the recognition of his specificity.

At the end of our study, it appears that despite the modernist style of Turpin's works, their expressionist imprint acutely translates the existential anguish and countercultural sensibility of the 1960s and 70s, as well as the years 1980 to 2000 marked by turmoil and chaos. We will have thus demonstrated that despite this modernist approach to the works, the appropriation of the figure of the mutant and Turpin's artistic practice in the broader sense testify to a sensitivity and a deep affinity that are part of the countercultural movement of the 1970s and 1980s in Quebec.

Keywords : counterculture - mutant- monster - Centre Synoptique - Le Op - autofiction- posthumanism

INTRODUCTION

Ce mémoire s'intéresse à la figure du mutant qui traverse l'œuvre de l'artiste québécois André Turpin (1937-2017) ainsi que sa résonance au sein de la contre-culture comme vecteur identitaire, individuel et collectif.

André Turpin était un grand ami que nous avons connu intimement, ce mémoire est d'abord un hommage que nous aimerions lui rendre; un peu comme un devoir de mémoire pour qu'il s'inscrive quelque part, sans prétention aucune, sur la grande toile de de l'histoire.

L'objectif de ce mémoire est donc double et même triple. Méconnu du milieu de l'art, nous aimerions faire connaître un pan de l'œuvre de l'artiste en illustrant son apport à celui-ci; le situer au sein de la sensibilité contre-culturelle au Québec et démontrer l'omniprésence dans son oeuvre de la figure du mutant, entendue comme figure de l'écart dont la contemporanéité du motif se prolonge dans son affiliation à celui du posthumain. Nous tenterons de mettre en contexte l'apport de Turpin principalement au milieu du mouvement de contre-culture au cours des années 1960 et 1970 au Québec à partir de l'analyse de la figure du mutant, laquelle s'impose dans son œuvre, et, à la fois, s'avère centrale à la construction d'une identité de paria. Aussi, parce que chez Turpin, « le mutant » est davantage qu'un nom commun, nous utiliserons systématiquement la majuscule en recourant au terme lorsqu'il se rapporte à Turpin. Par ailleurs, la figure du mutant chez Turpin ne se confinant pas à ces décennies, les œuvres présentées et étudiées ne se limitent pas à cette période non plus; de la même manière que la contre-culture, par définition, peut aussi, comme nous le verrons, englober un territoire plus large et se définir, plurielle. La figure du mutant est en effet récurrente dans l'œuvre de Turpin. L'artiste s'est approprié cette figure avec tout ce qu'elle comporte dans sa définition, d'*empowerment* et de résistance. Son recueil de poésie *La balançoire. Mémoire du Mutant*¹ en est un premier témoignage; un poème intitulé « Mutant » est incorporé au recueil *La Muse. Recueil Poétique* (2005)². On retrouve également des propos sur le Mutant dans les confidences que l'artiste a faites à son ami et biographe Laurent Lachance³. Nous avons procédé au recensement des œuvres titrées

¹ André Turpin, *La Balançoire. Mémoire du Mutant*, Montréal : Éditions Trois-Deux, 2005, 85 p.

² « Mutant »

Je sculpte dans ma chair / Détresse et froidure / Je peins mon âme déchiquetée / Dans la démence de la bâtardise (André Turpin, *La Muse. Recueil Poétique*, Montréal : Éditions trois-Deux, 2005, p. 22).

³ « [...] Jamais les autres ne pourront comprendre la solitude des enfants de la crèche. Il s'agit d'un vide total. Nous faisons partie d'un monde à part. Tous les autres humains étaient des étrangers. La seule chose qu'ils pouvaient nous donner était la pitié. Et ce sentiment est à vomir. Nous étions rejetés et cela pendant des années, jusqu'à un âge avancé. Nous étions des moins que rien, des enfants du mal, des enfants du péché, des bâtards. Non seulement nous

« Mutant » ou comportant le terme dans le titre, à partir de la liste des titres de l'inventaire des œuvres de l'artiste⁴. Il est donc probable que d'autres œuvres portant cet intitulé existent. Ces œuvres répertoriées feront l'objet des analyses de notre dernier chapitre. Nous avons dénombré quatre tableaux: *Le premier jour. Naissance d'un mutant. 1937/5/Oct* (1973), FIG. 105 ; *Le Mutant* (~~verts~~) ou *Le Mutan* [sic] (1979), FIG. 109; *MUTAN* [sic] (1988), FIG. 111 ; *Le Mutan Vert* (1995), FIG. 113 et un dessin: *Le Mutan* [sic] (1975), FIG. 114.

Une des difficultés et des défis que nous avons rencontrés a été de travailler cette figure, en marge même de sa définition généralement admise, soit celle d'un organisme génétiquement modifié⁵. La figure du mutant chez Turpin, du fait de la facture de ses œuvres à l'esthétique souvent expressionniste et même grotesque, a des affinités avec celle du monstre chez les romantiques et les modernes. Nous avons tout de même fait le choix de conserver sa filiation avec le posthumain, ce qui en réclame la contemporanéité, son actualité comme figure de l'écart et également dans un futur où règnerait une posthumanité. De par sa définition, cette figure identitaire est sans cesse renouvelée, comme sans cesse en surf au-dessus d'une mer en furie, au-dessus d'une force invisible qui cherche à normaliser et effacer les individualités puisqu'elle est « le variant » originaire d'une nouvelle espèce, celle « du début d'un temps nouveau » pour paraphraser Stéphane Venne⁶. En fait, nous pourrions avancer que la figure du mutant chez Turpin, se trouve à cheval sur tous ces temps : elle est ancrée dans la contre-culture des années 1960-70, dans le Romantisme qu'il affectionne et que les théories du grotesque de Wolfgang Kayser nous permettront de cerner, le présent et par définition, aussi le futur. Ce mémoire entend donc démontrer que la figure du mutant chez Turpin est

ne comptons pas, mais en plus on nous méprisait. Ce n'est pas une image que j'emploie quand je dis que je suis un mutant. Je ne me sens pas partie prenante de l'humanité. Je n'ai aucun attachement et je n'ai jamais aimé personne.» Propos de l'artiste recueillis par Laurent Lachance dans Laurent Lachance, *André Turpin, peintre et sculpteur. Propos et confidences*, Montréal : Éditions Trois-Deux, 2016, p. 62.

⁴ Cet inventaire des œuvres conservées par Turpin a été réalisé par le Conseil de tutelle de l'artiste (2014-2017) en 2015.

⁵ Selon le *Grand Dictionnaire linguistique* de l'Office québécois de la langue française, la définition donnée à l'entrée du mot « mutant » est celle d'un « individu ou organisme qui est porteur d'une mutation génétique ou qui en est issu » précisant en note, qu'« [h]abituellement, un mutant transmet sa mutation aux individus qu'il engendre. Sa descendance sera elle aussi porteuse de la même mutation. Le terme *mutant* doit nécessairement être lié à l'hérédité. Dans le cas contraire, il faut utiliser plutôt le terme *variant* ».

Office québécois de la langue française, *Grand Dictionnaire linguistique*

EN LIGNE : <https://vitrinelinguistique.oglf.gouv.qc.ca/fiche-gdt/fiche/26506531/mutant>

⁶ L'auteur et compositeur Stéphane Venne écrit en 1970, « Le début d'un temps nouveau », chanson popularisée par l'interprète Renée Claude. EN LIGNE : <https://www.youtube.com/watch?v=T1amxkHbvWs>

liée à la contre-culture, qu'elle emprunte certains aspects à celle du monstre chez les romantiques et les modernes et, par d'autres aspects, préfigure le posthumain.

Pour mener à bien notre projet, nous avons complété deux ateliers de recherche: un premier sur la contre-culture et un second consacré à l'étude du grotesque qui à ce moment, nous semblait simplement plus apte à l'analyse des œuvres de l'artiste dont la facture est moderniste et se rapproche de l'expressionnisme. Le grotesque de Wolfgang Kayser issu du Romantisme⁷ relevant de l'affect et s'inspirant de l'angoisse de la vie, du sentiment d'étrangeté et de dissolution de la réalité, nous offre les pistes pour approcher et apprivoiser la figure du mutant dans l'œuvre de Turpin. Le mutant étant considéré comme le monstre contemporain, une figure de l'altérité, stigmatisée. Nous avons ensuite produit un état de la question concernant l'artiste et le mutant. C'est lors de notre premier atelier de recherche, en parcourant la littérature sur la contre-culture, que nous avons observé le recours aux substantifs « homme nouveau » et « mutant » au sein de différentes communautés et de manière récurrente dans leur quotidien. Ceci venait confirmer notre première intuition de filiation et d'appartenance, de partage de sensibilité avec Turpin qui en revendiquait le titre de manière autobiographique.

Méconnu du milieu artistique, nous trouvons peu d'information et d'écrits sur l'artiste André Turpin, peintre-sculpteur et poète. Il existe quelques articles de journaux rédigés principalement par des journalistes qui font un bref survol de sa carrière, en l'associant toujours à l'automatisme dont lui-même se revendiquait. En 1983, André Comeau publie un dictionnaire dans le but d' « inventorier les praticiens des arts plastiques qui ont déterminé, et qui continuent de transformer, l'inconscient visuel collectif du peuple québécois⁸»; André Turpin y paraît⁹. Dans un ouvrage collectif sur l'art des années soixante, on souligne la participation de Turpin en tant que sculpteur à la fameuse exposition de La Semaine « A » qui s'est tenue

⁷ Le grotesque moderne a pour fondement les idées de Victor Hugo qui, comme l'explique Dominique lehl, voyait dans le grotesque non pas « une notion, ni un genre, mais un 'principe', un 'type' qui engendre des formes». Il est une culture multiple et « englobante » : « le laid à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière ». (Dominique lehl, *Le Grotesque*, Paris : Presses universitaires de France (PUF), Collection « Que sais-je? », 1997, p. 55-56). À ce sujet, lire aussi Elisheva Rosen, *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes (PUV), Collection « L'Imaginaire du Texte », 1991, 163 p.

⁸ André Comeau, *Artistes plasticiens : Canada (Régime français et Conquête), Bas-Canada et le Québec*, Montréal : Éditions Bellarmin, 1983, p. 7.

⁹ *Ibid.*, p. 248. Il y a toutefois méprise sur la date de naissance d'André Turpin. Le Dictionnaire indique 1939 plutôt que 1937.

au Centre social de l'université de Montréal en avril 1964¹⁰. Turpin a publié trois recueils poétiques qui incluent des préfaces signées par des ami-es et connaissances¹¹. Un programme-maison accompagnant l'expo-vente *L'Envol* en octobre 2015 qui eut lieu dans les murs de Boscoville, institution que Turpin a fréquentée dès l'âge de quinze ans, a été rédigé et signé par *Les Amis de Turpin*¹². Là encore, on y retrouve les grandes lignes de sa carrière artistique, sa filiation à l'automatisme, le témoignage de sa gratitude envers l'institution. Il faut savoir qu'André Turpin, « enfant de la crèche »¹³ comme on disait alors, a connu des séjours plus malheureux qu'heureux d'abord à la crèche, puis en orphelinats et en foyers d'accueil. Son admission à Boscoville, un centre de réhabilitation pour jeunes délinquants avec un centre permanent qui ouvrit en 1954 a été un salut pour Turpin. En effet, Boscoville accueillait alors de jeunes psychoéducateurs avec de nouvelles méthodes qui ont, comme l'affirme l'historienne Louise Bienvenue, « bousculé de bord en bord les manières de faire [afin de favoriser la réinsertion sociale, ce qui en a fait] un des berceaux de la psychoéducation au Québec ¹⁴». Ces méthodes partaient du fait que le jeune avait subi un traumatisme interne et le traitement était orienté « sur la personnalité du jeune et sur son potentiel à développer. Le rôle de l'éducateur consistait à aider la personne à actualiser 'les forces de son moi' comme on le disait dans le jargon de l'époque ¹⁵», nous explique Bienvenue. Turpin a par ailleurs conservé des liens d'amitié avec plusieurs de ses psychoéducateurs jusqu'à la fin de ses jours. Parmi eux, deux ont fait partie de son conseil de tutelle lorsque la maladie d'Alzheimer l'a rendu inapte à s'occuper de lui¹⁶. En 2016, Laurent

¹⁰ Marcel Saint-Pierre, « Les arts en spectacle ». Dans Francine Couture (dir.), *Les arts visuels au Québec dans les années soixante, L'éclatement du modernisme*, Tome II, Montréal : VLB Éditeur, 1997, p.32.

¹¹ *Folies poétiques & Folies graphiques* [sic](1972) : la préface est signée par Jean Tétraut; *La Muse. Recueil Poétique* (2005), la préface est signée par Marie-France Daniel; *La Balançoire. Mémoire du Mutant* (2005), la préface est signée par Laurent Lachance.

¹² Nous avons travaillé à la réalisation et la conception de ce programme conjointement avec Mme Aneth Sin alors responsable des Communications à Boscoville 2000 et Nathalie Bracken pour le graphisme. L'événement s'inscrivait dans les événements soulignant les 15 ans de Boscoville 2000.

¹³« En 1924, l'adoption fait son apparition dans les textes de loi [du Québec]. À l'époque, l'Église catholique a une forte influence sur les mœurs des populations. Un enfant né en dehors des liens du mariage est alors considéré comme illégitime et n'appartient pas juridiquement à sa famille ». Tiré de Chloé Couvy, « De l'exclusion à l'exclusivité familiale : petite histoire de l'adoption légale au Québec », site de l'Observatoire des réalités familiales du Québec (orfq), *Grands enjeux*, 7 décembre 2017. Couvy y résume l'essai de Françoise-Romaine Ouellette et Carmen Lavallée, « L'Adoption légale comme révélateur de l'évolution de la famille au Québec », *Droit et Cultures*, n° 73, 2017, p. 49-68. EN LIGNE : <https://www.orfq.inrs.ca/de-lexclusion-a-lexclusivite-familiale-petite-histoire-de-ladoption-legale-au-quebec/>

¹⁴ Comme l'explique Louise Bienvenue, spécialiste de l'histoire de la jeunesse : « [L'institution] avait misé sur les sciences du psychisme et de la pédagogie pour réinventer la rééducation des adolescents délinquants ». Tiré de Louise Bienvenue et Cory Verbaughede, « Entretien avec Louise Bienvenue à l'occasion du lancement du site *Mémoires de Boscoville* », HistoireEngagée.ca, 21 décembre 2017. EN LIGNE : <https://histoireengagee.ca/entretien-avec-louise-bienvenue-a-loccasion-du-lancement-du-site-memoires-de-boscoville/>

Sur l'histoire de Boscoville ,VOIR aussi: Laurent Lachance, *Op. cit.*, p. 21-23.

¹⁵ Louise Bienvenue et Cory Verbaughede, *Loc. cit.*

¹⁶ André Turpin a été sous conseil de tutelle de 2013 à son décès en 2017.

Lachance publie une biographie intitulée, *André Turpin peintre et sculpteur. Propos et confidences*¹⁷. On retrouve dans cette étude des faits biographiques, un curriculum vitae de l'artiste, des extraits de son journal-agenda, des anecdotes parfois futiles, le tout, cependant, trop souvent sur fond de superstition et de mysticisme. Il n'en demeure pas moins que l'ouvrage documente des grands pans de l'homme, de l'artiste et de son œuvre. Il constitue par ailleurs un sincère témoignage du pouvoir cathartique de l'art, une idée à laquelle adhérerait pleinement Turpin. Il importe également de mentionner un recueil de poésie écrit par l'artiste, *La Balançoire. Mémoire du Mutant* publié pour la première fois en 2005¹⁸. Ici, Turpin s'approprie littéralement la figure du mutant ce qui nous autorise ainsi à pousser plus loin nos réflexions sur l'image de soi en art et également à avoir recours à une approche biographique pour traiter de ses œuvres. Sur le web, il existe une rubrique au nom de l'artiste dans le *Dictionnaire historique de la sculpture québécoise au XX^e siècle*¹⁹. Il s'agit d'une simple notice biographique soulignant l'existence de son œuvre *Vers la Lumière (Traversée du monde)* réalisée pour l'Institut Nazareth et Louis Braille en 1986, aujourd'hui située Place Charles Lemoyne à Longueuil. Une page wikipédia est consacrée à Turpin, les informations qui y sont colligées semblent provenir de l'ouvrage de Lachance. Les articles trouvés en ligne au sujet de Turpin entretiennent une confusion quant à sa date de naissance, une situation récemment corrigée depuis la création d'un site personnel à l'artiste, administré par la Succession de ce dernier²⁰.

Selon nos connaissances actuelles, le fonds d'archives privé de Turpin détenu par la Succession de l'artiste, outre un document de type journal agenda que nous identifierons *Horaire de jours* – (Journal- agenda de l'artiste – FIG. 122) où Turpin y collige ses états d'âme mais surtout des faits factuels concernant sa production artistique²¹, comporte plusieurs coupures de journaux documentant quelques expositions ainsi que des lettres de référence. L'artiste nous a, par le passé, partagé une partie des documents photocopiés ayant un lien avec sa carrière artistique. Jusqu'à maintenant, nous n'avons eu accès qu'à une partie du fonds

¹⁷ Laurent Lachance, *Op. cit.*, 2016, 231 p.

¹⁸ Le recueil raconte de manière poétique l'enfance de l'artiste dans les orphelinats du Québec nous en révélant la triste réalité.

¹⁹ *Le Dictionnaire historique de la sculpture québécoise au XX^e siècle* (<https://dictionnaire.espaceartactuel.com>) est une initiative de la revue Espace art actuel.

²⁰ <https://www.andreturpin.com/>

²¹ Il s'agit d'un document de format lettre d'environ 5,5 cm d'épaisseur, constitué de feuilles mobiles ou blanches dans une reliure plastifiée avec une attache de métal à languettes flexibles. Sur la page couverture, Turpin a apposé un autocollant sur la partie inférieure droite où il a inscrit « Horaire de Jours » ce qui nous oblige à l'identifier de la sorte. De manière générale, sur les pages de droite, Turpin inscrit ce qui concerne ses projets et démarches artistiques ou préoccupations matérielles et sur les pages de gauche des références à ses amours et ses états d'âme. Quelques feuilles avec croquis de projets y sont également conservées.

d'archives, celui-ci semblant être relativement divisé par les membres de la succession qui retiennent les droits de consultation. L'état lacunaire de ce fonds a rendu difficile la recherche, dans la mesure où ces coupures de journaux ont été rassemblées sans aucune référence bibliographique. Nous avons réussi à en identifier plusieurs. Les articles de presse dont nous n'avons pu retracer les sources, sont joints en annexe. Le fonds comporte de plus, des copies sur cédérom d'entrevues avec l'artiste, dont une menée par Rémy Trudel de l'École nationale d'administration publique (ÉNAP), le 14 novembre 2005²². Cette entrevue confirme la participation de Turpin à la Délégation générale du Québec à Alençon en février 1967. On y apprend également qu'il expose à Caen aux côtés de Riopelle²³. En parallèle de sa pratique artistique, Turpin a mené une carrière de professeur en enseignement des arts. Il avait à cœur de stimuler la créativité des enfants par l'art en participant au programme Oval mis sur pied par le ministère de l'Immigration. À cet égard, Turpin est tributaire de l'automatisme dont il se réclame afin de justifier sa manière de créer et de concevoir le monde. Nos recherches nous ont également permis de retracer sa contribution en 1966 comme fondateur du Centre Synoptique puis du Op. Nous sommes redevables à Mireille Morency, cofondatrice du Centre Synoptique de nous avoir rencontré et d'avoir partagé ses archives.

À ce jour, il n'existe aucune étude de fond sur l'artiste et son œuvre. Espérant combler en partie ce manque, ce mémoire rassemble et présente des données factuelles inédites. Notre mémoire se divise en quatre chapitres. Notre premier chapitre est une mise en contexte de la contre-culture des années 1960-1970 afin de cerner la mouvance dans laquelle prend naissance la figure du mutant comme spécificité chez Turpin, dans le milieu de l'art contemporain au Québec. Nous procédons à une description de son terreau d'ancrage par un portrait se construisant autour des questions sociales qui ont vues naître la contre-culture et le projet de société qui s'élabore alors, en cherchant à mettre de l'avant le remue-ménage qui se produit à ce moment. Nous soulignons particulièrement celui qui se joue au sein du monde de l'éducation qui est à la base de la construction de nos sociétés et dont les revendications ont permis l'élaboration du Rapport Rioux

²² Rémy Trudel et André Turpin, Entrevue Les Durs à cuire HAUT ET FORT, collaboration École nationale d'administration publique (ENAP) et Université du Québec pour le canal SAVOIR. Entrevue réalisée 14 novembre 2005.

²³ Nous croyons qu'il s'agit de l'exposition de peintures et de dessins qui s'est tenue à Alençon dans le Perche en France où un stand du Québec transporté par avion est présenté sous le thème de « Le Québec, un vaste chantier ». La maquette d'Expo 67 y est également présentée. C'est ce dont témoignent les articles de journaux. Pierre Saint-Germain, « Alençon va vivre durant une semaine à l'unisson du Québec "moderne" », *La Presse*, Montréal, lundi 27 février 1967, p. 1-2 et Pierre Saint-Germain, « Alençon à l'heure du Québec moderne », *La Presse*, Montréal, mardi 28 février 1967, p. 1-2. Laurent Lachance rapporte l'événement dans son livre, *André Turpin peintre et sculpteur. Propos et confidences*, *Op. cit.*, p. 31-32 comme s'il se déroulait à Caen. Les deux villes sont en Normandie, la mémoire n'est pas infaillible.

qui propose une « vision unifiée d'un projet de société auquel participent activement l'art et l'éducation artistique ²⁴ ». Nous tentons ensuite une définition de la contre-culture comme phénomène social en mettant en lumière l'importance de la création comme outil de développement individuel et collectif. Nous abordons les balbutiements des politiques gouvernementales de démocratisation culturelle et de la culture qui se dessinent, afin de favoriser ce développement et les difficultés, voire l'impossibilité, de créer un champ de l'art affranchi de décisions et intérêts économiques et politiques. Une définition d'un art dit contre-culturel est avancée ainsi que les questionnements des artistes qui remettent en question leur statut d'artiste à travers Opération Déclic; nous y soulignons les tensions existantes entre le collectif et l'individuel. Les artistes prônent de nouvelles formes d'art en accord avec la société des loisirs qui s'esquisse mais au cours de la décennie, l'on passe de l'enchantement au désenchantement. La peinture abstraite gestuelle est mise au pilori, considérée par la majorité, élitiste et bourgeoise. L'influence de la critique contribue au droit de vie ou de mort : un volet est accordé au retour de la figuration qui trouve sa place au sein de cette volonté de démocratisation des arts et s'exprime notamment par la production de dessins, d'affiches et le développement d'une bande dessinée québécoise. Afin de situer Turpin qui se déclare artiste automatiste, au sein de la sensibilité contre-culturelle, nous avons accordé un volet à l'importance du *Refus global* pour les mouvements contre-culturels en art, et la mythification dont il devient l'objet pour la société québécoise, l'élevant en monument d'identité collective indéboulonnable. Dans ce contexte de démocratisation culturelle naissant, nous verrons comment Turpin à travers des activités de médiation, d'animation, d'enseignement et d'exposition y a contribué.

Notre second chapitre s'intitule « Turpin et la contre-culture, un 'indépendant' ou À la rencontre d'un Mutant ». Parce qu'il est un artiste méconnu, il nous semblait essentiel de montrer son œuvre. Nous y faisons état de l'omniprésence de la figure du mutant chez Turpin en lien avec les valeurs de la contre-culture, spécifiquement par l'étude de sa déclinaison à travers la fondation du Op, à travers les thèmes et les titres de ses œuvres visuelles ainsi que de sa poésie qui illustrent les préoccupations de la contre-culture;

²⁴ VOIR à ce sujet : Yves Jubinville et Édith-Anne Pageot, *L'Art en partage. Autour du rapport Rioux*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal (PUM), 2024, 224 p. ainsi que Francine Couture et Suzanne Lemerise, « Le Rapport Rioux et les pratiques innovatrices en arts plastiques ». Dans Jacques Hamel et Louise Maheu, *Hommage à Marcel Rioux. Sociologie critique, création artistique et société contemporaine*, Montréal : Les Éditions Albert Saint-Martin, © 1992, p.5. Édition numérique en 2004 : http://classiques.uqac.ca/contemporains/couture_francine/le_rapport_rioux/rapport_rioux.html

tout comme à travers ses valeurs et engagements, reflétant sa marginalité en marge même de la marge. La figure du mutant étant rattachée à la marge qui ouvre sur la possibilité d'un nouveau monde, ce à quoi

oeuvrait la contre-culture, nous comptons ainsi démontrer la sensibilité contre-culturelle de l'artiste, malgré la facture moderniste de ses œuvres qui a contribué, elle, à en détourner l'intérêt des prêtres et prêtresses de l'histoire de l'art; mais surtout, mettre en lumière, la spécificité du mutant propre à l'artiste. Nous affirmerons à ce moment la présence dans le langage et les esprits des communautés contre-culturelles, des vocables « homme nouveau » et « mutant » ainsi que leur revendication à titre identitaire.

Notre troisième chapitre porte sur l'étude du monstre et du mutant, le mutant étant selon Thierry Hoquet, « la forme contemporaine de la métamorphose et de la monstruosité ²⁵ ». Le glissement qui s'est opéré entre monstre et mutant sera explicité. En nous appuyant sur une littérature multidisciplinaire, notre objectif est d'étudier la figure du mutant d'un point de vue métaphorique et identitaire. À ce propos, nous nous appuyerons entre autres, sur la définition de la métaphore de Paul Ricoeur ainsi que sur l'analyse de son usage dans la fiction par Marc Attalah expliquant le passage de la métaphore à la métonymie. Les théories sur le posthumanisme seront abordées, notamment à travers la pensée critique de Braidotti face à la hiérarchisation de l'humanité, l'universalisme abstrait et l'anthropocentrisme dont a fait preuve l'humanisme des Lumières. Se fondant sur la pensée postcoloniale, le posthumanisme entend prendre en compte cette humanité « considérée, historiquement et géographiquement comme n'étant humaine qu'à la marge²⁶ » et critique cette présumée autonomie de l'humain se donnant sa propre loi²⁷. Nous voulons ainsi montrer que chez Turpin, la figure du mutant est une figure identitaire de résistance.

Enfin, notre quatrième chapitre sera consacré aux études de cas des autoportraits de Turpin. Le corpus des œuvres analysées se limitera à celles dont l'intitulé est celui de, « Mutant » que nous avons déjà citées. La figure du mutant devenue concept y sera présentée comme un lieu d'énonciation et de performativité de l'artiste et considérée comme un vecteur identitaire.

²⁵ Thierry, « Adieu les monstres, vivent les mutants », *Critique*, Éditions de Minuit, 2006/6-7 (n° 709-710), p. 479. DOI : 10.3917/criti.709.0479. URL : <https://www-cairn-info.proxy.bibliotheques.ugam.ca/revue-critique-2006-6-page-479.htm>

²⁶ Katia Schwerzmann, « Moralisation de la vie nue – transhumanisme et biopolitique », *Revue des sciences humaines* [En ligne], 341 | 2021, paragraphe 12. mis en ligne le 01 janvier 2023, consulté le 09 juin 2024. URL : <http://journals.openedition.org/rsh/432> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rsh.432>

²⁷ *Ibid.*

Au terme de ce mémoire, nous aurons démontré que malgré l'approche moderniste de l'artiste qui pour plusieurs peut sembler passéiste, l'appropriation de la figure du mutant et sa pratique artistique au sens plus large démontrent une sensibilité qui s'inscrit dans la mouvance contre-culturelle des années 1970 et 1980 au Québec. Par ailleurs, avec les recherches et les théories sur l'intelligence augmentée ainsi que le post-humanisme le sujet, plus que jamais, demeure toujours d'actualité.

CHAPITRE 1 LA CONTRE-CULTURE AU QUÉBEC

1.1 Le terreau d’ancrage de la contre-culture

La révolution dans la Province de Québec sera une révolution globale et une révolution idéologique, ou elle ne sera pas [...]. Je ne parle pas en sociologue, mais en ami de Breton qui voulait que la révolution fût totale ou ne soit pas.
(Marcel Rioux, 1962)²⁸

Voilà qui nous met déjà au parfum de l’esprit qui régnait au Québec avant même qu’on parle de contre-culture. Depuis l’apparition du vocable en 1969, pour lequel nous sommes redevables à Théodore Roszak de sa paternité²⁹, beaucoup d’encre a coulé au sujet de la contre-culture³⁰. Au Québec, l’émergence du phénomène, usuellement située au cours des décennies 1960 et 1970, succède à la période longtemps qualifiée de « Grande Noirceur »³¹ sous le gouvernement de Maurice Duplessis, marqué par l’autorité et la

²⁸ Fernand Dumont, Pierre Lefebvre, Marcel Rioux, « Le Canada français – édition revue et corrigée », *Liberté*, janvier-février 1962, pp.50-51 (CITÉ par André G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise. Histoire d’une révolution culturelle*, Montréal : Les Herbes Rouges, TYPO, Édition revue et augmentée, 1986, ©1977, p. 517).

²⁹ Théodore Roszak, *The Making of a Counter Culture: reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*, New York : Anchor Books, 1969, 303 p. L’ouvrage est traduit en français dès 1970 : Theodore Roszak, *Vers une contre-culture : réflexions sur la société technocratique et l’opposition de la jeunesse*, trad. Claude Elsen, Paris: Stock, 1970.

³⁰ Pour ne nommer que quelques ouvrages et événements majeurs sur le sujet, retenons, bien sûr, d’abord la traduction en français de l’ouvrage de Roszak, publié en 1970 (*Op.cit*), la Rencontre internationale sur la contre-culture (RIC) qui eut lieu à Montréal en 1975, puis les colloques de 2011 en France (Christophe Bourseiller, Olivier Pénot-Lacassagne et Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, (Dirs.), *Contre-Cultures!*, - Actes du colloque : « Contre-cultures : de la révolution culturelle au dépassement de l’art », 27 juin au 4 juillet 2011, Centre culturel de Cerisy-la-Salle -, Paris : CNRS Éditions, © 2013) ainsi que celui organisé par le centre Figura qui s’est tenu à Montréal en 2015 (« Contre-culture : existences et persistances »), marquant le 40^e anniversaire de la Rencontre internationale sur la contre-culture de 1975. La dernière décennie a également été marquée par la publication des ouvrages de Andrée Fortin et Jean-Philippe Warren (Jean-Philippe Warren et Andrée Fortin, *Pratiques et discours de la contreculture au Québec*, Québec : Les Éditions Septentrion, 2015), celui de Karim Larose et Frédéric Rondeau (Karim Larose et Frédéric Rondeau (dir.), *La Contre-culture au Québec*, Montréal : Les Presses de l’Université de Montréal, Collection Nouvelles études québécoises (NÉQ), 2016) ainsi que celui de l’historienne de l’art, Anithe de Carvalho (Anithe de Carvalho, *Art rebelle et contre-culture culture : Création collective underground au Québec, 1967-1977*, St-Joseph-du-Lac (Qc) : M Éditeur, Collections Mouvements, 2015).

³¹ Le concept historiographique de la « Grande Noirceur » qui précède la « Révolution tranquille » a été nuancé par plusieurs auteurs et autrices, tant au niveau des dates que sur le mythe lui-même. Voir à ce sujet Gérard Bouchard qui propose un examen critique de cet imaginaire: « L’imaginaire de la grande noirceur et de la révolution tranquille : fictions identitaires et jeux de mémoire au Québec », *Recherches sociographiques*, Vol. 46, n° 3 : *Le Canada français. Son temps, sa nature, son héritage*, septembre-décembre 2005, p. 411-436.

Voir aussi, E.-Martin Meunier, « La Grande Noirceur canadienne-française dans l’historiographie et la mémoire québécoises. Revisiter une interprétation convenue », *Vingtième Siècle. Revue d’histoire*, 2016/1 (N° 129), p. 43-59. DOI : 10.3917/ving.129.0043. URL : <https://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2016-1-page-43.htm> ainsi que, par exemple, les recherches de la musicologue Marie-Thérèse Lefebvre et de l’historien Lorne Huston concernant la porosité des milieux culturels anglophones et francophones à travers la figure de George M. Brewer:

religion³². Dans le champ des arts, le groupe des Automatistes est considéré comme l'un des précurseurs des mouvements de contre-culture au Québec³³. Il nous a légué en héritage un manifeste, *Refus global*³⁴ qui continue à vivre à travers les continuelles commémorations dont il est l'objet. La venue au pouvoir du Parti Libéral de Jean Lesage (1960 à 1966) entame ce qu'on appelle la « Révolution tranquille » au Québec. On assiste alors à l'instauration de l'État Providence et une série de transformations et de réformes sociales, politiques, économiques et culturelles voient le jour. En réponse à la modernisation du Québec et aux besoins de main d'œuvre spécialisée, la population a conscience de l'importance de « l'instruction » pour améliorer son avenir³⁵. Ceci est un facteur d'importance puisqu'il influera sur l'image que le Québec reflète de lui dans ses échanges internationaux, notamment avec la France. Ce facteur lié au boom démographique de l'après-guerre fait en sorte que le secteur de l'éducation se trouve particulièrement bouleversé pendant cette période. Encore réservé à une élite pendant les années 1950, il se démocratise au cours des années 1960 et son contrôle ainsi que sa gestion deviennent progressivement laïcs. La Commission Parent³⁶ mise

Lorne Huston et Marie-Thérèse Lefebvre, *George M. Brewer et le milieu culturel anglophone montréalais : 1900-1950*, Québec : Septentrion, 2020, 252 p. Laurier Lacroix a interviewé Marie-Thérèse Lefebvre à ce sujet dans le cadre de l'émission « Notre histoire en tête » sur les ondes de Radio VM au 91,3 FM, le 20 avril 2021:

<https://www.societehistoriquedemontreal.org/radio/notre-histoire-en-tete-m-t-lefebvre-j-laine/>. Page consultée le 10 mai 2025.

³² Maurice Duplessis fût premier ministre du Québec de 1936 à 1939 puis de 1939 à sa mort, le 7 septembre 1959. Il présidait alors l'Union nationale (UN).

(Mathieu Charlebois, « Les turbulentes années de la Révolution tranquille », *L'Actualité*, 17 mai 2010. EN LIGNE : <https://lactualite.com/societe/les-turbulentes-annees-de-la-revolution-tranquille/>). Page Consultée le 23 mars 2020.

³³ Ève Lamoureux, *Art et politique : nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*, Montréal : Les éditions Écosociété, Collection Théorie, 2009, p. 28-29 à 37.

³⁴ Sur l'importance du manifeste et ses différentes réceptions jusqu'en 2008, voir : Sophie Dubois, *Quand Refus global devient « refus global : l'Histoire d'une réception partielle*, thèse de doctorat, Montréal : Université de Montréal, 2014, 595 p.; Brigitte Deschamps, *La réception du Refus global de 1948 à 1988*, Mémoire de Maîtrise, Montréal : Université du Québec à Montréal (UQAM), 1998, 140 p. ainsi que Patricia Smart, *Refus global : genèse et métamorphoses d'un mythe fondateur*, Montréal: Université McGill, Fonds Desjardins du Programme d'études sur le Québec, « Les Grandes Conférences Desjardins », 1998 (conférence du 10 novembre 1998), 29 p.

³⁵ En 1964, Jean Lesage exprimait ses préoccupations à l'égard de l'éducation: « Un système d'éducation correspondant à nos besoins et mis à la portée de tous, pauvres ou riches, citadins ou ruraux, est indispensable à notre progrès économique et à la hausse graduelle de notre niveau de vie ». Le slogan « Qui s'instruit, s'enrichit » de Lesage, témoigne aussi de cette nouvelle considération pour l'enseignement, contrastant avec les idées de Duplessis affirmant que « l'instruction » était comme « la boisson il y en a qui ne la portent pas ». Abondant dans le même sens, Antoine Rivard, avocat député de l'Union nationale tentait aussi de maintenir l'ignorance : « L'instruction? Pas trop! Nos ancêtres nous ont légué un héritage de pauvreté et d'ignorance, et ce serait une trahison que d'instruire les nôtres ». Les députés de L'Union nationale considéraient alors que le Québec possédait le meilleur système d'éducation au monde (Tiré de *Musée québécois de culture populaire, MVC, museevirtuel.ca*, « La création du ministère de l'Éducation ou la démocratisation de l'enseignement » dans *Le début d'un temps nouveau*).

Page consultée le 23 mars 2020 : <http://www.larevolutiontranquille.ca/fr/la-creation-du-ministere-de-leducation.php>

³⁶ Suivant la venue au pouvoir de Jean Lesage en 1961, une Commission royale d'Enquête sur l'état de l'enseignement est mise sur pied, présidée par Mgr Alphonse-Marie Parent, vice-recteur de l'Université Laval qui y oeuvrera entre 1961-1966. L'objectif : une réforme dans l'enseignement permettant de rattraper le retard des Québécois - surtout

sur pied aux lendemains de la victoire de Jean Lesage est un point d'orgue dans le monde de l'éducation du Québec, son Rapport publié en 1963 créant désormais un avant et un après celui-ci³⁷. Une nouvelle philosophie humaniste de l'éducation³⁸ conjuguant érudition et expression est mise de l'avant; « dans cette perspective, le développement de la sensibilité ne doit plus être marginal dans la formation intellectuelle : la culture artistique vient au contraire renforcer et élargir l'élan créateur de l'intelligence³⁹ ». Mais dans les faits, même après la création du ministère de l'Éducation en 1964, celui-ci poursuivant le remue-ménage entamé par la Commission Parent, les écoles d'art ont été laissées pour compte. Cela suscitera le début d'une série de grèves étudiantes des Écoles des beaux-arts jusqu' à celle de 1968⁴⁰. En 1966, les étudiants et les étudiantes de ces écoles exigent une Commission d'enquête sur l'enseignement des arts de laquelle découlera, en 1968, le Rapport Rioux. Comme le soulignent les historiennes et sociologues de l'art Francine Couture et Suzanne Lemerise, ce rapport de 900 pages dépasse le strict cadre 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

les francophones- en matière de scolarisation. En 1960, seulement 13% de ceux-ci terminaient leur 11^e année et 4% poursuivent leurs études à l'université (Radio-Canada, *Société. Archives*, « 1961 : la commission Parent amorce une Révolution tranquille dans l'enseignement au Québec », 29 août 2019).

EN LIGNE : <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1276283/education-quebec-commission-parent-histoire-archives>). Page consultée le 20 février 2022.

Voir aussi : Claude Corbo, *L'Éducation pour tous : une anthologie du Rapport Parent*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2002, 434 p. EN LIGNE : <https://books.openedition.org/pum/13285>

³⁷ Louise Bienvenue, citée par Claude Gauvreau : Claude Gauvreau, « Le rapport Parent : un document fondateur », *Actualités UQAM*, 13 novembre 2013 (Mis à jour le 1 avril 2019).

<https://www.actualites.uqam.ca/2013/le-rapport-parent-un-document-fondateur>

Page consultée le 20 février 2022.

³⁸ Olivier Lemieux et Denis Simard, « Les humanismes en éducation au Québec ». Dans Yves Jubinville et Édith-Anne Pageot, *L'Art en partage. Autour du rapport Rioux*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal (PUM), 2024, p. 65-81.

³⁹ La Commission, *Rapport de la Commission royale d'enquête sur l'enseignement dans la province de Québec* [Rapport Parent], T.2, vol 1, [3 t. en 5 vol.], Québec, 1963-1966, p. 13-14. (Cité par Claude Corbo, « Dossier : Le rapport Parent. Un point d'arrivée et un point de départ », dans BANQ, *À Rayons ouverts- Chroniques de Bibliothèque et Archives nationales du Québec*, n° 94, Montréal, Hiver 2014, p. 6.

EN LIGNE : https://www.banq.qc.ca/a_propos_banq/publications/a_rayons_ouverts/aro_94/aro_94_dossier.html (Consultation : 20 février 2022)

⁴⁰ Voir la reconstitution du dossier des grèves dans Yves Robillard (dir.), *Québec underground 10 ans d'art marginal au Québec. 1962-1972*, Tome 2, Montréal : Les Éditions Médiart, 1973, p. 32-58 ainsi que Francine Couture et Suzanne Lemerise, « Le Rapport Rioux et les pratiques innovatrices en arts plastiques ». Dans Jacques Hamel et Louise Maheu, *Op. cit.*, p. 77-94. Consulter également, Louise Harel, « On n'a pas besoin d'utopie pour être idéaliste ». Dans Patrick Dramé et Jean Lamarre (dir.), *1968 Des sociétés en crise : une perspective globale*, Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2009, p. 193-196.

rapport Rioux sont aussi celles d'artistes qui, au milieu des années 60, souhaitent une redéfinition de la fonction sociale de l'art⁴¹.

Sur le plan social, l'avènement de la pilule contraceptive contribuera à la mise en place de conditions facilitant la libération sexuelle permettant ainsi aux femmes de redéfinir leur rôle au sein de la société⁴². On assiste à la montée du féminisme, à la remise en question de la famille patriarcale, aux droits et libertés des gais et lesbiennes. Les mouvements de décolonisation partout dans le monde se font plus nombreux et retentissent plus fort⁴³. Le Québec continue à accueillir un grand nombre d'immigrant-es, ce qui participe à une ouverture à l'autre mais également à mettre en lumière les inégalités sociales, le racisme et les luttes que cela soulève. D'autre part, le militantisme syndical ainsi que le nombre de grèves est en croissance⁴⁴; bref, on revendique tout ce qui permet une libération et un épanouissement de l'individu. Ce sont des années où on clame et affirme son droit à la dissidence, son droit à la différence; 1968 ayant été l'année symbolisant le point culminant de toutes ces crises à l'échelle planétaire⁴⁵.

⁴¹ Francine Couture et Suzanne Lemerise, « Le Rapport Rioux et les pratiques innovatrices en arts plastiques ». Dans Jacques Hamel et Louise Maheu, *Op. cit.*, p.5.

Toutefois, même si plusieurs tenants de la culture et du milieu des arts partageaient et véhiculaient les idées émises par le Rapport Rioux et continuent à le faire, nous nous devons de préciser que celui-ci eut un impact plutôt relatif au moment de sa sortie car « [a]u 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 ». (*Ibid.*, p. 21.). Tel que l'expliquent Couture et Lemerise cela peut s'expliquer par « l'absence de professionnels de l'enseignement » au sein de la Commission qui d'une part a permis de garantir l'objectivité du Rapport mais d'autre part n'a pas servi le projet puisqu'aucun membre du « système éducatif [n'était présent pour] en soutenir les recommandations » (*Ibid.*, p. 8-9.).

Pour saisir l'ampleur et l'importance du *Rapport Rioux*, consulter tous les volumes. Disponibles en ligne : <https://rapport-rioux.ugam.ca/edition-numerique-rapport-rioux/>

⁴² « L'utilisation de la pilule anticonceptionnelle se répand rapidement dès sa commercialisation le 9 mai 1960, malgré la réprobation de l'Église catholique et la loi qui interdit son usage à des fins contraceptives jusqu'en 1969. » Radio-Canada, *Archives*, « Une petite pilule, une grande révolution », mis à jour le 8 mai 2020. Consulté le 11 avril 2022. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1652105/pilule-contraception-femme-planification-familiale-archives>
CONSULTER aussi, en ligne : Bishop, Mary F., « Histoire de la régulation des naissances au Canada ». Dans *L'Encyclopédie Canadienne, Historica Canada*. 29 janvier 2021. www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/histoire-de-la-regulation-des-naissances-au-canada.

Consulté le : 06 mars 2024.

⁴³ Afin de voir comment ces mouvements ont affecté et influencé les mouvements de contestation au Québec et à Montréal en particulier, lire Sean Mills, *Contester l'empire. Pensée postcoloniale et militantisme politique à Montréal, 1963-1972*, trad. de l'anglais par Hélène Paré, Montréal: Éditions Hurtubise, Collection « Les Cahiers du Québec », 2011, ©2010 en anglais, 349 p.

⁴⁴ Sean Mills, *Op. cit.*, p. 66.

⁴⁵ Lire les excellentes études du colloque international de 2008 qui s'est tenu à l'Université Concordia et réunies dans un ouvrage éponyme : Patrick Dramé et Jean Lamarre (dirs.), *1968 Des Sociétés en crise : une perspective globale*, *Op. cit.*, 2009, 203 p.

Bien que les années 1960, au Québec, ont été le début de réformes qu'on a appelées, la Révolution tranquille, pour plusieurs, la révolution semblait tarder à venir. C'est le boom démographique de l'après-guerre (le *baby-boom*) qui multipliera les voix de toutes les revendications et des forces qui pour certaines, sont déjà en place. Leur poids démographique accordera à la jeunesse, principalement via les mouvements étudiants, « autorité » et influence; une force d'impact à laquelle ne pouvaient prétendre les générations précédentes⁴⁶. Comme l'écrivait Hannah Arendt, « Ils ont pour eux le nombre, et partant le pouvoir réel⁴⁷ ».

Sur le plan culturel, le Conseil des arts du Canada est en place depuis 1957, le ministère des Affaires culturelles du Québec depuis 1961, le *Livre blanc*⁴⁸ de Pierre Laporte (1964-1966) est produit à ce moment.

Sur le plan politique, le gouvernement central Libéral « [pratique] une politique de centralisation économique et politique s'opposant au Québec, [...] lui conc[édant] de façon restrictive le droit à la culture⁴⁹ ». Cela influe certainement le vent de néonationalisme qui souffle sur le Québec depuis le début des années 1960 et qui culmine avec la création du Parti québécois par René Lévesque en 1968⁵⁰. Certains

⁴⁶ François Ricard, *La Génération lyrique. Essai sur la vie et l'œuvre des premiers-nés du baby-boom*, Montréal: Les Éditions du Boréal, Collection « Compact », ©1992, 1994, p. 31. Selon Warren, en 1968, « les jeunes, issus de la vague du baby-boom, représentait [sic] près de la moitié de la population totale de la province ». (Jean-Philippe Warren, « La révolte des années 1968 au Québec : l'évolution du système d'éducation ». Dans Patrick Dramé et Jean Lamarre (dirs.), *Op. cit.*, p. 175). Par ailleurs, on constate que c'est aussi cette poussée démographique de la jeunesse qui sera à la base de l'ébullition culturelle des années 1970 dont les répercussions persisteront dans les années 1980, formant aussi le terreau de la première vague d'artistes parallèles que Robillard appelle le Québec underground. (Guy Sioui Durand, *L'art comme alternative. Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec. 1976-1996*, Québec: Les Éditions Intervention, ©1997, p. 44). Concernant cette sensibilité politique de la Jeunesse, manifeste dans la montée du taux d'inscription des disciplines de sciences sociales, lire article de Jean-Philippe Warren, ci-haut cité : « La révolte des années 1968 au Québec : l'évolution du système d'éducation ». Dans Patrick Dramé et Jean Lamarre (dirs.), *Op. cit.*, p. 173-184.

⁴⁷ Hannah Arendt, *Du mensonge à la violence : essais de politique contemporaine*, 1972 (*Crisis of the Republic*), cité par François Ricard, *Op. cit.*, p. 27.

⁴⁸ Le *Livre blanc* de Pierre Laporte « met l'accent sur la "défense et l'épanouissement de la culture d'expression française" et sur "le devoir d'élaborer une politique culturelle" responsable, capable de mettre en relief "le rôle de la culture dans la nation" » (Tiré de Fabien Loszack, « La révolution culturelle québécoise s'est-elle réalisée en jetant l'art aux poubelles? », *Espace Sculpture*, n° 89: « Art et pouvoir », Le Centre de diffusion 3D, Montréal, 2009, p. 13). Le *Livre blanc* sera produit mais jamais publié. Avec son état de la situation, ses postulats et ses recommandations, il sera toutefois une source d'inspiration dans les années 1970 « pour les acteurs impliqués dans l'élaboration des politiques culturelles du Québec » (Fernand Harvey, « Le ministère des Affaires culturelles et le *Livre blanc* de Pierre Laporte (1964-1966) », *Les Cahiers des Dix*, n° 69, Québec: Les Éditions La Liberté, 2015, p.97).

⁴⁹ Francine Couture et Suzanne Lemerise, *L'artiste et le pouvoir 1968-1969*, Montréal: Groupe de Recherche en Administration de l'art, UQAM, Avril 1975, p.5.

⁵⁰ Musée québécois de culture populaire, MVC, muséevirtuel.ca, « L'Affirmation du Québec. Le mouvement souverainiste » dans *Le début d'un temps nouveau*.

Page consultée le 23 mars 2020 :

<http://www.larevolutiontranquille.ca/fr/le-mouvement-souverainiste.php>

Sous l'onglet « La naissance du mouvement souverainiste ».

diront que la décennie de 1960 marque l'éclosion du questionnement identitaire québécois⁵¹. « On ne parle plus des Canadiens français, mais des Québécois⁵² ». D'autre part, le Front de libération du Québec (FLQ) s'insurge « contre l'impérialisme américain et le colonialisme anglo-canadien⁵³ », ne croyant pas que l'indépendance du Québec puisse s'obtenir par voie démocratique et sans violence. Leurs actions terroristes s'étendront de leurs débuts en 1963, jusqu'à la crise d'octobre 1970⁵⁴. La loi sur les Mesures de guerre alors décrétée par le gouvernement de Pierre Elliot Trudeau, à cause du climat de suspicion qu'elle a engendré et les nombreuses arrestations effectuées, reste encore un événement traumatisant dans l'histoire du Québec⁵⁵. La période est également marquée et influencée par différents mouvements anticoloniaux et marxistes. Le monde de la culture est en pleine effervescence et rend compte de tous ces changements. Le politique apparaît indissociable du culturel ainsi que le « je » du « nous ». La sociologue Andrée Fortin définit cette période comme celle de l'utopie de la parole qui se renforcera tout au cours de la décennie 1970 en devenant toujours plus militante; elle veut convaincre et non plus simplement « dire »⁵⁶.

Nous ne pouvons non plus passer sous silence Expo 67, l'Exposition universelle de Montréal qui par son effervescence en sons, couleurs, odeurs, sollicitant tous les sens, a marqué tous les esprits. Pour la population du Québec, elle a été une catharsis collective, une ouverture sur le monde et aux autres. Alors

⁵¹ Isabelle Morrissette, « L'Essor du cinéma québécois ». Dans BANQ, *À Rayons ouverts – Chroniques de Bibliothèque et Archives nationales du Québec*, n° 84, Montréal, 2010, p. 16.

⁵² Andrée Fortin, « De l'art et de l'identité collective au Québec », *Recherches sociographiques*, volume 52, n° 1, Québec : Éd. Université Laval, janvier-avril 2011, p. 56-57. Selon Francine Couture, en 1965, le sociologue Marcel Rioux a introduit en sociologie la dénomination territoriale Québec, plutôt que Canada français (Francine Couture, « L'Exposition de la modernité artistique, lieu de construction de l'identité nationale », *RACAR : Revue d'art canadienne*, volume 21, n° 1-2 : « Représentation et Identités culturelles », 1994, p.32).

⁵³ Francine Couture et Suzanne Lemerise, *Op. cit.*, avril 1975, p.5.

⁵⁴ Musée québécois de culture populaire, MVC, museevirtuel.ca, « Sous l'onglet « L'Affirmation du Québec » et « Le Front de libération du Québec ». Dans *Le début d'un temps nouveau*.

Page consultée le 23 mars 2020 : <http://www.larevolutiontranquille.ca/fr/le-front-de-liberation-du-quebec.php>

⁵⁵ L'artiste Marie Savard avec la chanson *La nuit du 16 octobre* (album *Québé kiss*) que ponctue la voix du journaliste du bulletin de nouvelles, informant du décret imposant la loi des mesures de guerre et des arrestations en cours, a immortalisé ce moment, le maintenant toujours vivant.

<https://www.youtube.com/watch?v=fzkODDis6vs>

Pour mieux comprendre les prémices, le déroulement, les acteurs et la mémoire de l'événement, voir aussi:

EN LIGNE : Andrée Sabourin, « La Crise d'octobre ». Dans BANQ, *À la découverte de la Collection nationale*, Octobre 1970. EN LIGNE :

https://www.banq.qc.ca/collections/collections_patrimoniales/bibliographies/crise_octobre.html

et Emilie Girard, « La Loi sur les mesures de guerre contre le terrorisme à Montréal, Encyclopédie du MEM – Centre des mémoires montréalaises, 13 octobre 2020. EN LIGNE : <https://ville.montreal.qc.ca/memoiresdesmontrealais/la-loi-sur-les-mesures-de-guerre-contre-le-terrorisme-montreal> Page consultée le 10 mai 2025.

⁵⁶ Andrée Fortin, *Loc. cit.*, p. 56-57-58.

que le tourisme de masse n'existait pas encore, pour plusieurs, Expo 67 a joué le rôle de levier pour partir, voyager, découvrir le monde. « Le récit de l'identité québécoise est divisé entre un avant et un après Expo 67⁵⁷. De la même manière, le domaine scientifique est en perpétuel développement. En pleine guerre froide, la conquête de l'espace se jouant telle une « compétition-coopération » entre la Russie et les États-Unis se poursuit, et le Québec, comme le monde entier, en reçoit les échos, rivé sur les images qu'on en diffuse⁵⁸.

Bref, c'est dans la complexité de cette mouvance, dont la description est bien sûr incomplète mais déjà trop longue, que s'ancre la contre-culture au Québec.

1.2 Tentative de définition de la contre-culture

Au fur et à mesure où l'on s'approche de la contreculture pour en arpenter et mesurer le territoire on s'aperçoit qu'elle compose une réalité changeante qu'il n'est pas évident de ramasser en une formule toute faite⁵⁹.

Dans ce Québec en mutation influencé par les luttes sociales qui ont cours aux États-Unis, en France et ailleurs dans le monde, les valeurs d'égalité et de solidarité sont mises de l'avant et revendiquées au même titre que celles de l'humanisme et ce, vers une quête identitaire et de liberté sans frontières. La course à la modernité dans laquelle se situe le Québec des années 1960, comme s'il cherchait à rattraper le temps perdu, malgré la série de réformes sociales positives qui voient le jour, ne se fait pas sans servir aussi et peut-être parfois d'abord, des intérêts économiques au service du capitalisme. La contre-culture sera ainsi à la recherche de modèles sociaux utopiques dénonçant ce capitalisme et où une tension entre holisme et individualisme apparaîtra.

L'artiste, qui pour gagner sa vie a longtemps entretenu une dépendance envers l'Église, l'État et la bourgeoisie, cherche également sa place dans ce monde en mutation. Plusieurs ont cru pratiquer un art

⁵⁷ Jean-Philippe Warren et Andrée Fortin, *Op. cit.*, 2015, p. 27.

⁵⁸ Sur l'exploration de l'espace à cette époque, voir :

Charlène Vince, « Conquête spatiale : résumé, dates de l'exploration de l'espace, hier et aujourd'hui », *L'internaute.com*, mis à jour le 12/10/21 [<https://www.linternaute.fr/actualite/guide-histoire/1788667-conquete-spatiale-resume-dates-exploration-espace/#conquete-spatiale-russe>] Page consultée le 10 mars 2022.

Charlène Vince, « Guerre froide : causes, développement, dates... Résumé des événements », *L'internaute.com*, mis à jour le 17/02/22 [<https://www.linternaute.fr/actualite/guide-histoire/1788277-guerre-froide-staline-kennedy-mao-ces-leaders-qui-ont-change-le-monde-chronologie/>] Page consultée le 10 mars 2022.

⁵⁹ Jean-Philippe Warren et Andrée Fortin, *Op. cit.*, 2015, p. 15.

subversif; nous en ferons état pour démontrer comment dans bien des cas, l'État pratiquait insidieusement son contrôle ce qui, par ricochet, en limitait la portée. Avant de poursuivre, nous tentons une définition de la contre-culture dans ces deux sphères de la vie (sociale et artistique) afin de pouvoir situer la sensibilité contre-culturelle de Turpin.

1.2.1 Pour une définition de la contre-culture comme phénomène social

La contre-culture des années 1960-70 se situe « entre la génération *beat* des années 1950 et la *new wave* des années 1980⁶⁰ ». Dépassant, sans le nier, le triptyque « *Sex and Drugs and Rock and roll* ⁶¹ » qui lui est caricaturalement collé, la contre-culture des années 1960-1970 pourrait, comme l'évoque son préfixe, simplement se définir par: « tout ce qui s'oppose à l'ordre établi, toute forme de critique de la culture dite officielle⁶² ». Expliquée ainsi, comme une culture de contestation, elle demeure toujours indissociable de son contexte d'émergence⁶³. On ne peut parler de l'une sans parler de l'autre, la contre-culture mettant en lumière les conflits et l'évolution de la culture dominante⁶⁴. Comme le soulignent les sociologues Jean-Philippe Warren et Andrée Fortin, le préfixe « contre » renvoie également à « une réalité qui se situe "à côté de" la culture dominante⁶⁵ ». Les deux moments sont simultanément liés : l'opposition à la culture et la volonté de construire une *culture alternative*, « c'est-à-dire une autre façon de vivre, de voir le monde et de se lier aux êtres⁶⁶ », la culture entendue ici dans le sens de son acception anthropologique⁶⁷. Ce qui

⁶⁰ Jean-Philippe Warren et Andrée Fortin, *Op. cit.*, 2015, p. 16.

⁶¹ Maxime de Ian Dury (1942-2000), chanteur et leader du groupe de rock britannique *Ian Dury and the Blockheads*, serait l'auteur de cette maxime (Anithe de Carvalho, « Quand l'État chérissait l'art underground », *Le Devoir*, 5 mars 2019).

⁶² Karim Larose et Frédéric Rondeau, « Introduction ». Dans Karim Larose et Frédéric Rondeau (dir.), *Op. cit.*, 2016, p.8. La définition du dictionnaire Larousse est aussi réductrice : « Ensemble des manifestations culturelles hostiles ou étrangères aux formes de la culture dominante ».

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/contre-culture/18749>, page consultée le 25 mars 2020.

⁶³ Simon-Pier Labelle-Hogue, « La contre-culture québécoise par la méthode, lieux de distinction ». Dans Christophe Bourseiller, Olivier Pénot-Lacassagne, Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, *Op. cit.*, p.145.

⁶⁴ Alex Giroux, *La musique populaire et la contre-culture au Québec (1967-1973)*, Mémoire de maîtrise en Histoire, Montréal : Université du Québec à Montréal, 2015, p.10.

⁶⁵ Jean-Philippe Warren et Andrée Fortin, *Op. cit.*, 2015, p. 13.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Jules Duchastel, *La contre-culture : une idéologie de l'apolitisme*. Dans *La transformation du pouvoir au Québec*. Actes du Colloque de l'ACSALF, Montréal: Les Éditions Albert Saint-Martin, 1980, ©1979, pp. 253-264. http://classiques.ugac.ca/contemporains/duchastel_jules/contre_culture/contre_culture_remarques.html

implique donc « une implantation souterraine de la contre-culture, dans cet *underground* mal défini que représentent les marges, “à côté” de la société⁶⁸.

Il s’agit d’un phénomène aussi bien social que culturel qui « regroup[e] des discours et des pratiques diverses et parfois contradictoires⁶⁹». À la suite des professeurs de littérature québécoise Karim Larose et Frédéric Rondeau, il nous apparaît judicieux de revenir au sens et aux réflexions de l’historien américain Theodore Roszak sous la plume duquel le néologisme est apparu en 1969⁷⁰.

Pour Roszak, la contre-culture est un mouvement de résistance culturelle proposant une conception autre du monde face à la montée de la « technocratie » qui a cours dans le monde occidental depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. La technocratie est entendue comme « une société organisée selon un modèle mécaniste, inspiré de l’industrialisation et entièrement guidé par la rationalité scientifique⁷¹ ». Toujours selon Roszak, « la technocratie n’est pas simplement une puissante machine exerçant une influence matérielle: elle est l’expression d’un grandiose impératif culturel, une véritable mystique largement soutenue par le peuple⁷²». Karim Larose et Frédéric Rondeau résument les effets de ce pouvoir en affirmant que « [l]a technocratie dénature et dépossède l’homme » d’où l’importance comme issue, selon Roszak, de transformer « tout contexte culturel à l’intérieur duquel prend place notre politique quotidienne⁷³», en « revendiquant un nouveau mode de vie basé sur l’expérience des sens, la quête spirituelle et la vie en communauté⁷⁴».

⁶⁸ Steven Jezou-Vannier, *Presse parallèle. La contre-culture en France dans les années soixante-dix*, Paris : Le Mot et le reste, 2011, p. 14 (CITÉ par Jean-Philippe Warren et Andrée Fortin, *Op. cit.*, 2015, p. 13).

⁶⁹ Karim Larose et Frédéric., « Introduction », Dans Karim Larose et Frédéric Rondeau (dir.), *Op. cit.*, 2016, p. 10.

⁷⁰ Theodore Roszak, *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1969:

⁷¹ Damien Karbovnik, *L’Ésotérisme grand public : Le Réalisme Fantastique et sa réception. Contribution à une sociologie de l’occulture*, Thèse doctorat Sociologie, Université Paul-Valéry – Montpellier III, 2017, p. 16 (Tiré de Roszak, Theodore, *The Making of a Counter Culture*, Berkely, University of California Press, 1995, pp. 5-6).

⁷² Karim Larose et Frédéric Rondeau, « Introduction ». Dans Karim Larose et Frédéric Rondeau (dir.), *Op. cit.*, 2016, p. 8. Concernant la société technocratique, lire Herbert Marcuse, *L’Homme unidimensionnel : essai sur l’idéologie de la société industrielle avancée*, ©1964 (version originale), © 1968 pour la traduction française., ouvrage ayant marqué toute la génération de la contre-culture des années 1960.

⁷³Larose et Rondeau, *Op. cit.*, p. 8

⁷⁴ Martin Rémillard et Andrée Sabourin, « La contre-culture dévoilée. Bibliographie commentée » dans Bibliothèque et Archives nationales du Québec (collectif), À *Rayons ouverts – Chroniques de BAnQ*, n° 86 « Le Québec contre-culturel », Montréal, BAnQ, printemps-été 2011, p. 33.

Aussi, comme le rapporte Alex Giroux, « la contre-culture a d'abord été considérée à travers le prisme de la lutte des classes, comme une idéologie menaçant directement la société technocratique⁷⁵ », donc pourvue d'un potentiel révolutionnaire. Ce point de vue est celui de Roszak que partageront à sa suite, les spécialistes des sciences politiques Marie-France-Moore et Gaétan Rochon ainsi que le sociologue Jules Duchastel, ce dernier voyant en la contre-culture un « apolitisme militant »⁷⁶.

Dans les faits, la contre-culture des années soixante au Québec s'oppose et réfute « tous les appareils envisagés dans leur pouvoir "coercitif" ⁷⁷ » que ceux-ci proviennent de l'État, soient sociaux ou associés aux institutions artistiques⁷⁸. À cette fin, la contre-culture adopte des attitudes et des tendances qui, à prime abord, semblent toutes utopiques⁷⁹. La contre-culture des années 1960-70 au Québec n'est nullement un mouvement social et / ou culturel unifié. *Freaks* et *hippies*, pacifistes, s'organisent en communautés plus ou moins autarciques (mode du *Do it yourself*) tentant de vivre d'une économie d'entraide basée sur un réseau de dons ou de troc. Certains choisissent le retour à la campagne alors que d'autres préfèrent rester en ville. Diverses communautés prennent forme, liées par diverses aspirations. Communautés *Peace and Love* et « apolitiques » côtoient ainsi des communautés plus militantes et politisées. Ses ramifications étant nombreuses et ses interprétations multiples, il est plus approprié de parler de « contre-cultures » au pluriel, ce qui du coup, englobera également ses héritiers punks et altermondialistes des générations qui suivront⁸⁰.

Le poète Raoul Duguay affirmait que « tōuttt est dans tōuttt »⁸¹, signifiant que tout est interconnecté. Hétérogène, la contre-culture hippie des années 1960 et 1970 se distingue par un retour à la nature, à la

⁷⁵ Alex Giroux, *Op. cit.*, 2015, p.9-10.

⁷⁶ Le simple fait de décrocher est un acte politique manifestant son refus de la société libérale qui ne nécessite pas de rejoindre des groupes militants qui brandissent des pancartes (Jean-Philippe Warren et Andrée Fortin, *Op. cit.*, 2015, p. 44-45). VOIR aussi Jules Duchastel, *La contre-culture : une idéologie de l'apolitisme*. Dans *La transformation du pouvoir au Québec*, *Op. cit.*

⁷⁷ Karim Larose et Jean-Philippe Warren, « Terra Incognita », *Liberté*, n° 299, Dossier « La contre-culture dans le Québec inc. », 2013, p. 16.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 15-16.

⁷⁹ Nous verrons plus loin, section 2.7.1, que dans les faits, les discours de la contre-culture sont aussi bien teintés d'utopie que de dystopie.

⁸⁰ Jean-Philippe Warren et Andrée Fortin, *Op. cit.*, p.14 (Tiré de Christophe Bourseiller et Olivier Penot-Lacassagne et Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, (dirs), *Op. cit.*) et K. Larose et F. Rondeau, « Introduction », *Op.cit.*, p.7.

⁸¹ L'expression est du philosophe grec Anaxagore (500-428 A.C). Raoul Duguay et Walter Boudreau l'ont popularisée à travers *l'Infonie* en 1975 (Catherine Perrin, « Raoul Duguay révèle l'origine de l'expression "tōuttt est dans tōuttt" ». Dans *Médium Large*, Radio-Canada Ohdio, Audiofil du mardi 3 octobre 2017, 8 min). EN LIGNE : <https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/medium-large/segments/chronique/40842/raoul-duguay-touttt-est-dans-touttt>

spiritualité, au primitivisme, à l'authenticité⁸². Elle porte une attention particulière au corps, elle prône et pratique l'amour libre et les expériences sexuelles. Elle est captivée et croit aux possibilités qu'offre la technologie. Elle croit au local et au global. Elle a un intérêt aussi bien pour le folklore que la science-fiction. Elle croit au « Je » et au « Nous ». L'agriculture biologique ne s'oppose pas nécessairement aux technologies, à la télévision, à la radio⁸³. Malheureusement, bien qu'ils cherchent à se libérer d'une société oppressante, les adeptes vivent en commune cherchant à appliquer des principes d'autarcie mais finissent malgré tout, dans bien des cas, par reproduire des schémas contraignants⁸⁴.

En 1979, le politologue Gaétan Rochon écrivait que :

La contre-culture est l'expression contemporaine d'un refus critique apparu en même temps que la civilisation scientifique, technique, industrielle dont il nie l'un ou l'autre des fondements et qui, avec des périodes de pointes et de déclin, s'est maintenu jusqu'à nos jours. Aujourd'hui, ce refus s'affirme sous trois formes : culte égotiste de la personne (courant existentiel), désir de renversement immédiat du système (courant activiste), volonté d'épanouissement de sa culture dans des structures propres (courant nationalitaire)⁸⁵. [... C]es groupes ont en commun [...] une attitude similaire à l'égard de la vie et de la politique : élan vital, désir de l'expérience concrète, maintien de l'individualité en même temps que recherche des liens communautaires, refus du système, de ses valeurs officielles, de l'intégration culturelle ou ethnique qu'il propose⁸⁶.

C'est de la sorte que Rochon exprime l'hétérogénéité du phénomène tout en réfléchissant à l'aspect « nationalitaire » du mouvement, précisant qu'au Québec, « à cause de la présence du fait nationalitaire, la contre-culture québécoise est coïncée entre l'Ego et le Nous. Elle ne peut ignorer la dimension nationale, mais sa pulsion de libération individuelle tend à l'estomper; la délivrance des esprits et des corps demeure au premier rang de ses préoccupations⁸⁷ ». Et cela, probablement par cette soif de liberté totale mais aussi

⁸² Déjà en 1854, ces idées ont été véhiculées par Henry David Thoreau dans *Walden ou la vie dans les bois*.

⁸³ Jean-Philippe Warren et Andrée Fortin, *Op. cit.*, 2015, p.15.

⁸⁴ Nous faisons ici référence par exemple, aux tâches du quotidien qui souvent ne sont pas effectuées de manière équitable entre les membres de la commune et aux témoignages manifestant que la division sexiste hommes et femmes reste marquée dans la définition et l'attribution de ces tâches. D'autre part, certains font des odes à la pédophilie, récusés sous le couvert « "d'un acte primaire d'amour", [d']une communication affective et érotique entre l'enfant et l'adulte », [...et considérée même, pour Paul Chamberland], "une nécessité de l'espèce" ». En 1976, dans une chronique de livres, Georges Khal fait l'apologie des romans de pédérastes (Matzneff et Duvert). (Jean-Philippe Warren et Andrée Fortin, *Op. cit.*, p. 51 et p. 159-180).

⁸⁵ K. Larose et F. Rondeau, « Introduction », *Op.cit.*, p. 10 (Citation tirée de : Gaétan Rochon, *Politique et contre-culture : essai d'analyse interprétative*, Montréal : Hurtubise HMH, 1979, p.24-25).

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Marc-André Robert, « Une semaine dans la vie de camarades : un manifeste cinématographique ». Dans K. Larose et F. Rondeau, *Op.cit.*, p. 191.

parce que la pierre angulaire de l'idéologie défendue était que « la transformation de la société doit d'abord passer par la révolution des consciences individuelles⁸⁸ ».

Contrairement à Rochon, le sociologue et professeur Jules Duchastel ne semble pas retenir l'aspect activiste du phénomène. Pour ce-dernier, les tenants de la contre-culture sont « apolitiques » au sens généralement attribué au terme et prend en considération les tensions se jouant entre l'individuel et le collectif : « Cette idéologie est justement caractérisée par cette position qui consiste à remettre en question la pertinence de l'action politique pour les transformations sociales. À la limite, toute forme sociale est oppressive pour l'individu, si celui-ci ne retrouve pas sa propre autonomie⁸⁹ », écrit Duchastel.

Portée par l'utopie⁹⁰, la contre-culture n'a pas de programme défini. Les tenants de la contre-culture tiennent à s'éloigner de toute forme d'organisation hiérarchisée du savoir aussi bien culturel que social ainsi que de toute prise de pouvoir de rechange⁹¹. Nous pourrions parler davantage de la manifestation d'un « contre-pouvoir »⁹². Il s'agit de travailler à la « création d'une "Cité nouvelle" qui se veut " la continuation de la politique [mais] par d'autres moyens" »⁹³. Pour le dire autrement, plutôt que de mettre en confrontation deux visions du monde, il y a déplacement latéral. Ainsi, cette définition de Karim Larose nous semble assez bien circonscrire le phénomène :

[...] la contre-culture agit comme un creuset dans lequel se croisent des tendances diverses réunies par la conviction que le monde doit tendre vers la créativité, un élargissement de la conscience, le pluralisme, l'affirmation d'une éthique écologique, la solidarité humaine et la recherche de nouvelles façons – non réprimées – de percevoir le monde. [...] Mais le plus important est peut-être ailleurs : le désir de créer un réseau d'informations parallèles, un autre mode de circulation des

⁸⁸ K. Larose et F.O, « Introduction », *Op.cit.*, p.16.

⁸⁹ Jules Duchastel, « La contre-culture : une idéologie de l'apolitisme ». Dans *La transformation du pouvoir au Québec*. *Op. cit.*, p. 253-264 (CITÉ par Larose et Rondeau, « Introduction », *Op.cit.*, p. 11).

⁹⁰ Gaston Bachelard écrivait que « L'utopie est à la vie ce que l'hypothèse est à la science » (Citée par Karim Larose et Frédéric Rondeau, *Op. cit.*, p. 11, citation qu'eux-mêmes ont tirée de Ronald Creagh, *Utopies américaines. Expériences libertaires du XIX^e siècle à nos jours*, Marseille : Agone, 2009, p. 9).

⁹¹ *Ibid.*, p.11. Voir aussi, « 1968 : Un tournant dans les réflexions sur la transformation sociale ». Dans Patrick Dramé et Jean Lamarre (dirs.), *Op. cit.*, p. 38.

⁹² L'expression est celle des philosophes Miguel Benasayag et Diego Sztulwark. Dans *Du contre-pouvoir*, Paris : La Découverte, 2003 (Tiré de Marc-André Robert, « Une semaine dans la vie de camarades : un manifeste cinématographique ». Dans K. Larose et F. Rondeau, *Op. cit.*, p. 171).

⁹³ Marc-André Robert, « Une semaine dans la vie de camarades : un manifeste cinématographique ». Dans K. Larose et F. Rondeau, *Op.cit.*, p.166.

nouvelles et, tout aussi bien, des œuvres d'art [...]. Cela dit, la contre-culture se définit avant tout en tant que pôle d'opposition à la culture officielle⁹⁴.

Selon les études de Larose et Rondeau, on observe deux tendances qui peuvent être paradoxales au sein de la contre-culture selon le regard porté sur le phénomène :

En tant que phénomène social, la contre-culture apparaît comme une période d'émancipation, de quêtes de libertés nouvelles (utopies communautaires, expérimentation de drogues, sexualité décomplexée, découvertes des spiritualités orientales, etc.). Pourtant, sur le plan culturel, les auteurs, compositeurs et artistes associés au phénomène de la contre-culture semblent souvent habités par le doute et font preuve de méfiance envers l'avenir⁹⁵.

Plusieurs adeptes de l'idéologie contre-culturelle de cette période se définissent comme des *turned-on*⁹⁶, des mutants, nous y reviendrons plus loin. La journaliste Linda Gaboriau préférera parler d'*underground*, de « nouvelle culture », semblant substituer ces termes à la notion de contre-culture qui réfère et se limite à un phénomène occidental. Sa vision se veut ainsi plus inclusive, avançant que :

Dans sa définition la plus large, l'*Underground* [sic] comprendrait toutes les minorités ethniques, politiques et culturelles. Plus couramment, on comprend par *Underground* [sic] les forces radicales qui participent à la Nouvelle Révolution, telle qu'elle a vu le jour aux États-Unis: Yippies, Hippies, Panthères Noires et Panthères Blanches, les militants révolutionnaires et les révolutionnaires pacifistes⁹⁷.

Malgré tous les efforts de ses adeptes pour essayer de s'affranchir de la technocratie et de ses dérives, il faut bien reconnaître que les manifestations de la contre-culture sont malgré tout récupérées par les pouvoirs dominants et le monde de la consommation, aussi bien par des produits, des slogans que des

⁹⁴ Jean-Philippe Warren et Karim Larose, « Terra Incognita », *Loc. cit.*, 2013, p. 15-16.

⁹⁵ Larose et Rondeau, *Op. cit.*, p. 12. Ceci expliquerait peut-être en partie pourquoi souvent certaines œuvres semblent empreintes de nihilisme, puiser aux manières de faire des dadaïstes ou simplement dénoncer une situation sans apporter de solutions. Cette affirmation nous semble beaucoup plus percutante dans la littérature (Lire Frédéric Rondeau, « Ne plus appartenir au présent : la contre-culture littéraire ». Dans Karim Larose et Frédéric Rondeau (dir.), *Op. cit.*, 2016, p. 197-222).

⁹⁶ Le terme « s'oppose à la crispation des *up-tight*, c'est-à-dire de ceux qui, prisonniers de leur travail, de leurs responsabilités et de leurs rôles, se plient aux exigences d'une technocratie et d'un marché économique qui exigent des citoyens dociles, passifs et corvéables. » (Jean-Philippe Warren et Andrée Fortin, *Op. cit.*, 2015, p. 18).

⁹⁷ Linda Gaboriau, « Pour une vraie radio underground québécoise », *Mainmise*, n° 1, Montréal, octobre 1970, p. 95-96. Linda Gaboriau était alors animatrice de la radio CKGM-FM, journaliste et étudiante en littérature à l'université McGill.

EN LIGNE : <https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/2219853>

publicités⁹⁸. Il n’y a donc pas de rupture totale; « la contre-culture des années 1960 et 1970 s’inscrit dans une dynamique propre au développement du capitalisme avancé⁹⁹ ». Lors des journées de la Rencontre Internationale de la contre-culture (RIC) qui eut lieu en 1975 à Montréal, ce qui pour plusieurs en manifestait déjà la fin¹⁰⁰, les organisateurs et organisatrices allaient plus loin en constatant et affirmant que

[l]a Contre-Culture est [...] aussi un produit construit et diffusé par les appareils idéologiques du pouvoir. Produit pour entretenir à la fois la dissension et la confusion. À cette récupération, la culture universitaire n’est pas étrangère, non plus que le système d’éducation en général qui produit du non-savoir et du “ n’en-veut-rien-savoir”¹⁰¹. Les média [sic] créent des héros contre-culturels et entretiennent au sujet du moindre gauchisme, l’illusion d’un radicalisme héroïque¹⁰².

Le constat de récupération dont est l’objet la contre-culture, permet d’affirmer que la contre-culture soit meurt, soit se transforme, d’où l’idée de rupture et le rapprochement à faire avec le fonctionnement des avant-gardes en art.

1.2.2 La création, leitmotiv de la contre-culture des années 1960-70

Dans cette effervescence contestataire où l’on dénonçait tout à la fois la tradition, l’autorité et la hiérarchie, l’art et la figure de l’artiste jouèrent des rôles prépondérants. D’une part, la pratique de l’art servit de catalyseur : c’est par son usage que l’on pouvait et devait inventer de nouvelles manières d’être et de vivre pour remplacer les anciens liens du passé. D’autre part, l’artiste comme figure idéale devint un modèle identitaire hautement valorisé puisque, dans l’imaginaire populaire, il renvoyait implicitement aux valeurs de liberté, d’autonomie, de création et de contestation¹⁰³.

Cet extrait de Loszach nous renseigne sur la mythologie qui entoure la figure de l’artiste et qui perdure depuis le début des avant-gardes ainsi que du rôle de l’art dans le quotidien en tant que vecteur

⁹⁸ Jean-Philippe Warren et Andrée Fortin, *Op. cit.*, p. 74-75. Larose et Rondeau affirmeront que « l’on peut considérer que le festival de Woodstock, en 1969, marque tout à la fois l’apogée et le déclin du mouvement originel, qui sera peu à peu récupéré dans les années 1970 par les médias de masse ». Selon ces auteurs, cette première contre-culture aurait cédé la place à une seconde contre-culture se prolongeant jusqu’à la fin des années 1970 (Karim Larose et Frédéric Rondeau, *Op. cit.*, p. 9).

⁹⁹ Jean-Philippe Warren et Andrée Fortin, *Op. cit.*, p.13-14.

¹⁰⁰ Les gens de *Mainmise* font ce constat (« Éditorial », *Mainmise*, n° 53, décembre 1975, p. 2. – Tiré de Alex Giroux, *Op. cit.*, p. 173).-

¹⁰¹ Atelier d’Expression Multi-disciplinaire (ATEM) et Bibliothèque Nationale, *Rencontre internationale « de la contre-culture »*, (Programme), Montréal, avril 1975, p.12.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ Fabien Loszach, *Loc. cit.*, p. 12.

VOIR AUSSI Ève Lamoureux, *Op. cit.*, p.11-26.

d'émancipation¹⁰⁴. Au sein de la contre-culture, la création est intégrée au cœur de la vie comme moyen de célébrer celle-ci mais aussi en tant que clé déverrouillant de nouvelles portes d'accès à une dimension cachée de soi pour inventer et s'inventer soi-même. Loszach écrira que « les mouvements contestataires des années soixante vont en faire un des leitmotifs de leur révolte (leitmotiv qui deviendra lui-même l'idéal de la société contemporaine)¹⁰⁵ ».

Les témoignages qui suivent, captés par Jean-Philippe Warren et Andrée Fortin à travers divers numéros de *Mainmise*, relatent deux plaidoyers qui en font foi, tout en donnant sa part aux pouvoirs que le seul contact avec les œuvres peut conférer. Selon Michèle Favreau,

“[L]e rôle de l'artiste, ça devrait être de révéler le nouvel homme à lui-même, de l'aider à franchir la prochaine étape de son évolution, en agitant ces forces, ces images profondes, archétypiques, toujours prêtes à se mettre en action. LIBÉRATRICES.” En ce sens, l'artiste est une sorte de mage, c'est-à-dire quelqu'un capable de briser les schèmes stériles qui habitent l'imaginaire de la société nord-américaine et offrir à la place des images imprévisibles, inattendues, spontanées, personnelles¹⁰⁶.

Le journaliste Michel Bélair adhère également à cette vision, soutenant qu'il ne suffit pas de consommer de l'art mais qu'il faut aussi en produire pour atteindre le mode de connaissance du monde que celui-ci permet et ainsi réaliser de profonds changements. Pour Bélair, la culture est l'affaire de tous, se façonnant par les faits et valeurs du quotidien¹⁰⁷. Le point de vue de Turpin sur la question est celui d'un artiste pour qui la création est indissociable de la vie. Avec le recul, Turpin exprimera ainsi le besoin de créer qui l'anime :

Je me suis toujours demandé pourquoi l'artiste éprouve ce besoin impératif de créer. Pourquoi dépenser tant d'énergie, engager ses derniers sous, se donner tant de peine et compromettre jusqu'à sa santé pour créer. Ce n'est surtout pas l'artiste qui peut répondre. C'est vrai qu'il se donne des raisons pour justifier son action, sa place dans la société. Prétextes que tout ça. Dans son for

¹⁰⁴ Selon Ève Lamoureux, même s'il est constaté qu'à la Révolution française naissent des conditions d'un art pouvant influencer le social et le politique, ce n'est qu'au XX^e siècle qu'on peut parler d'une *politisation massive de l'art*, rendue possible par les avancées démocratiques et technologiques ainsi qu'à « l'importance que revêt la subjectivité de l'artiste dans l'œuvre » (Ève Lamoureux, *Op. cit.*, p.14).

¹⁰⁵ Fabien Loszach, *Loc. cit.*, p. 14. Sur le mythe de la société de création du XXI^e siècle, lire Yves Robillard, *Vous êtes tous des créateurs ou Le mythe de l'art*, Montréal : Lanctôt Éditeur, 1998, 209 p.

¹⁰⁶ Jean-Philippe Warren et Andrée Fortin, *Op. cit.*, 2015, p. 206. Les citations originales de Michèle Favreau sont tirées de : Michèle Favreau, « L'Octobre du cinéma québécois : Sortie des artistes? Sortie des artistes? Sortie des artistes? » *Mainmise*, décembre 1975, p. 38-39.

<https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/2219905>

¹⁰⁷ Jean-Philippe Warren et Andrée Fortin, *Op. cit.*, 2015, p. 206-207. TIRÉ de Michel Bélair, « Pour une connaissance magique de l'univers », *Mainmise*, n° 26, août 1973, p. 60-63.

<https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/2219878>

intérieur, l'artiste admet qu'il ne sait pas ce qui le pousse à créer et qu'il ne le saura peut-être jamais¹⁰⁸.

Pour Turpin, contrairement à bien des artistes de la période, la création, « l'imagination [ne nécessite pas d'] être provoquée par des drogues ou des stimulants. L'art suppose un équilibre parfait entre le conscient et l'inconscient ¹⁰⁹», dira-t-il. La création pour Turpin, suivra un état d'imprégnation et de connaissance du monde : « Le fait de travailler quand je veux me donne le temps de m'imprégner de tout ce que j'ai engrangé de perceptions et de le laisser mariner en moi selon mes intuitions. Enfin, mon instinct m'indique le moment de commencer à créer ¹¹⁰», dit-il. Et, « il sait [l'artiste] que son œuvre peut exercer une influence sur la société. Il est conscient d'assumer un certain rôle d'éducateur, d'éveilleur, de défonceur d'horizon ¹¹¹».

C'est là, tout à fait une conception romantique du sentir, croyant en « une espèce d'absolu, d'idéal, de vérité ¹¹²» comme l'expliqueront les propos de Rancière que nous rapportons plus bas. Aussi, tel que nous le verrons au prochain chapitre, Turpin, dans son travail d'enseignant des arts, stimulera la créativité individuelle, celle propre à chacun-e sans toutefois jamais prétendre abolir le mythe, le concept et l'objet d'art. Et, paradoxalement, il conserve et protège le mythe romantique de l'artiste, celui de l'artiste maudit. Il devient clair que la croyance en la fonction émancipatrice et transformatrice de l'individu puis de la collectivité par l'art est puisée à même les idéaux exprimés par les Automatistes (nous y reviendrons) et des avant-gardes en général. Comme l'explique Ève Lamoureux,

[l'idée d'avant-garde] émane de deux héritages : la philosophie des Lumières et le romantisme allemand. Avec la première apparaît une apologie de la raison, de la justice et du progrès, positionnant les gens de culture comme des vigies face à l'injustice, des garants de la raison et des « guides » dans l'action émancipatrice à mener. Avec le deuxième apparaissent plutôt – d'ailleurs à l'encontre du rationalisme des Lumières— un désir de réenchantement du monde par le biais de l'art et de la culture; une exaltation de l'individu et de sa vie intérieure, du moi sensible et spirituel authentique, du Génie créateur détenant l'accès à la connaissance des forces vitales, à la vérité, à l'essence des choses; ainsi que l'éveil et la promotion d'un sentiment national patriotique. La conception romantique met de l'avant une « liberté et une égalité du sentir » qui, selon Rancière, propose un « *sensorium* différent de celui de la domination ». Elle refuse, en fait, la séparation en "deux humanités" (êtres éduqués/êtres de la nature, intelligence/sensation, forme/matière, activité/passivité, etc)¹¹³.

¹⁰⁸ André Turpin, cité par Laurent Lachance, *Op. cit.*, p. 107.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.106.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Ibid.*, p. 107.

¹¹² Turpin dira : « Dans ma jeunesse, je croyais à une espèce d'absolu, d'idéal, de vérité. L'impression de posséder la vérité, quelle farce! [...] Avec l'âge tout devient relatif ». André Turpin, cité par Laurent Lachance, *Op. cit.*, p. 107.

¹¹³ Ève Lamoureux, *Op. cit.*, p. 16.

Rancière précisera que la conception romantique créera une communauté du sentir qui sera en soi une révolution :

Cette proposition oppose révolution à révolution : à la révolution politique conçue comme révolution étatique reconduisant en fait la séparation des humanités, elle oppose la révolution comme formation d'une communauté du sentir. [...] Ce programme oppose au mécanisme mort de l'État la puissance vivante de la communauté nourrie par l'incarnation du sensible¹¹⁴.

Toutefois, les deux propositions apparemment opposées, partagent la même « utopie esthétique », celle d'influencer le politique, explique Rancière :

La première identifie les formes de l'expérience esthétique aux formes d'une vie autre. Elle donne comme finalité à l'art la construction de nouvelles formes de la vie commune, donc son autosuppression comme réalité séparée. L'autre enclot au contraire la promesse politique de l'expérience esthétique dans la séparation même de l'art, dans la résistance dans sa forme à toute transformation en forme de vie¹¹⁵.

Dans ce modèle basé sur les avant-gardes, les artistes jouent le rôle de pionniers et de guides¹¹⁶. C'est ce que nous verrons dans les sections qui suivent. Mais faisons d'abord une brève incursion dans le domaine de l'art afin de placer des termes qui seront sujets à parler et définir un art contre-culturel ou issu de la contre-culture; de considérer comment art et vie s'articulent.

1.2.3 Pour une brève définition de la contre-culture en art

La créativité est au cœur de l'idéologie contre-culturelle, elle appartient à la vie, au quotidien, ce qui était déjà le rêve exprimé des avant-garde modernes. Évidemment, puisque la contre-culture réfute toute idée de hiérarchie, il semble malaisé de parler d'un art d'avant-garde pour en définir les manifestations artistiques. Cependant, la définition usuellement acceptée d'un art d'avant-garde et la compréhension de ce modèle semblent éclairer l'engagement politique qui caractériserait un art dit, « contre-culturel ».

L'artiste et historien de l'art Marcel Saint-Pierre constate le glissement qui s'est produit entre avant-garde et révolution en art et sur lequel toute l'histoire du modernisme est basée et s'est forgée : il s'agit « [de ressorts idéologiques qui dressent une avant-garde artistique] en rébellion constante contre l'*establishment*

¹¹⁴ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris : Galilée, 2004, p. 54. CITÉ par Ève Lamoureux, *Op. cit.*, p. 16.

¹¹⁵ Jacques Rancière, *Op. cit.*, p. 62. CITÉ par Ève Lamoureux, *Op. cit.*, p. 17.

¹¹⁶ Ève Lamoureux, *Op. cit.*, p. 17.

et ses valeurs culturelles¹¹⁷ ». Cela suppose un idéal politique, dit-il, à l'origine du mythe progressiste de l'avant-garde et où la notion de rupture est inévitable¹¹⁸. Cela sous-entend aussi que toute avant-garde est récupérée, ce n'est qu'une question de temps. D'ailleurs, la notion d'avant-garde en art disparaît dans les années 1970, elle n'est ni revendiquée par les artistes, ni prônée par l'institution culturelle. Saint-Pierre parle plutôt d'une « survivance » du phénomène pendant cette décennie. Il voit dans l'art de contre-culture un double front progressiste : l'un étant formaliste et l'autre plus politique¹¹⁹. L'aspect progressiste sur le plan formel peut se comprendre à la lumière de cette définition de Yves Robillard concernant la notion d'*underground* :

Par *underground* ou marginal, nous entendons toute expression artistique qui a cherché à sortir résolument de ou des médiums dans lesquels s'était traditionnellement cantonnée, ou bien, dans un autre esprit, toute forme d'art que l'on a voulu résolument populaire. Avec la même conséquence dans un cas comme dans l'autre, que ces expériences ont été difficilement admises sinon refusées par l'«*establishment* » artistique¹²⁰.

On pourrait ainsi accepter, malgré ce qui à priori peut sembler un amalgame de termes, les expressions suivantes pour parler de cet art qui dénonce et lutte contre toute forme d'oppression, qui tend vers la libération individuelle et collective et qui soit populaire: art engagé, art politique, art *underground*, marginal, parallèle, subversif, dissident, art expérimental. Un glissement s'opère vers art alternatif au cours des années 1980, vers le *no future* des punks. La sociologue de l'art Francine Couture utilisera la formule condensée, « avant-garde artistique politisée et engagée », pour résumer sa conception de l'art *underground*¹²¹.

L'État subventionnant ce type d'art, nous concevons et comprenons pourquoi certains artistes tels que Turpin décident d'être des Indépendants, de n'appartenir à aucun réseau et de vivre plus ou moins en marge du champ de l'art.

¹¹⁷ Susan Lebel et Jean-Pierre Gilbert, « ... de quelle avant-garde? Francine Larivée et Marcel Saint-Pierre », *ETC*, n° 8, Montréal, Revue d'art contemporain ETC inc., été 1989, p. 12.

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ Yves Robillard, *Québec underground 1962-1972, Tome 1*, Montréal : Médiart, p.5. CITÉ par Anithé De Carvalho, *Op. cit.*, p.12-13.

¹²¹ Anithe de Carvalho, *Op. cit.*, p.39.

1.2.4 De l'importance de *Refus global* pour les mouvements contre-culturels en art

Refus de servir, d'être utilisable pour de telles fins.
Refus de toute INTENTION, arme néfaste de la RAISON.
À bas toutes deux, au second rang!
PLACE À LA MAGIE ! PLACE AUX MYSTÈRES OBJECTIFS
PLACE À L'AMOUR !
PLACE AUX NÉCESSITÉS !
(Paul-Émile Borduas)¹²²

Dans le champ des arts, nous l'avons souligné, les Automatistes par le biais de leur manifeste, *Refus global*, sont considérés comme l'un des précurseurs des mouvements de contre-culture au Québec¹²³ et demeurent, encore aujourd'hui, « emblématiques de la première période d'engagement des artistes québécois (1945 à 1960)¹²⁴ ». Turpin se réclamait ouvertement de l'automatisme, en filiation avec Borduas et le *Refus global*. Pour Turpin l'automatisme c'est avant tout une pensée, un état d'être; la libération d'une colonisation intellectuelle¹²⁵. La plupart des artistes et intellectuel·les de sa génération – pour ne pas dire tous et toutes- ont également revendiqué cette filiation. En 1968, le manifeste continue toujours à répondre aux exigences de cette société qui réclame « l'imagination au pouvoir ».

Nous rappelons que le manifeste, écrit en plein duplessisme, s'arroge et exige une liberté totale, tant au niveau esthétique, politique que social. Il réclame la fin des hégémonies sclérosantes qui maintiennent la population dans un état d'ignorance et de peur, que celles-ci soient religieuses, artistiques ou politiques. Il s'insurge ainsi contre l'académisme pour qu'advienne le règne de l'imagination. Il en appelle à la responsabilité des individus pour former une société nouvelle où l'art devient l'outil pour atteindre la libération de l'individu-artiste et atteindre une nouvelle sensibilité collective¹²⁶. En cela, « l'automatisme rejoint [également] le surréalisme qui insiste sur l'interdépendance de l'art, de la libération de l'inconscient et de la transformation sociale¹²⁷ ».

¹²² Paul-Émile Borduas, « Refus global ». Dans Paul-Émile Borduas, *Refus global et autres écrits : essais*, Montréal : TYPO, 2010, p. 28.

¹²³ Fernande Saint-Martin, « Fonctions de l'art dans la culture québécoise », *Canadian Literature*, n° 152-153 : « Remembering the Sixties », Vancouver : University of British Columbia, Spring/Summer 1997, p. 148.
EN LIGNE : <https://canlit.ca/article/fonctions-de-lart-dans-la-culture-quebecoise/>

¹²⁴ Ève Lamoureux, *Op. cit.*, p. 28-29 à 37.

¹²⁵ André Turpin dans André Turpin et Rémy Trudel, Entrevue « Les Durs à cuire HAUT ET FORT », *Loc. cit.*

¹²⁶ Ève Lamoureux, *Op. cit.*, p.33.

¹²⁷ *Ibid.*

Pour plusieurs, *Refus global* deviendra l'incarnation d'un moment charnière entre la « Grande Noirceur » et la « Révolution tranquille ». De fait, il est devenu un des textes fondateurs de l'entrée du Québec dans la modernité¹²⁸, un symbole culturel¹²⁹, un « mythe originaire »¹³⁰ que les artistes et la société continuent à revendiquer ou à s'y référer. *Refus global* ne connaîtra pas la vie éphémère de la majorité des manifestes; les décennies marquant son anniversaire se feront un *devoir* de mémoire de souligner et rappeler régulièrement, comme un métronome¹³¹, la date de sa publication. Toutes les publications et les événements entourant le manifeste forgeant ce que Pierre Nora définit comme un « lieu de mémoire »¹³² en « [exerçant] la double fonction de "garder la mémoire, [et [de]] fonder la mémoire"¹³³ ». Au Québec, lors d'événements de protestation, *Refus global* sera étudié, récupéré, cité, réutilisé et recyclé.

Au cours de la décennie, principalement en 1968, année iconique de la contestation, on retrace plusieurs événements où *Refus global* est réactivé et sa filiation, revendiquée. Parmi ceux-ci : en 1965, chez Claude Péloquin à travers son *Manifeste Subsiste*¹³⁴; en 1968, lors de la grève des étudiant-es de l'école des beaux-

¹²⁸ Anne-Marie Bouchard, « Le 9 août 1948 paraissait le recueil *Refus global* », BAnQ, <https://www.mnbaq.org/blogue/2018/08/09/le-9-aout-1948-paraissait-le-recueil-refus-global>

¹²⁹ Sophie Dubois, *Quand Refus global devient « Refus global » : l'histoire d'une réception partielle*, Thèse de doctorat en Littératures de langue française, Montréal : Université de Montréal, août 2014, p. 22.

¹³⁰ Sophie Dubois, « Le manifeste récupéré : réduire, réutiliser et recycler *Refus global* », *Études littéraires*, volume 44, n° 3, Québec, Éditeur : Département des littératures de l'Université Laval, automne 2013, p. 84 (Tiré de Yvan Lamonde et Esther Trépanier, « Introduction ». Dans *L'Avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec : Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, p. 11).

¹³¹ L'image est de René Viau (René Viau, « Esprit de *Refus global*, es-tu là? », *Vie des arts*, n° 213, hiver 2008, p. 67).

¹³² Selon Brigitte Deschamps, c'est « Pierre Nora [qui] a le premier utilisé ce terme, titre d'une série d'ouvrages *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1993 ». Cité par Brigitte Deschamps, « *Refus global* : de la contestation à la commémoration », *Études françaises*, volume 34, n° 23 : « L'automatisme en mouvement », Éd. Les Presses de l'université de Montréal, automne-hiver 1998, p. 177.

¹³³ *Ibid.* Deschamps cite Mona Ozouf, « Le passé recomposé », *Le Magazine littéraire*, n° 307, février 1993, p. 24.

¹³⁴ Péloquin reprendra le *Manifeste Subsiste*, signé avril '65, dans *Péloquin, Le premier tiers : œuvres complètes (1942-1975)*, volume 2, Montréal : Éditions Beauchemin, 1976 p. 36-49 ainsi que dans *Les mers détroublées. Poèmes et textes 1963-1969*, Montréal : Guernica, 1993 (Tiré de Jacques Paquin, « Un labo dans le poète : la fonction du discours scientifique dans les manifestes de Claude Péloquin », *Tangence*, n° 61, Rimouski : Université du Québec à Rimouski (UQAR), décembre 1999, p. 76). L'inspiration de *Refus global* transparait « dans l'énumération [des] nombreuses dénonciations qui le rythment, sa forme liturgique opposant la raison et la passion » ainsi que dans l'éloge fait à l'imagination et à la connaissance, préalable à la Liberté; la conscience de la responsabilité individuelle (Marcel Saint-Pierre, « Les arts en spectacle ». Dans Francine Couture (dir.), *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. L'Éclatement du modernisme*, Op. cit., p. 90-91, 96).

arts¹³⁵; lors de l'Opération Décléc¹³⁶ (événement rassemblant artistes de différentes disciplines pour faire le point entre art et société); lors d'une manifestation de Manifeste Agi, *Place à l'orgasme*¹³⁷.

Au cours des décennies qui suivent, les relectures du recueil maintiennent vivant le mythe qui l'entoure malgré les tentatives de démythification de plusieurs études¹³⁸. Comme l'exprime si bien Gilles Lapointe dans *La Comète automatiste*, la quête de liberté des artistes de ce groupe, malgré les dissidences qu'ils ont pu avoir à certains égards, par la force du collectif mais surtout par celle de leurs convictions, a marqué l'imaginaire collectif au point de les ériger en mythe, en marquant indélébilement « un moment [important et unique] de fondation où la culture québécoise moderne naît véritablement à elle-même¹³⁹ ». Lapointe soutient avec raison que peu importe les enjeux de l'art actuel, il importe de ne pas oublier ce groupe d'artistes qui, « il n'y a pas si longtemps, [...] en appelait à une transformation profonde des sensibilités, à un nouvel égrégor¹⁴⁰ ». C'est ce qu'affirme aussi Turpin lorsqu'il confie que : « dans le mouvement automatiste, il y a une libération. Quand on parle de libération, il n'y a plus de cadres donc ma possibilité,

¹³⁵ VOIR la reconstitution du dossier des grèves dans Yves Robillard (dir.), *Op. cit.*, 1973, p. 32-58 ainsi que Francine Couture et Suzanne Lemerise, « Le Rapport Rioux et les pratiques innovatrices en arts plastiques ». Dans Jacques Hamel et Louise Maheu, *Op. cit.*, p. 77-94.

¹³⁶ Opération Décléc est né du désir de célébrer « autrement » le vingtième anniversaire de *Refus global*. Serge Lemoyne et Claude Paradis initieront l'opération à laquelle prendront part des artistes de toutes les disciplines qui entendent protester contre la stagnation et les politiques du ministère des Affaires culturelles. L'Opération Décléc se déroulera du 7 au 11 novembre 1968 à la Bibliothèque nationale du Québec. Il s'agit d'un rassemblement qui se veut une « sorte d'états généraux de la culture » où se mêlent différentes actions politiques auxquelles les participant-es sont invité-es à prendre part. Leurs programmes inscrits sur des tracts et revendiquant l'actualité de *Refus global* se voulait geste et mettait la table pour les prochains Manifestes agis (Michel Roy, « Artiste et société : professionnalisation ou action politique ». Dans Francine Couture (dir.), *Op. cit.*, Tome 2, 1997, p. 337-414. VOIR AUSSI : « Bref historique de l'Opération Décléc ». Dans *Québec underground, 1962-1972, Tome 1*, Montréal : Médiart).

¹³⁷ Dans la suite de Opération Décléc, *Place à l'Orgasme* est le premier « manifeste agi ». La cible choisie est la cathédrale Notre-Dame lors de la cérémonie d'investiture des nouveaux chevaliers de l'ordre équestre du Saint-Sépulcre de Jérusalem qui se tient le 8 décembre 1968. L'intervention se voulait un acte de libération révolutionnaire qui s'en prenait, comme l'écrivait Jean-Claude Germain, à l'ordre du Saint-Sépulcre donc à la collusion des trois pouvoirs réunis qu'il représentait: le pouvoir politique, le pouvoir économique et le pouvoir religieux (Jean-Claude Germain, « Le théâtre québécois libre au pouvoir », CITÉ par Michel Roy, « Artiste et société : professionnalisation ou action politique. Dans Francine Couture (dir.), *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. L'éclatement du modernisme*, *Op. cit.*, p. 396-397). Le texte du manifeste est retranscrit dans Anithe de Carvalho, *Op. cit.*, p. 76.

¹³⁸ Johanne Lamoureux, *Loc. cit.*, p. 60. « Les effets de l'art contemporain : relecture interdisciplinaire de la modernité plastique au Québec », *Francofonia*, n° 37 : « Le Québec et la modernité », Florence, Casa Editrice Leo S. Olschki s.r.l., autunno 1999, p. 55-66. EN LIGNE : <https://www.jstor.org/stable/43016991>
Voir aussi: Sophie Dubois, *Op.cit.*, 2014 et Patricia Smart, *Op.cit.*, 1998.

¹³⁹Gilles Lapointe, *La Comète automatiste*, Montréal : Éditions Fidès, Collection « Nouvelles Études québécoises », 2008, p.197.

¹⁴⁰ *Ibid.*

[celle de] ma sensibilité, de ma perception, est très différente...¹⁴¹». Ce qu'on en retient et qui ne saurait mourir est cette fidélité à leurs idéaux qui sont toujours d'actualité :

Rompre définitivement avec toutes les habitudes de la société, se désolidariser de son esprit utilitaire. Refus d'être sciemment au-dessous de nos possibilités psychiques et physiques. Refus de fermer les yeux sur les vices, les duperies perpétrées sous le couvert du savoir, du service rendu, de la reconnaissance due¹⁴².

Les Automatistes ont assumé jusqu'au bout ce choix, ce qui constitue aux yeux de Lapointe « l'*omphalos* de la culture québécoise : un point d'origine qu'il reste toujours nécessaire de revisiter périodiquement, pour repenser la modernité comme moment de transition et de rupture, comme identité à reconstruire¹⁴³».

Et de fait, les célébrations qui ont eu lieu tout dernièrement, en 2023, ainsi que les lectures publiques d'extraits du manifeste par un petit groupe d'artistes bénévoles pour souligner le 75^e anniversaire de *Refus global*¹⁴⁴ sont un témoignage de ce refus de l'oubli, du devoir de mémoire qu'habite toujours les artistes et les intellectuel·les; un témoignage que *Refus global* demeure bien vivant et *vit dans un éternel présent*¹⁴⁵, pour reprendre les mots de Patricia Smart. Tout ceci expliquant pourquoi la filiation dont se réclament les artistes comme Turpin, transcende les époques et semble aller de soi.

Dans la prochaine section, nous procéderons à un survol des infrastructures institutionnelles qui se mettent en place parallèlement à toutes les manifestations de ces décennies en faisant aussi valoir les raisons profondes des enjeux politiques qui sous-tendent la mise en place de ces structures gouvernementales.

¹⁴¹ André Turpin dans André Turpin et Rémy Trudel, Entrevue « Les Durs à cuire HAUT ET FORT », *Loc. cit.*

¹⁴² Paul-Émile Borduas, « Refus global ». Dans André-G. Bourassa et Gilles Lapointe, *Refus global et autres écrits*, Montréal : Éd. L'Hexagone, Coll. « Typo Essais », © 1990, 1997, p. 73.

¹⁴³ Gilles Lapointe, *Op. cit.*, 2008, p.197.

¹⁴⁴ Société historique de Montréal, « Notre histoire en tête (NHET)– 75^e anniversaire de *Refus global* », Entretien entre Laurier Lacroix et Gilles Lapointe, Radio Ville-Marie (VM) en rattrapage, CRILCQ, UQAM, saison 2023-2024.

EN LIGNE : <https://www.societehistoriquedemontreal.org/radio/75e-anniversaire-de-refus-global/> et <https://www.youtube.com/watch?v=Gpm1JjtsR70&list=PLGCHvcwO7bT2tU35Bwd6-y5FCxp7YUE0i&index=15>

¹⁴⁵ Patricia Smart, *Refus global : genèse et métamorphoses d'un mythe fondateur*, *Op. cit.*, 1998, p. 5 (cité aussi par Gilles Lapointe à l'émission « Notre histoire en tête (NHET)– 75^e anniversaire de Refus global », *Loc. cit.*).

1.3 L'aide à la création et les politiques culturelles au cours des années 1960-1970, les balbutiements

Au début des années 1960, le champ des arts subit les mêmes mutations que le reste de la société. Au Québec, il n'existe aucun organisme officiel, de juridiction provinciale qui encadre la vie artistique avant la création, en 1961, du ministère des Affaires culturelles et en 1964, du Musée d'Art contemporain¹⁴⁶. Le ministère des Affaires culturelles défend des intérêts nationalistes, la spécificité de la culture québécoise francophone et aura comme principal objectif la démocratisation de la culture, alors que le Conseil des arts du Canada a des intérêts qui serviront d'abord le pouvoir fédéral.

« Ce projet de démocratisation de la culture n'est pas spécifique au Québec, [...] c'était la préoccupation majeure des participants à la Conférence sur la Culture organisée par l'UNESCO en 1969. Cette revendication du droit à la culture s'inscrit apparemment dans le cadre d'une lutte contre les inégalités sociales¹⁴⁷ », diront les sociologues Francine Couture et Suzanne Lemerise.

Les deux paliers de gouvernement reconnaissent la valeur de l'art comme idée de progrès, comme mode de connaissance et comme fonction sociale. Ils joueront donc un rôle de mécénat en regard des « beaux-arts »¹⁴⁸ tout en entendant développer un marché de la culture¹⁴⁹. Au cours de la seconde moitié des années 1960, une multitude de conflits de juridiction dans le domaine culturel parsèment les rapports entre le pôle fédéral et le pôle provincial. Cette tension prend l'allure d'une relation concurrentielle et

¹⁴⁶ Francine Couture et Suzanne Lemerise, *Op. cit.*, avril 1975, p.5. Dans ce rapport, il est indiqué en page 5 que le ministère des Affaires culturelles est créé en 1962; il s'agit bien sûr d'une coquille puisque les auteures indiquent bien « 1961 » ailleurs dans le document, ce que confirme également *L'Encyclopédie canadienne* (Gilles Potvin, « Ministère des Affaires culturelles du Québec ». Dans *L'Encyclopédie canadienne*, publié le 7 février 2006, dernière modification 15 décembre 2013). EN LIGNE :

<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/ministere-des-affaires-culturelles-du-quebec>

¹⁴⁷ Francine Couture et Suzanne Lemerise, *Op. cit.*, 1975, p.11.

¹⁴⁸ Ève Lamoureux, *Op. cit.*, p. 38. Esther Trépanier a toutefois démontré que cette idée de progrès social avait déjà été défendue par les artistes des années 1940 qui réclamaient auprès du gouvernement une politique culturelle. Cette action aurait, entre autres facteurs, contribué à la création du Conseil des Arts du Canada (Francine Couture, « L'État et l'art contemporain », *Possibles*, vol.18, n° 3, été 1994, p. 101-108).

EN LIGNE site UQAC :

http://classiques.uqac.ca/contemporains/couture_francine/Etat_art_contemporain/Etat_art_contemp.html

Couture réfère à Esther Trépanier, *Peinture et modernité au Québec : 1919-1939*, Thèse de doctorat, Université de Paris I, juin 1991.

¹⁴⁹ Pierre-Elliot Trudeau l'affirmait ouvertement. Voir à ce sujet : *Fédéralisme et société canadienne-française*, Montréal : Hurtubise, HMM, 1967, p. 4 (Cité par Fernand Harvey, « Le ministère des Affaires culturelles sous Jean-Noël Tremblay : turbulences et réalisations (1966-1970) », *Les Cahiers des dix*, n° 70, Les Éditions La Liberté, 2016, p. 298).

conflictuelle¹⁵⁰. Aussi bien le Canada que le Québec sont préoccupés par les questions d'identité nationale. La montée du nationalisme québécois qui menace de faire éclater le pays renforce les efforts du fédéral en matière de politiques culturelles « [qui] s'inscrivent dans un processus de construction d'une identité nationale canadienne (*nation building*) et un effort de distinction et d'affirmation par rapport à la culture américaine¹⁵¹ ». Pour sa part, le Québec (à travers sa succession des ministres des Affaires culturelles) maintient sa position traditionnelle qui considère que les politiques culturelles doivent relever de la prépondérance, voire de l'exclusivité, de l'État québécois¹⁵². Par conséquent, comme le relève Harvey, il se joue un bras de fer entre les deux paliers de gouvernement en ce qui concerne le domaine des politiques culturelles qui ira en s'amplifiant au tournant des années 1970. Outre cette tension entre le fédéral et le provincial, un autre type de tension se joue au sein même du Québec: deux mouvements idéologiques s'affrontent « qui mettent en cause la préservation de l'héritage culturel du passé et l'intégration de la culture contemporaine¹⁵³ ». Et de fait, les politiques culturelles sont celles de la démocratisation de la culture (entendue dans une vision anthropologique) et de la démocratie culturelle qui finiront par se superposer, à la suite du *Livre vert* de Jean-Paul L'Allier (1976); ce qui ne se fera pas sans tiraillements¹⁵⁴. Les chercheur-es qui ont analysé ces politiques culturelles¹⁵⁵ révèlent d'abord les intérêts économiques, de contrôle et de cohésion sociale, qui sous-tendent ces décisions. Par exemple, les projets jeunesse mis sur

¹⁵⁰ Fernand Harvey, « Le ministère des Affaires culturelles sous Jean-Noël Tremblay : turbulences et réalisations (1966-1970) », *Loc. cit.*, p. 292-298.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 299.

¹⁵² *Ibid.*, p. 299-300.

¹⁵³ *Ibid.* p. 311. Tiré du « rapport annuel 1968-1969 du ministère des Affaires culturelles ». Selon Fernand Harvey, ce rapport fait particulièrement écho à l'article de Jacques Godbout paru dans la revue *Liberté* en mars 1967. Dans cet article, Godbout dénonce *grosso modo* les querelles entre les gouvernements d'Ottawa et Québec en matière de culture et la stérilité de telles querelles. Il préconise aussi bien la survie de la culture dite populaire, de masse, que la culture française plus savante; il tente de faire valoir la richesse de cet échange et la nécessité d'établir une économie de la culture en aidant constamment les 3 participants : créateur; disséminateur et consommateur (Jacques Godbout, « Pour un ministère de la Culture », *Liberté*, volume 9, n° 2 « Un ministère de la culture? », mars 1967, p. 3-24).

¹⁵⁴ Selon Jean-Paul L'Allier, le ministère des Affaires culturelles fondé en 1961 était considéré peu stratégique au sein du parti Libéral, tant par les ministres que les militants. Confronté à l'écart entre les discours valorisant la langue et la culture québécoise et les ressources qui y sont allouées, L'Allier nommé à la tête du ministère en 1975, propose un Livre vert visant à engager une consultation provinciale pour ensuite élaborer et définir un *Livre blanc*, qui deviendrait la position officielle du gouvernement sur la culture. Il insistera sur la démocratisation de la culture, la décentralisation des politiques culturelles en mettant l'accent sur l'animation, la diffusion et l'accessibilité culturelle. Malgré un faible soutien au sein du Conseil des ministres – qu'illustre l'unique question du premier ministre Bourassa relative au coût du projet –, le Livre vert reçoit un accueil favorable des médias et du milieu culturel où il génère d'importantes attentes. Cependant, cette situation souligne également une réalité politique, la dépendance du Ministère qui demeure subordonné aux priorités fixées par le premier ministre. Pour comprendre l'impact et le contexte de réception de l'époque au Livre vert de L'Allier, ainsi que les débats qu'il a suscités, lire : Fernand Harvey, « Le gouvernement de Robert Bourassa et la culture, 1970-1976 (2e partie) : Le Livre vert de Jean-Paul L'Allier », *Les Cahiers des dix*, n° 74, 2020, p. 249-274.

¹⁵⁵ Anithe de Carvalho, *Op. Cit.*, 2015; Guy Sioui-Durand, *Op. cit.*, 1997 et Fernand Harvey, *Loc. cit.*, 2016 et 2020.

ped par le fédéral au début des années 1970 ont eu pour origine la gestion du chômage et la peur d'une révolte qui anime surtout la jeunesse¹⁵⁶. Certaines galeries parallèles sont nées du programme *Perspectives-Jeunesse*¹⁵⁷. Ce dernier est inauguré cinq mois après la crise d'Octobre. Il s'agit d'un programme pour lequel les jeunes qui postulaient avaient le loisir de choisir leur projet dans une latitude qui n'avait que leur imagination comme limites. Même si, pour finir, c'était l'État qui décidait des limites de l'acceptable, cela donnait une illusion de pouvoir à ces jeunes qui soumettaient des projets et bon nombre d'artistes de l'*underground* y ont participé « sans avoir l'impression d'avoir contribué à l'idéologie dominante¹⁵⁸ ».

Nous serions porté à croire que la formation du réseau d'art parallèle qui s'édifie à compter des années 1970 soit le fait des artistes qui veulent s'affranchir de leur dépendance envers l'État mais l'étude du sociologue Guy Sioui Durand, nous désillusionne à ce sujet¹⁵⁹, puisqu'il s'agit là d'une création du Conseil des arts du Canada (1973), nous dit-il; le terme « galerie parallèle » a été inventé par Philip Fry du Conseil des arts du Canada en même temps qu'il prévoyait la mise sur pied d'un réseau national (Regroupement d'artistes des Centres Alternatifs,- RACA-)¹⁶⁰. Pour l'artiste et analyste Clive Robertson, il ne fait aucun doute que cette aide de l'État envers ces groupes d'artistes est basée sur la logique du contrôle, point de vue qu'endosse également Guy Sioui Durand¹⁶¹.

C'est aussi par des motifs économiques que Sioui Durand explique ce qui aura permis entre 1976-1984, l'*âge d'or* des galeries parallèles et des centres d'artistes. Il fait valoir que sous le couvert « d'une ouverture idéologique pro-art parallèle¹⁶² » du ministère des Affaires culturelles (MACQ), celui-ci met alors en place divers programmes favorables à l'art parallèle dont les réels motifs décisionnels concernent la situation économique précaire des jeunes artistes (18-24 ans) et des travailleurs culturels¹⁶³. « [D]ans une

¹⁵⁶-Ces programmes sont *Perspectives-Jeunesse, Projets d'Initiatives Locales (PIL), Explorations* (Anithe de Carvalho, *Op. cit.*, p. 138). Concernant les motivations derrière la mise sur pied de ces programmes, voir aussi : Jean-Robert Sansfaçon et Louise Vandelac, *Le programme cool d'un gouvernement too much. Perspectives-Jeunesse. Une analyse critique des politiques jeunesse et des programmes communautaires fédéraux*, Montréal : Agence de presse libre du Québec, 1972, p. 20-21. CITÉ par Anithe de Carvalho, *Op. cit.*, p. 139.

¹⁵⁷ La galerie Vehicule Art (1972) et la Comme Galerie à Québec (qui deviendra la Chambre blanche en 1978) sont issues de ces programmes de subventions dont les demandes furent présentées pour la création de centres de création artistique (Sioui Durand, *Op.cit.*, p. 66-67).

¹⁵⁸ Anithe de Carvalho, *Op. cit.*, p.136.

¹⁵⁹ Guy Sioui-Durand, *Op. cit.*, 466 p.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 65-73. L'expansion de ce réseau se fera en deux temps : d'abord par les galeries de Montréal membres du RACA puis « celles qui prennent naissance dans plusieurs régions et forment le Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec (RCAAQ) » (Ève Lamoureux, *Op. cit.*, p. 63).

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 69.

¹⁶² *Ibid.*, p.81.

¹⁶³ *Ibid.*, p.79-83.

conjoncture où les institutions en crise ne peuvent absorber cette fournée ¹⁶⁴», ces derniers représentent un fardeau pour l'État. Ainsi,

le contentieux Québec-Ottawa se traduit alors soit par l'aide sociale (assumée par le Québec) ou l'assurance-chômage (assumée par Ottawa). Les programmes d'aide du Québec, tout en évitant le gonflement des statistiques de l'aide sociale, pourraient permettre la création de certains emplois et, le cas échéant, le transfert à l'assurance-chômage du côté fédéral¹⁶⁵.

Toujours est-il, que les programmes dont nous venons de faire état, sont tout de même issus de la vision de la démocratie de participation et soutenaient des projets de démocratie culturelle partageant donc, à cet égard, les mêmes valeurs que la contre-culture ¹⁶⁶. Mais, dans le processus d'institutionnalisation de l'art qui se développe à ce moment, l'État formate « le moule organisationnel de toute la chaîne culturelle de l'art : production-diffusion-réception ¹⁶⁷».

Il devient évident que l'art dit marginal ou *underground* se développe à l'intérieur même du champ de l'art. Selon de Carvalho, « La contre-culture n'a pas été récupérée par l'*establishment*, comme on a eu tendance à le penser¹⁶⁸». Elle est née et se développe en son giron, sans nier que dans bien des cas, cela a aussi servi d'autres intérêts¹⁶⁹.

Nous avons esquissé quelques grandes lignes des tensions se jouant entre les artistes et l'État à ce moment, et la mise à nu des intérêts cachés derrière certaines politiques qui semblent à priori remplies d'humanisme. Turpin a travaillé en marge de ce réseau parallèle qui se bâtissait, refusant d'être utilisé ou manipulé ou acheté. Son rapport à l'argent lui faisait catégoriquement refuser d'adhérer à une « mentalité de subventionné »¹⁷⁰ pour reprendre le mot de Robertson, avec la dépendance et les compromis qui allaient

¹⁶⁴ *Ibid.*, p.81.

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ Ève Lamoureux, *Op. cit.*, p. 63 et Guy Sioui Durand, *Op. cit.*, p. 61-63.

¹⁶⁷ Guy Sioui Durand, *Op. cit.*, p. 21. Dans son ouvrage, Sioui Durand éclaire toute la complexité des interrelations entre les réseaux parallèles et l'État en interrogeant les forces transformatrices en jeu.

¹⁶⁸ Anithe de Carvalho, « Quand l'État chérissait l'art underground », *Le Devoir*, 5 mars 2019.

<https://www.ledevoir.com/opinion/idees/549142/quand-l-etat-cherissait-l-art-underground>

Page consultée le 21 février 2020. Et, bien sûr, voir aussi : Anithe de Carvalho, *Op. cit.* 229 p.

¹⁶⁹ Dans son ouvrage, *L'art comme alternative. Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec 1976-1996*, *Op. Cit.*, Sioui Durand éclaire toute la complexité des interrelations entre les réseaux d'art parallèles et l'État en interrogeant les forces transformatrices en jeu dans ce projet « d'utopie sociétale » où idéologiquement se confrontent constamment, artistes et État subventionneur.

¹⁷⁰ Sioui Durand résume l'analyse de Robertson du réseau RACA en six points : 1. Un réseau factice 2. Un contrôle objectivé de l'auto-censure 3. Un rôle prédéterminé. 4. Une utilisation à d'autres fins, soit nationalistes canadiennes

de pair. « Que l'artiste exige moins de la société et qu'il lui donne davantage ¹⁷¹», disait Turpin. Turpin a toutefois participé à cet effort de démocratisation culturelle et de la culture ainsi qu'à faire cohabiter la préservation de l'héritage culturel du passé et l'intégration de la culture contemporaine, à travers différentes activités. Avant de contextualiser plus spécifiquement sa contribution à cet effort, voyons plus globalement comment les artistes de ces décennies concevaient leur rôle.

1.4 La création et le statut d'artiste vu par les artistes des décennies 1960-1970

[...] le créateur contemporain doit remettre en question son "statut particulier"
et tenter de trouver, à l'aurore de la civilisation de loisirs,
sa véritable raison d'être¹⁷².
(Maurice Demers)

Fernande Saint-Martin souligne qu'en 1968, avec la fin de la Révolution tranquille, deux nouveaux types de dogmatismes apparaissent sur la scène culturelle : le marxisme et un néonationalisme¹⁷³. L'activisme inhérent à ces idéologies dont les maîtres à penser étaient « les maîtres du soupçon Marx ou Freud ¹⁷⁴ » ne sera pas sans influence sur la manière dont se définiront les artistes et le rôle qu'ils aspirent à jouer dans la société. De la même manière que les praticiens des sciences sociales se définissaient comme des *travailleurs intellectuels*, bon nombre d'artistes allaient bientôt se définir comme des *travailleurs culturels*, ce qui ancrerait socialement leur rôle de bâtisseur idéologique et de critique dans la société¹⁷⁵. Cette façon de se percevoir allait, dans bien des cas, faire d'eux des animateurs socioculturels leur faisant adopter une attitude

5. Une productivité à bon marché 6. Une standardisation de l'art. À partir de cette analyse, la logique du contrôle apparaît : « - instaurer à moyen terme une mentalité de subventionné subordonné à des règles de gestion pour continuer d'être admissible – c'est-à-dire perdurer dans la carrière : une fois que les organisations d'artistes sont habituées aux subventions gouvernementales, qu'on leur donne la possibilité de se développer – une fois qu'elles dépendent d'une telle économie, il suffit de couper le cordon, ou simplement de diminuer les crédits. Le mécanisme de contrôle réside dans le maintien d'un statut marginal » (Guy Sioui Durand, *Op. cit.*, p. 69).

¹⁷¹ Anonyme, « Que l'artiste exige moins de la société et qu'il lui donne davantage (André Turpin) », *Dimanche-Matin*, Vol. XVIII, n° 28, Montréal, 18 juillet 1971, p. 74.

¹⁷² Maurice Demers, « Réflexions sur le théâtre d'environnement », *Le Devoir*, 9 janvier 1971, p. 17. CITÉ par Anithe de Carvalho, *Op. cit.*, p. 68-69.

¹⁷³ Fernande Saint-Martin, *Loc. cit.*, p. 153-154.

¹⁷⁴ Jean-Philippe Warren, « La révolte des années 1968 au Québec : l'évolution du système d'éducation ». Dans Patrick Dramé et Jean Lamarre (dir.), *Op. cit.*, p. 178.

¹⁷⁵ Cet esprit était dans l'air du temps et accompagnait les manifestations des crises sociales qui battaient alors. Le journaliste Louis Falardeau critiquant et commentant le système universitaire qui prévalait en 1968, écrivait : « Au lieu de former des diplômés qui seront bien adaptés à la société existante, et pourront ainsi bien la servir, l'université devra devenir un lieu de recherche commune, entre les professeurs, les étudiants et tous les autres travailleurs, unis pour critiquer la société et tenter de la refaire, meilleure, chaque jour » (Louis Falardeau, « Le pouvoir étudiant en France et au Québec », *Socialisme 68*, oct., nov., déc., 1968, p. 89. Cité dans Warren, 2009, *Op. cit.*, p.178).

messianique. Turpin contribuera également à cet essor de l'artiste-travailleur culturel, à travers des activités de médiation visant la démocratisation culturelle. Nous y reviendrons au chapitre 2.

Opération Déclit¹⁷⁶ aura été un moment phare de l'époque sur les questionnements et réflexions entourant le métier professionnel de l'artiste, son rôle dans la société ainsi que les moyens à prendre pour y arriver; donc, sur la fonction et les valeurs véhiculées par l'œuvre et l'artiste¹⁷⁷. L'événement aura été un échelon dans la poursuite des remises en question du statut social de l'art et de l'artiste ainsi que la formation des différentes associations d'artistes qui suivront afin d'assurer un dialogue avec les divers paliers de gouvernements dans des relations toujours technocratiques. L'objectif ne semble nullement être celui de renverser le système de l'art mais plutôt de le réformer¹⁷⁸. Malgré les dissensions entre les participant-es¹⁷⁹, l'objectif était de former une force de cohésion cohérente pour arriver à obtenir des politiques culturelles qui répondraient à leurs revendications. Au terme de l'Opération Déclit, un rapport a été émis dans lequel il apparaît évident que les artistes veulent travailler de pair avec l'État. Deux aspects font l'unanimité :

- 1) La nécessité d'avoir une politique culturelle nouvelle et forte¹⁸⁰ ainsi qu'une cogestion de la culture auprès du ministère des Affaires culturelles¹⁸¹.
- 2) Travailler à l'émergence d'un nouvel Homme, c'est-à-dire travailler à la conscience des individus et des groupes sociaux; rejoindre et transformer « le collectif »¹⁸².

N'ayant trouvé aucune trace de la participation de Turpin à cet événement, il nous paraît peu probable qu'il y ait pris part. D'autant plus que celui-ci s'est déroulé du 7 au 11 novembre 1968 et que Turpin exposait à Rimouski à la mi-octobre de la même année, après avoir animé des activités artistiques pour la saison estivale au service des Loisirs de la ville de Rimouski. Aussi, aux dires de Laurent Lachance, il aurait « le reste de l'année connu un peu d'errance¹⁸³ ». S'il ne participe vraisemblablement pas à Déclit, Turpin contribue

¹⁷⁶ Voir note en bas de page expliquant naissance et références de l'Opération Déclit (section 1.2.4 « De l'importance de *Refus global* pour les mouvements contre-culturels en art »).

¹⁷⁷ Michel Roy, *Op. cit.*, p. 348-349.

¹⁷⁸ Anithe de Carvalho, *Op.cit.*, p. 41. Anithe de Carvalho reprend l'idée du critique Michel Roy.

¹⁷⁹ Jean-Claude Germain, « Opération Déclit ou opération des cliques? », *Le Petit Journal*, 9 novembre 1968. Reproduit dans *Québec underground, 1962-1972, Tome 1, Op. cit.*, p. 378 et cité par Michel Roy, « Artiste et société : professionnalisation ou action politique ». Dans Francine Couture (dir.), *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. L'éclatement du modernisme, Op. cit.*, p. 368-369.

¹⁸⁰ Michel Roy, *Op. cit.*, p. 368.

¹⁸¹ *Ibid.* p. 375.

¹⁸² *Ibid.* p. 369/ 373-374. Roy fait aussi référence à Couture et Lemerise, 1975, *Op.cit.*, p. 27.

¹⁸³ Selon Laurent Lachance, Turpin aurait été « engag[é] par la ville de Rimouski pendant six semaines pour diriger des activités artistiques. Le reste de l'année, il connut un peu d'errance » (Laurent Lachance, *Op. cit.* p. 32). Un document

d'une autre manière à une prise de parole dans l'espace collectif. Pour lui, l'artiste doit descendre dans la rue « pour engager le dialogue avec les gens ¹⁸⁴ ».

Nous avons vu plus haut (section 1.1) que les années 1960 sont porteuses d'une utopie sociale de la parole ayant contribué à façonner une identité collective; une citoyenneté sur une base temporelle, celle de l'histoire de la mémoire¹⁸⁵. Cette omniprésence de la parole se reflète de façon transparente dans la chanson, le cinéma, le théâtre, la poésie, le retour de la tradition des conteurs, mais s'affiche également dans les arts visuels par le retour à la figuration qui marque cette époque, notamment visible à travers les pochettes de disques, les affiches, la bande dessinée, les revues, les journaux qui « deviennent [aussi] des formes d'expression artistique¹⁸⁶ ». Le cinéma direct ou « cinéma vérité » donne la parole aux gens ordinaires; le joual est reconnu pour son authenticité et vit lentement sa rédemption¹⁸⁷, les événements artistiques donnent la parole; c'est l'époque de la poésie et de la chanson, nous le répétons, où s'exprime le nouveau monde à bâtir et à faire advenir¹⁸⁸; le *Je* et le *Nous* se confondent. Ce qui est à inventer, c'est « l'homme libéré »¹⁸⁹. Participant à ce besoin collectif de prise de parole, Turpin publie son premier recueil de poésie¹⁹⁰ au tout début des années 1970, celui-ci étant également illustré de dessins figuratifs convoquant la narration.

En parallèle de l'art considéré traditionnel et officiel, on assiste à une prolifération de nouvelles esthétiques et de formes marginales d'expression. Le rapport et l'expérience à l'œuvre changent. Les modes de

dans les archives de l'artiste, portant l'en-tête de la Cité de Rimouski, Directeur des Loisirs atteste effectivement que Turpin y est engagé à titre de « spécialiste en bricolage » pour la saison estivale, après le 2 juillet où il est convoqué à une réunion pour discuter de la programmation. Aussi, nous savons que Turpin a exposé en octobre 1968 dans le hall du Centre civique de Rimouski (L.M., « À l'exposition André Turpin au Centre civique de Rimouski : Même quand l'oiseau marche on sent qu'il a des ailes... », *Le Progrès du Golfe*, « Beaux-arts », Rimouski, 24 octobre 1968, p. six). Dans cet article du 24 octobre 1968, Turpin y est présenté en tant que professeur à Rimouski.

¹⁸⁴ Anonyme, « Que l'artiste exige moins de la société et qu'il lui donne davantage (André Turpin) », *Dimanche-Matin*, Vol. XVIII, n° 28, Montréal, 18 juillet 1971, p. 74.

¹⁸⁵ Andrée Fortin, *Loc. cit.*, p. 49.

¹⁸⁶ Yves Robillard, « Les lieux de la nouvelle expression de 1940-1980 », *ETC*, n° 12, automne 1990, p. 12.

¹⁸⁷ Gérald Godin, « Le joual et nous », *Parti Pris*, Vol. 2, n° 5, Montréal, janvier 1965, p. 18-19.

¹⁸⁸ Bien sûr la parole a servi le projet nationaliste : Se souvenant de la Fête de la Saint-Jean de 1975 sur la montagne, Michel Rivard raconte : « Ce dont on peut vraiment se rappeler par exemple, c'est cet immense tremblement d'âme qui a fait vibrer la montagne ce soir-là. Pour nous, c'était notre Woodstock; C'était comme Woodstock avec en plus notre fierté nationale ». (Pierre Brochu, *Les Enfants d'un siècle fou*, », Documentaire, Poly-Productions, 1996., Durée 1 :31 :10 hre)..

EN LIGNE : https://www.youtube.com/watch?v=GkJP_-T4fy0

¹⁸⁹ Andrée Fortin, *Loc. cit.*, p.54.

¹⁹⁰ André Turpin, *Folies poétiques & Folies grafiques* [sic], Montréal: Éd. L'Orloge, Collection de la Galerie Québécoise, 1972, n.p.

perception interpellent tout le corps, tous les sens. De plus, la volonté de démocratisation de l'art et de la démocratie culturelle se manifeste entre autres moyens par le développement de l'art public, de l'art populaire, du marché de la gravure; par l'investissement de lieux de diffusion extra-artistiques se rapprochant de la vie courante tels la rue, les parcs, les lieux de loisirs et / ou de commerce; par la participation du public aux œuvres et par la médiation des œuvres, via l'animation culturelle pratiquée par les artistes, ce qui amène et suscite le dialogue.

« L'artiste en tant que militant esthétique au sein de sa communauté, [...] assume un rôle messianique, de médiateur et d'animateur culturel, dans la conception d'œuvres adressées à un nouveau public participatif et créateur¹⁹¹ ». Il y a volonté d'intégrer le spectateur dans le concept même de l'œuvre, de le faire y participer.

Il y a multiplication d'œuvres ludiques et participatives recourant et intégrant les technologies, la création d'œuvres d'environnements réalisées dans des lieux de loisirs¹⁹². Bien que les artistes de cette période étaient sincèrement portés par un désir d'investir des lieux d'exposition non conventionnels appartenant au quotidien, d'aller vers le public et de susciter sa participation dans un souci d'émancipation de ce dernier – en changeant les paradigmes d'expérimentation des œuvres –, dès ses débuts, cette situation a créé des polémiques. Il s'avère, comme l'explique Anithe de Carvalho, qu'en agissant de la sorte, ces artistes ont préfiguré le modèle de fonctionnement de la démocratie culturelle : « l'art intègre la notion de loisirs sur ses lieux même [où un public diversifié est encouragé à participer et créer] et assure ainsi la cohésion sociale¹⁹³ ».

Une niche a été créée pour ce nouveau type d'art dans la société postindustrielle, associé à une culture de loisirs, révélant du même coup une nouvelle culture populaire urbaine qui transgresse les frontières érigées par le modernisme entre art savant et culture de masse¹⁹⁴. Les artistes y adhérant, comme nous l'avons souligné, l'auraient voulue revendicative et contestataire, mais dans les faits, elle occupe un espace entre

¹⁹¹ Anithe de Carvalho, *Op. cit.*, p. 69.

¹⁹² Par exemple, *Les Mécaniques* (1967) du collectif Fusion des arts inc., *Les Mondes parallèles* (1969) de Demers et *Le Pavillon du synthétiseur* (1970) d'André Fournelle et Jean Sauvageau, toutes trois présentées sur le site de Terre des hommes, lieu fréquenté par un public majoritairement néophyte. Pour une analyse touffue des 3 environnements, lire également Anithe de Carvalho, *Op. cit.*, p. 55-83.

¹⁹³ Anithe de Carvalho fait référence à la pensée de la sociologue Lise Santerre sur le sujet (Anithe de Carvalho, *Op. cit.* p. 80 et 115).

¹⁹⁴ Francine Couture, « La reconnaissance du public par l'artiste : les années 60 », *Vie des arts*, vol. 40, n° 166, 1997, p.19 et Anithe de Carvalho, *Op. cit.*, p. 83.

leurs idéologies politisées et celles qui servent les intérêts économiques de l'establishment¹⁹⁵. Comme l'explique encore une fois Anithe de Carvalho : « les gouvernements encouragent ces loisirs parce qu'ils permettent d'exercer leur pouvoir sur l'individu. L'œuvre d'art prend dès lors pour l'État un triple caractère : objet esthétique, loisir lénitif, marchandise¹⁹⁶ ». Bref, il est clair qu'il y a volonté et même réussite d'intégrer la contre-culture au système, peu importe qu'elle soit considérée politisée ou apolitique, et qu'une fois cela réussi, elle ne représentera plus « un danger »¹⁹⁷.

Bien que porté par la grande créativité de cette époque, Turpin n'a pas joué ce jeu, s'apparentant à celui d'amuseur public pour une société de loisirs qui de surcroît, servait les intérêts de l'État. Il considérait important de contribuer à la démocratisation culturelle et de la culture en préservant la liberté autant du public que de l'artiste, c'est ce qu'il a notamment réalisé à travers sa carrière d'enseignement dans divers secteurs, ainsi qu'en assurant le poste de coordonnateur à La Maison des Arts La Sauvegarde où il organisait des visites d'exposition avec médiation. Nous nous y attarderons un peu plus loin.

1.5 La « Semaine A » à l'ère de la pluridisciplinarité

En 1964, André Turpin participe à « La Semaine A », un événement « expo-spectacle » qui eut lieu du 20 au 26 avril au Centre social de l'université de Montréal¹⁹⁸. La présence documentée de Turpin à cet événement l'a été à titre de sculpteur aux côtés de Marc Boisvert, Yvanhoe Fortier, André Fournelle, Yves Gravel, Antoine Lamarche, Noiseux, Serge Otis et Armand Vaillancourt¹⁹⁹. Bien que nous n'ayons pas été en mesure

¹⁹⁵ Anithe de Carvalho, *Op. cit.*, p. 82.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 82.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 139-140.

¹⁹⁸ Marcel Saint-Pierre, « Les arts en spectacle », Dans Couture, Francine (dir.), *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. L'Éclatement du modernisme*, *Op. cit.*, p. 32.

¹⁹⁹ Marcel Saint-Pierre cite tous les artistes y ayant participé dans un chapitre sur « Les arts en spectacle » d'un ouvrage collectif. Les prénoms de Noiseux et Turpin ne sont pas précisés dans l'article de Saint-Pierre (Marcel Saint-Pierre, « Les arts en spectacle ». Dans Francine Couture (dir.), *Op. cit.*, Tome II, 1997, p. 32. Concernant l'artiste, Noiseux, s'agit-il de l'artiste Renée Noiseux Gurik (1934-2019), ayant étudié à l'Institut des arts appliqués puis à l'École nationale de théâtre et ayant eu une carrière de décoratrice intérieure puis de conceptrice de décors et de costumes au théâtre? Nous avons consulté son fonds d'archives à la BanQ et il n'y a aucune information qui nous permette de l'affirmer. Nous n'avons retracé aucun-e autre artiste du nom de Noiseux dans le Dictionnaire d'André Comeau, ni sur le site de l'Institut de l'art canadien.

de retracer d'informations supplémentaires sur sa contribution personnelle à l'événement²⁰⁰, les objectifs et la nature de cet événement nous renseignent sur la posture de Turpin.

L'aventure a commencé à la fin de 1963 et au début de 1964 au Bar des arts où se rencontraient artistes et poètes anticonformistes qui tenaient des soirées de poésie animées par Serge Lemoyne et Gilbert Langevin. C'est là que se crée le groupe Nouvel Âge en regroupant « tout ce qui n'est pas croulant ²⁰¹ » et « qui sera au printemps 1964, l'instigateur des premières formes de *happenings* réalisés au Québec²⁰² ». Le lieu sera rebaptisé la Galerie Bar des Arts (lorsqu'ils acquerront l'espace au deuxième étage)²⁰³, plusieurs y voient le prolongement de la fameuse Place des arts de Roussil²⁰⁴ et mettent en opposition, comme ce fût le cas pour Roussil, les symboles que représentent ce lieu alternatif et populaire avec la monumentale Place des arts qui lui fait face²⁰⁵. Marcel Saint-Pierre y voit l'embryon des galeries parallèles qui apparaîtront à partir de 1972²⁰⁶. Quoiqu'il en soit, c'était là, le repère du groupe Nouvel Âge qui s'est formé autour de Lemoyne; un lieu pour créer, exposer, discuter, revendiquer et où tous mettaient en commun leurs efforts et « leurs maigres revenus dans le but de produire des spectacles qui [dès les débuts] allient la poésie et la peinture à la musique improvisée ²⁰⁷ ». D'abord modestes, ces événements artistiques prendront leur réel déploiement au moment de l'inauguration de la Galerie Bar des arts au deuxième étage avec « La Semaine A », celle-ci devenant la formulation du projet créateur du groupe, « une plate-forme aux expériences locales de travail en public et d'improvisation impliquant plusieurs disciplines artistiques²⁰⁸».

²⁰⁰ Le Service d'Archives du Centre social de l'Université de Montréal avec qui nous avons communiqué en décembre 2021, ne semble pas capable de retracer cet événement. Le journal étudiant de l'université de Montréal, *Le Quartier Latin*, ne semble pas non plus avoir publié à ce sujet, hormis l'annonce qui en est faite dans les éditions du 7 et du 9 avril 1964 qui comportent un court encadré pour cet événement. Dans les programmes de « la semaine A » publiés les 7 et 9 avril 1964, la liste des exposant-es est incomplète, comparée à celle mentionnée ci-haut par Marcel Saint-Pierre (*Le Quartier Latin*, Journal bihebdomadaire des étudiants de l'Université de Montréal, volume XLVI, n° 49, Montréal, 7 avril 1964, p. 1-3 et *Le Quartier Latin*, Journal bihebdomadaire des étudiants de l'Université de Montréal, volume XLVI, n° 50, Montréal, 9 avril 1964, p. 3).

²⁰¹ André-G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise. Histoire d'une révolution culturelle*, *Op. cit.*, p. 461.

²⁰² Marcel Saint-Pierre, « Les arts en spectacle ». Dans Francine Couture (dir.), Tome II, 1997, p. 20.

²⁰³ La Galerie Bar des arts était située au 286 rue Ste-Catherine Ouest en face de la Place des arts nouvellement inaugurée et donc perçue en opposition avec ce lieu; on l'appelait aussi, « La Place des Autres » (*Ibid*, p. 22-24).

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 22.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 22-23.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 23.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 21.

²⁰⁸ *Ibid.*

L'expo-spectacle, la « Semaine A » réunit les artistes du Bar des arts plus une quarantaine d'autres, en tout près de cent-cinquante participant·es de toutes les disciplines²⁰⁹. Lemoyne avait déjà annoncé les couleurs de l'événement : rompre avec l'académisme de la peinture abstraite, l'hégémonie qu'elle exerce « sur la scène locale des arts plastiques²¹⁰ ».

[...] nous sommes en réaction contre tous ces automatistes et ces plasticiens; nous voulons déconspérer l'espèce de bourgeoisie picturale qu'ils ont atteint. La majorité des plus de trente ans sont tombés dans un académisme abstrait : ils sont tombés dans leur propre panneau et ils ont perdu le goût de l'aventure²¹¹. [...] Le nouvel âge, c'est tous les artistes qui ne sont pas des croulants!²¹²

La Semaine A » rassemblera de jeunes artistes de 20-30 ans, de toutes les tendances, « peintres, sculpteurs, céramistes, poètes, écrivains, architectes, compositeurs, bref, les représentants des arts en général. Le premier but est de préparer une grande exposition de groupe [...] avec démonstrations des artistes au travail devant le public²¹³, explique Lemoyne en entrevue.

La semaine A veut inaugurer une nouvelle ère de « synthèse créatrice »²¹⁴. Les événements de la semaine présenteront un volet exposition et travail en direct des artistes visuels; un spectacle inaugural, intitulé *Improvisation (musique-danse-peinture)* qui amalgame en cinq parties ces improvisations; des spectacles avec chansonniers; des soirées de poésie avec « poésie-mitraille » où « les poètes lancent leurs vers les plus décisifs sous forme de slogans²¹⁵ » qui s'enchevêtrent dans des improvisations. Le tout est « animé, entrecoupé de cris ou d'enchaînements sonores qui théâtralissent le spectacle²¹⁶ » et rythmé par la présence de musiciens sur scène. Une soirée est dédiée au jeune cinéma, animée par Claude Héroux. « *La Semaine* devait se clore par une conférence de Jasmin intitulée « L'art qui se fait » suivie d'un "forum" public et

²⁰⁹ La liste complète des artistes et événements de la semaine se trouve dans Marcel Saint-Pierre, « Les arts en spectacle ». Dans Francine Couture (dir.), *Op. cit.*, Tome II, 1997, p. 31-39. Voir aussi J.B. « Au Centre social de l'U. de M. Ouverture de la Semaine "A" », *Le Devoir*, Montréal, Samedi 18 avril 1964, p. 16.

²¹⁰ Marcel Saint-Pierre, « Les arts en spectacle ». Dans Francine Couture (dir.), *Op. cit.*, Tome II, 1997, p. 72.

²¹¹ Gil Courtemanche, « Nouvel Âge, nouvel art, vieux problème? », *La Presse*, Cahier Supplément Arts, samedi 18 avril 1964, p. 1 (n.p.). CITÉ par Marcel Saint-Pierre, « Les arts en spectacle ». Dans Francine Couture (dir.), *Op. cit.*, Tome II, 1997, p. 71-72. Toutefois, la citation ne provient pas de Manuel Maître, « Serge Lemoyne, un jeune peintre en révolte veut fonder un groupe d'anticonformistes en réaction contre l'académisme qui mine l'art abstrait », *La Patrie : l'hebdo des canadiens-français*, édition 2, n° 11, semaine du 12 au 18 mars 1964, Montréal, p. 29 tel qu'indiqué dans les notes de référence de l'article de Saint-Pierre, p. 141 mais de Gil Courtemanche tel que nous le spécifions ici.

²¹² Gil Courtemanche, « Nouvel Âge, nouvel art, vieux problème? », *Loc. cit.*

²¹³ Serge Lemoyne en entrevue dans : Manuel Maître, « Serge Lemoyne, un jeune peintre en révolte veut fonder un groupe d'anticonformistes en réaction contre l'académisme qui mine l'art abstrait », *Loc. cit.*, p. 29.

²¹⁴ L'évènement se présente de la sorte au programme catalogue de l'expo-spectacle, plaçant également en exergue cette phrase de Camus : « Une époque créatrice en art se définit par l'ordre d'un style appliqué au désordre d'un temps » (Tiré de Marcel Saint-Pierre, « Les arts en spectacle ». Dans Francine Couture (dir.), *Op. cit.*, Tome II, 1997, p. 17).

²¹⁵ *Ibid.*, p. 32-33.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 34.

d'une soirée théâtre où furent présentées deux pièces déconcertantes de Roger-B. Huard²¹⁷ », *Le sérum qui tue* et *Comédie No 10* dont le décor est de Lemoyne²¹⁸.

Dans la logique des avant-gardes, ces événements renouent avec l'esprit dada et du surréalisme ainsi que les théories du théâtre total. Ce sont des happenings d'art multidisciplinaires où se fondent art, poésie, musique, centrés sur une improvisation globale dans une intention démystifiante du processus de création²¹⁹. Le rôle du spectateur même s'il n'est pas directement impliqué dans l'improvisation exige une présence engageante, non plus celle d'une « condition aliénante du sujet-regardant, [passif] qui caractérisait l'ordre esthétique passé²²⁰ ». Comme l'explique Saint-Pierre, la collaboration disciplinaire de ces événements

s'oppose en particulier aux notions d'artiste démiurge, inspiré et solitaire; elle transforme en divertissement la création et dévalue les notions d'art, de métier, de maturation de l'expression intime, de secret d'atelier, d'inspiration, de labeur, etc. qui avaient fait les beaux jours de la vision bourgeoise de l'art²²¹.

Le rôle de promoteur-organisateur et même de catalyseur de Lemoyne conviant les médias, s'assurant de la complicité de certains journalistes n'est pas étranger à l'origine du succès de ces événements²²². Pour mener à terme le projet de « La Semaine A » qui a donné le coup d'envoi aux autres événements de même envergure, les moyens pour y arriver sont pris en fonçant d'abord dans le tas, dit Lemoyne, ne se laissant certainement pas arrêter par la pauvreté qui est sa réalité ainsi que celle des artistes qui l'entourent. « Quand on est le "nouvel âge", on prend les moyens de réussir²²³ », conclut-il. Ainsi, les autorités de l'université leur ont prêté la salle. Pour la publicité, ils ont eu recours au troc, échangeant quelques tableaux et gravures contre des affiches de promotion par l'aide d'un mécène²²⁴.

La recherche expérimentale deviendra le critère de sélection des exposants pour les Semaine A qui suivront. La composition du groupe initial fluctue avec différents artistes qui viennent et partent empruntant les

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ Pour le programme complet et l'analyse des événements de cette « Semaine A », lire Marcel Saint-Pierre, « Les arts en spectacle ». Dans Francine Couture (dir.), *Op. cit.*, Tome II, 1997, p. 31-42.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 41.

²²⁰ *Ibid.*, p. 133.

²²¹ *Ibid.*, p. 64.

²²² *Ibid.*, p. 77.

²²³ Serge Lemoyne, dans Gil Courtemanche, « Nouvel Âge, nouvel art, vieux problème », *Loc. cit.* CITÉ également par Marcel Saint-Pierre, « Les arts en spectacle ». Dans Francine Couture (dir.), *Op. cit.*, Tome II, 1997, p. 21.

²²⁴ Craignant d'être bombardé de demandes, ce mécène préfère garder l'anonymat et Lemoyne taira donc son nom. Tiré de Gil Courtemanche, « Nouvel Âge, nouvel art, vieux problème? », *Loc.cit.*

noms de « l'Horloge » alias « Les Horlogers du Nouvel Âge », un temps les Cosmites, puis le « Zirmate ». Leurs activités demeurent dans la continuité de celles du Nouvel Âge mais le « Zirmate va tenter de façon plus explicite d'associer ses explorations de l'inconscient aux récents développements scientifiques dans les domaines de la recherche spatiale et de la technologie en microbiologie²²⁵». Les membres se définissent comme « un groupe de recherche dans l'expression de l'insolite, du caché et de la phénoménologie du fantastique dans le subconscient et ses univers environnants²²⁶ ». Ainsi que le précise Marcel Saint-Pierre, à des procédés techniques « favorisant la voyance surréaliste s'entremêlent la vogue des 'voyages d'acide' et des expérimentations infra-sensorielles ou hallucinogènes d'un H[enri] Michaux dont le but était d'entraîner l'expérimentateur aux 'portes de la perception', comme disait A. Huxley ²²⁷ ». Le Zirmate continuera à produire des spectacles pluridisciplinaires dont celui au Pavillon de la jeunesse à l'Expo 1967, l'événement « infragalactique » ²²⁸ . Claude Péloquin, poète et écrivain, présidait les aventures infragalactiques du groupe s'affirmant avec les Manifestes *Subsiste* puis *Infra* ²²⁹ .

Fidèle à l'air du temps où cette jeune génération d'artistes descend dans la rue pour aller à la rencontre du public, Turpin choisira de diffuser ses idées par des canaux accessibles au grand public. Il participe donc à la Semaine « A » dont nous venons d'exposer la teneur mais aussi à Expo 67 où cette fois, il y présente principalement des dessins²³⁰. En 1971, il est de l'exposition collective à la coopérative d'assurance-vie La Société des Artisans qui inaugure alors la « Galerie des jeunes peintres » où on lui attribue le premier prix par choix populaire. La création de cette galerie des jeunes peintres est la première étape d'une initiative culturelle visant à reconnaître de jeunes artistes; la Coopérative envisageant pour son centenaire en 1976, année des jeux olympiques à Montréal, de faire circuler aux États-Unis et à travers le Canada une centaine d'œuvres de jeunes artistes québécois ²³¹ .

²²⁵ Marcel Saint-Pierre, « Les arts en spectacle ». Dans Francine Couture (dir.), *Op. cit*, Tome II, 1997, p. 83. Pour un détail de l'évolution et des événements du groupe, lire Marcel Saint-Pierre, *Ibid.*, p. 31-59 et André-G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise. Histoire d'une révolution culturelle*, *Op. cit.*, p. 461-470.

²²⁶ Paquin, *Loc. cit.*, p. 77 (Tiré du *Manifeste Infra*. Dans Péloquin, *le premier tiers : Œuvres complètes (1942-1975)*, p. 84).

²²⁷ Marcel Saint-Pierre, « Les arts en spectacle ». Dans Francine Couture (dir.), *Op. cit*, Tome II, 1997, p. 83.

²²⁸ Guy Robert, *L'Art au Québec depuis 1940*, Montréal : Les Éditions La Presse, 1973, p. 421 et Ghislaine Houle et Jacques Lafontaine, *Écrivains québécois de nouvelle culture*, Montréal : Bibliothèque nationale du Québec. Ministère des Affaires culturelles, Coll. « Bibliographies québécoises n° 2 », 1975, p. 81-85.

²²⁹ Marcel Saint-Pierre, « Les arts en spectacle ». Dans Francine Couture (dir.), *Op. cit*, Tome II, 1997, p. 85.

²³⁰ Laurent Lachance, *Op. cit.*, p. 31.

²³¹ *Ibid.*, p. 149. Le siège social des Artisans (ayant fusionné avec les Coopérants en 1981) était situé au 333 Saint-Antoine Est à Montréal. Dans les Archives de l'artiste, se trouve une coupure de journal sans aucune référence

Dans la section qui suit, nous nous penchons sur l'apport de Turpin à un Québec se modernisant. Nous nous intéressons plus précisément à sa participation à titre de médiateur, un rôle mû par une volonté de démocratisation de la culture et par des actions engageant la démocratisation culturelle.

1.6 Turpin : médiation et démocratisation des arts

1.6.1 Contributions sociales de Turpin : expositions et participation populaire

En février 1967, Turpin accompagne à Alençon la délégation générale du Québec qui prenait part à la foire- exposition d'Alençon. La délégation révélait alors aux Français un « Québec moderne » ce que les Alençonnais ne s'imaginaient et ne soupçonnaient pas encore²³². À cet effet, un stand impressionnant est

bibliographique nous permettant d'en retracer les sources. Cet article rapporte l'engagement culturel de la Société des Artisans. La liste des exposants de 1971 est la suivante : « Peintres québécois : Edmondo Chiodini, Gabriel Contant, Suzanne Dumouchel, Estelle Fleury, Monique Hénault, Lise Lajoie, Richard Normandin, Claire Fournier-Séguin, Gilbert Thibault, Cécile Bertrand-Trudel, Jeanne Vanasse. Galerie des jeunes peintres : Raymond Bouchard, Michèle Lalonde, Jovette Marchessault, Jean-Louis Sauvé, Michèle Théoret, André Turpin, Thérèse Vachon, Serge Bluteau, Jean Desjardins, Catherine Savaria ». Liste des exposant-es et tirée de : Anonyme, « Les jeunes peintres exposent leurs toiles », *Le Courrier du Sud/ The South Shore Courier*, volume 25, n° 2, Longueuil, Québec : La Cie de publication et d'imprimerie de la Rive-Sud Ltée, mercredi 5 mai 1971, p. 16; « À la Société des Artisans, une galerie de jeunes peintres québécois », *L'Action quotidien catholique*, 63^e année, n° 19 371, Québec : Compagnie de publication l'Action sociale limitée, lundi 3 mai 1971, p. 8).

La Société des Artisans sera également des commanditaires ayant financé le « projet d'embellissement » du Métro de Montréal ayant pour objectif de créer une « Galerie d'art souterraine » (Francine Couture et Suzanne Lemerise, *Op. cit.*, Avril 1975, p.13-14).

Pour en savoir davantage sur la Société des Artisans (société coopérative d'assurance-vie) voir : Joëlle Piffault avec la collaboration de Marcel Côté, *Les Coopérants : Le Rêve inachevé d'un leadership démocratique*, Ste-Foy : Presses de l'Université du Québec, Coll. « Les Grands Gestionnaires et leurs œuvres », 1996, 185 p.

<https://www.puq.ca/catalogue/livres/les-cooperants-551.html>

VOIR AUSSI : René Paré, *Sur les traces d'un fondateur téméraire – La société des Artisans, Coopérants Assurance-vie*, 1990. Me Paré (1904-1993) président et directeur général de la Société des Artisans canadiens français demeura à ce poste de 1942- 1974.

²³²Mme Jean Cathelin, une des organisatrices de l'exposition de peinture, avait abordé le « thème du changement » lors du vernissage de celle-ci : « Il faut se faire une raison. Le Canada et le Québec que nous appelions la Nouvelle-France ne sont plus tellement conformes à l'image pieuse et folklorique qui nous venait à l'esprit il n'y a pas si longtemps. Maria Chapdelaine est morte, les jésuites se sont mis à la page, les indiens n'ont plus de plumes et les esquimaux ont des réfrigérateurs. » (Pierre Saint-Germain, « Alençon va vivre durant une semaine à l'unisson du Québec "moderne" », *Loc. cit.*). Par ailleurs, Il est tristement intéressant de constater qu'en 1971, soit 4 ans plus tard, des visions remplies de clichés subsistent toujours. Dans le cadre du programme *Perspectives-Jeunesse*, un environnement labyrinthique, le *Quebec Scenic Tour*, est créé par le groupe The fabulous Rockets « en réponse à une demande faite par l'Office franco-québécois pour la jeunesse dont l'objectif était de montrer le Québec à de jeunes touristes français ». Il ressort de cet environnement, une vision du Québec depuis les années 1950 qui se constitue à travers le parcours de compartiments thématiques, et qui use d'autodérision à son égard, par la difficulté qu'il semble avoir à sortir de sa *Noirceur*. L'œuvre fait également état des préjugés et clichés français face à un Québec colonisateur à l'égard des Premières Nations. Les jeunes français s'attendant encore à trouver des Autochtones vêtus de leurs costumes traditionnels. Lire la description de Anithe de Carvalho sur le sujet, dans *Art rebelle et contre-culture*, *Op. cit.*, p. 152-158.

monté avec l'intitulé « le Québec un vaste chantier », montrant l'État du Québec moderne dans toutes ses sphères. La maquette d'Expo 67 et des affiches s'y rapportant sont présentées, suscitant beaucoup d'intérêt. Une exposition de peintures et dessins de treize artistes canadiens accompagnait le tout. Turpin participe à cette exposition aux côtés, entre autres, de Jean-Paul Riopelle, Marcella Maltais, Beaulieu, Arseneault, Vannier, Germain Perron, Jean MacEwen²³³. Turpin aurait à ce moment prononcé une conférence improvisée sur la peinture québécoise, se substituant à Riopelle qui ne se serait pas présenté²³⁴.

Préoccupé de démocratisation de l'art, Turpin visite des prisons pour « y voir des créations artistiques entre leurs murs²³⁵ ». Il expose dans des lieux qui se situent en périphérie des espaces consacrés de l'art contemporain. Au cours des années 1960 et 1970, quelques rares organismes participent à la tradition de philanthropie culturelle²³⁶ et deviennent des lieux d'exposition. La Maison des Arts de La Sauvegarde sera créée le 22 novembre 1965 par la compagnie d'assurance éponyme²³⁷. En 1971, Turpin occupe le poste de coordonnateur à la Maison des Arts de La Sauvegarde qui offre des services de médiation sur demande aux groupes intéressés pour parcourir leurs expositions. La même année, il y expose des dessins à la plume sèche sur papier chiffon aux côtés des œuvres de l'artiste Jovette Marchessault²³⁸. Cette maison est le siège de divers événements : présentation de spectacles de musique, colloques sur les artistes, conférences, lancements de livres. La Maison des Arts de La Sauvegarde projette aussi d'offrir du théâtre expérimental

²³³ Nous n'avons pas réussi à retracer la liste complète des 13 exposant·es. Jean Chapdelaine était le délégué général du Québec. Plus de 50 000 personnes étaient attendues à cet événement qui dura une semaine. L'inauguration de la foire exposition eut lieu le samedi 25 février 1967 et devait se terminer le dimanche 5 mars. (Pierre Saint-Germain, « Alençon à l'heure du Québec moderne », *Loc. cit.* et Pierre Saint-Germain, « Alençon va vivre durant une semaine à l'unisson du Québec 'moderne' », *Loc. cit.*).

²³⁴ Laurent Lachance, *Op. cit.*, p. 31.

²³⁵ Anonyme, « "Que l'artiste exige moins de la société et qu'il lui donne davantage" (André Turpin) », *Dimanche - matin*, 18 juillet 1971, p. 74. Nous n'avons aucun renseignement supplémentaire à ce sujet. Est-ce une allusion à Boscoville, institution avec laquelle Turpin a toujours gardé des liens? Nous ne pouvons le confirmer.

²³⁶ En 1961, la création du ministère des Affaires culturelles marque le début de l'implication de l'État dans la culture. La bourgeoisie francophone d'affaires apparue au tournant du XX^e siècle, devient une source majeure de financement culturel d'abord par des initiatives personnelles, puis certainement aidée et encouragée par les avantages fiscaux offerts par des politiques et des lois venant en aide à cette source de financement (Jules Bonnet, *État des lieux sur les politiques publiques d'appui à la philanthropie culturelle*, Rapport du colloque sur la philanthropie culturelle ayant eu lieu le 2 décembre 2022, Culture Montréal, Conseil des arts de Montréal (CAC), 5 décembre 2022, p. 5).

²³⁷ « La Maison des arts La Sauvegarde, située au 160 rue Notre-Dame Est, adjacente à son siège social, a été fondée le 22 novembre 1965 » et s'est vouée à la diffusion des arts jusqu'en 1978. Cette initiative fût l'oeuvre de la Compagnie d'assurance La Sauvegarde. Les manifestations artistiques et culturelles qui s'y déroulent sont très variées : conférences de presse, événements littéraires et musicaux, remises de prix littéraires, expositions, etc.—(Anonyme, « Succès de la politique de philanthropie de "La maison des arts La Sauvegarde" », *Le Soleil*, mardi 11 septembre 1973, p. 30).

²³⁸ Anonyme, « Des encres surréalistes deviennent des "posters" », Montréal, *Dimanche-Matin*, vol. XVIII, n° 10, 14 mars 1971, p. 49. Dans les archives de l'artiste, se trouve une invitation pour le vernissage de cette exposition, « André Turpin, Jovette Marchessault », qui s'est tenue du 20 février au 29 mars 1971.

d'avant-garde ainsi que, pour la saison estivale, « une exposition d'expérimentation d'arts visuels » dont l'objectif est de rapprocher le public de l'artiste²³⁹. Malgré ce programme ambitieux, Turpin considère « qu'il reste encore beaucoup à faire pour « la consommation intellectuelle », dira-t-il en entrevue²⁴⁰.

Toujours mû par le souci de se rapprocher des gens, Turpin expose également dans des lieux publics tels le Hall de la Place Ville-Marie²⁴¹, le Hall du Centre civique de Rimouski²⁴², des cafés-restaurants²⁴³ mais aussi des commerces de meubles considérés alors *design*²⁴⁴. Par souci d'accessibilité, en accord avec sa volonté politique de démocratisation de l'art, Turpin reproduit ses dessins en *posters*. C'est ce que révèle un article de 1971, où on y lit que « [l]orsque des encres deviennent des "posters" – la grande mode contemporaine – elles sont plus abordables dans leur prix et tout aussi jolies²⁴⁵ ». Jasmin, semblant se réconcilier avec la peinture qui amorce un retour à la figuration, écrira à son sujet:

On le voit, la peinture retrouve ses vieux rôles. Elle est "image", illustrations et c'est pour cela qu'elle doit se décrocher des cimaises, des musées-pour-élites d'initiés, et de l'huile compliquée et coûteuse sur toile préparée. La "peinture" se doit de devenir prototype pour être imprimée en multiples pour tous, dans le "journal", ou en "posters". Le monde commercial, lui, sait bien la force

²³⁹ Anonyme, « "Que l'artiste exige moins de la société et qu'il lui donne davantage" (André Turpin) », *Dimanche - matin*, 18 juillet 1971, p. 74. Concernant la fonction d'André Turpin au titre de coordonnateur à la Maison des Arts de la Sauvegarde, nous ne pouvons en préciser la période. L'article est daté de juillet 1971, nous croyons qu'il a occupé un poste à temps partiel d'enseignant au Cégep de Matane pour les trimestres 1970-1971, de septembre 1970 à juin 1971 (ce que nous laisse croire une lettre de confirmation d'engagement du cégep de Matane se trouvant dans les archives de l'artiste, sous réserve cependant d'attestations de scolarité) ainsi qu'un emploi de moniteur spécialiste de céramique d'octobre à avril 1971 au service des Parcs de la ville de Montréal. Il s'agit ici, encore d'une lettre trouvée dans les archives de l'artiste, signée par la chef de groupe du service des Parcs de la ville de Montréal. Cette lettre comporte une incongruité car elle est datée du 23 avril 1971 et stipule que « M. André Turpin travaille au Service de la Ville de Montréal depuis le début d'octobre 1971 ». Nous croyons qu'il s'agit d'une coquille et que Turpin a donc occupé ce poste de, octobre 1970 à au moins avril 1971, date qui apparaît sur la lettre. Si c'est le cas, il est douteux qu'il ait également occupé le poste de professeur au cégep de Matane de septembre 1970 à juin 1971, mais c'est toutefois possible puisqu'il s'agissait d'un poste de professeur à temps partiel.

²⁴⁰ Anonyme, « "Que l'artiste exige moins de la société et qu'il lui donne davantage" (André Turpin) », *Loc. cit.*, p. 74. Nous n'avons aucun renseignement supplémentaire à ce sujet. Est-ce une allusion à Boscoville, institution avec laquelle Turpin a toujours gardé des liens?

²⁴¹ L'exposition a eu lieu du 18 au 30 mars 1974 (Françoise Pitt, « Cet oiseau qui a nom liberté », *Décormag*, vol. 2, n° 7, mars 1974, p. 63).

²⁴² Le centre civique de Rimouski est la salle de spectacle de la ville. Concernant l'exposition de Turpin, lire : L.M., « À l'exposition André Turpin au Centre civique de Rimouski. Même quand l'oiseau marche on sent qu'il a des ailes », *Loc. cit.*

²⁴³ En 1972, du 2 au 4 juin- vernissage le 1^{er} juin-, Turpin expose peintures, dessins et sculptures au restaurant Saint-Vincent, rue St-Vincent dans le Vieux-Montréal (Archives de l'artiste, photocopie de carton d'invitation).

²⁴⁴ C'est ce que révèle une publicité parue dans *La Presse* du 8 décembre 1970. Il s'agit d'une invitation à l'exposition de Turpin se tenant du 20 novembre au 24 décembre 1970 au Château d'aujourd'hui alors situé au 6375 rue St-Hubert (Anonyme, « Château d'aujourd'hui : exposition André Turpin peintre québécois 20 nov.-24 déc. », *La Presse*, 86^e année, n° 285, Montréal, 8 décembre 1970, Cahier D (« Bonne Table / Alimentation »), p. 1).

²⁴⁵ Anonyme, « Des encres surréalistes deviennent des "posters" », *Loc. cit.*

de l'image. L'artiste doit participer à cette inondation visuelle et justement avec des images gratuites, des images qui contestent l'ordre établi et organisé parfois pour des intérêts sordides²⁴⁶.

Turpin fonde aussi en 1971, la Boutique Les cent associés sur la rue Saint-Vincent dans le Vieux-Montréal, un lieu où artistes et artisans sont sous le même toit²⁴⁷. Le nom de ce lieu n'est pas sans rappeler et évoquer la Compagnie des Cents-Associés formée aux débuts de la colonie en Nouvelle-France dont la création avait pour objectif premier, de créer une association qui éliminerait la concurrence²⁴⁸. Ceci reflète également le souci et les politiques visant à protéger et valoriser l'artisanat, lié au patrimoine, « aux porteurs de tradition » que menace la technologie et l'industrialisation²⁴⁹.

En 1973, Turpin présente quarante œuvres réparties entre dessins, peintures et sculptures dans la mythique « Galerie de l'Étable ». On se rappellera que bien que liée au Musée des beaux-arts de Montréal²⁵⁰, la galerie de l'Étable offrait un espace exploratoire²⁵¹. Par ailleurs, Turpin aurait vraisemblablement exposé au Musée

²⁴⁶ Claude Jasmin, « Des vaches, un œuf et un magasin, le dimanche », *Sept-Jours*, n° 47, Montréal, 10 août 1968, p. 31. Jasmin commente des œuvres de Alexander Colville, Christopher Pratt et Jean Noël.

²⁴⁷ Archives de l'artiste et Laurent Lachance, *Op. cit.* La boutique Les cent Associés était située rue Saint-Vincent dans le Vieux-Montréal, entre les rues Saint-Paul et Saint-Amable; artistes et artisans s'y trouvaient réunis en cinq mini-boutiques. André Turpin y présentait sculptures et lithographies (Claude Léger, « Rue Saint-Vincent. De la poterie à la couture », *Le Devoir*, Montréal, mardi 8 juin 1971, p. 11).

²⁴⁸ Concernant la Compagnie des Cents-Associés (Compagnie de la Nouvelle-France fondée en 1627), Lire : John Boyko, « Compagnie des Cent-Associés ». Dans *L'Encyclopédie canadienne*, publié en ligne le 16 décembre 2013, dernière modification le 10 février 2020.

<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/compagnie-des-cent-associes>

²⁴⁹ Le Livre vert de J-P. L'Allier abordait aussi les problèmes inhérents à cet aspect en proposant des solutions de revalorisation du patrimoine et des métiers d'art, de l'artisanat (Fernand Harvey, « Le gouvernement de Robert Bourassa et la culture, 1970-1976 (2e partie): Le Livre vert de Jean-Paul L'Allier », *Loc. cit.*, p. 263).

²⁵⁰ L'exposition a lieu du 18 avril au 7 mai 1973, l'artiste y expose 7 peintures, 23 dessins de format 20 X 28 po et 10 sculptures, le tout totalisant 40 œuvres. Source : Archives de l'artiste : Lettre portant l'en-tête « Le Musée des Beaux-Arts de Montréal », avis d'expédition pour le retour des quarante œuvres , datée du 8 mai 1973. Voir également : « Lettre de Stéphane Aquin, conservateur de l'art contemporain » adressée à André Turpin, datée du 24 février 2005 - à qui j'emprunte l'expression « mythique Galerie de l'Étable » - et Musée des beaux-arts de Montréal, Services des Archives et des Acquisitions, « Répertoire des expositions du Musée des beaux-arts de Montréal 1860-2018 », p. 126. Le musée fermera cependant le 1^{er} mai 1973 pour des travaux d'expansion qui débiteront le 1^{er} juillet. La Galerie de l'Étable sera démolie en juillet 1973. La galerie est située derrière le musée au 3424 ave Ontario dans une ancienne étable depuis 1959. Tiré de Jacinthe Blanchard Pilon, *Entre la fuite et l'exil : réception, circulation et reconnaissance des artistes non figuratifs au Musée des beaux-arts de Montréal, au musée de la Province et à la Galerie nationale du Canada (1955-1960)*, mémoire de maîtrise, Montréal : UQAM, 2016, p. 59. Elle est l'œuvre des « Jeunes Associés du Musée de Montréal » (JAMM) qui ont rajeuni l'image du musée, par leurs soirées culturelles et expositions d'art contemporain; très fréquenté et animé tout au long des années 1960, un café restaurant y est intégré. Pour en savoir un peu plus sur La Galerie de l'Étable voir : Cafés de Musées, « Un peu d'histoire # 3 : Les Jeunes à l'Étable », 30 mars 2020. EN LIGNE : <https://cafesdemusees.fr/un-peu-dhistoire-3-les-jeunes-a-letable/>
Page consultée le 12 décembre 2022.

²⁵¹ Hélène Sicotte, « Un état de la diffusion des arts visuels à Montréal : les années cinquante: lieux et chronologie 'Deuxième partie : 1955 à 1961' », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 16, n° 2, 1995, p. 46.

d'art de Joliette en 1974²⁵², de même que dans plusieurs galeries à travers le Québec et la France dont les maisons de la culture. Le réseau français des maisons de la culture est issu de la Politique et du programme de décentralisation culturelle qui se met en place dès 1961, contrairement au Québec où il ne débute qu'au cours des années 1980²⁵³.

1.6.2 Turpin et l'enseignement

Il se peut qu'une des fonctions les plus hautes de l'art
soit de donner conscience aux hommes
de la grandeur qu'ils ignorent en eux.
(André Malraux, *Les Voix du silence*, Gallimard, 1951)

Pour Turpin, l'enseignement et le travail de médiation culturelle avaient une grande importance. Il avait conscience du pouvoir influent de ces vecteurs sur les voies libératrices du développement personnel. Il a travaillé au sein des services des loisirs pour la ville de Rimouski en 1968 et de Montréal en 1971 en animant respectivement des activités de bricolage et de céramique. En 1970, il est appelé, à titre d'artiste-invité à donner des conférences sur l'art à l'institut Marguerite-Bourgeoys et, en 1975, au Collège Jean de Brébeuf. La vulgarisation de l'art est essentielle pour Turpin. Lorsqu'il occupa le poste de coordonnateur à la Maison des arts de La Sauvegarde, il militait afin que les artistes s'impliquent dans la société, aillent vers elle, dans le but de rendre accessible l'art à tous. Il parlait de la nécessité d'appivoiser une œuvre pour le public qui pouvait se sentir au départ rebuté par celle-ci. Faisant allusion à l'incompréhension du public, il dira que :

²⁵² Laurent Lachance, *Op. cit.*, p. 14, 149, 176. Par contre, le Musée d'art de Joliette (MAJ) ne possède aucune trace de cette exposition. Le musée actuel de Joliette a été inauguré en 1976; le service des archives possède toutefois la plupart des dossiers d'artistes ayant participé à des expositions qui eurent lieu à l'ancien musée, celui des Clercs de Saint-Viateur. La Société d'histoire de Joliette / Lanaudière n'a pas non plus dans ses dossiers de traces de cet artiste. Nous avons fait ces démarches en avril 2022 par requête téléphonique auprès de l'adjointe aux collections du Musée d'art de Joliette ainsi qu'auprès de la Société d'histoire de Joliette / Lanaudière.

²⁵³ Voir Annick Brabant, « La création des maisons de la culture : un projet ambitieux ». Dans *Encyclopédie du MEM*, site du MEM- Centre des mémoires montréalaises-, publié le 30 septembre 2022.

<https://ville.montreal.qc.ca/memoiresdesmontrealais/les-maisons-de-la-culture-des-lieux-de-decouverte-et-daccessibilite>

et Damien Roger, « Les maisons de la culture, genèse d'une ambition de décentralisation culturelle », *Le Journal des arts.fr*, publié le 28 septembre 2021.

<https://www.lejournaldesarts.fr/patrimoine/les-maisons-de-la-culture-genese-dune-ambition-de-decentralisation-culturelle-156022>

Il faut souvent revenir sur une pièce d'art et en regarder les formes pour l'apprécier. [...] Il faudrait que l'artiste comprenne que les gens doivent être éduqués sur les arts pour les désirer et vouloir se les procurer. [...] qu'il accepte de descendre dans la rue pour engager le dialogue avec les gens²⁵⁴.

Ceci nous indique que Turpin s'inscrivait volontairement dans cette mouvance des artistes qui cherchaient à se rapprocher du public et à jouer un rôle de médiateur, partageant de la sorte certaines des visions d'artistes tels que, entre autres, les Lemoyne et Vaillancourt²⁵⁵. En plus des différentes « écoles -ateliers » d'art que Turpin a mises sur pied où chacun explorait, échangeait, créait à sa guise, Turpin « enseigne » l'art à des enfants en 1963-64 puis, dans les années 1970²⁵⁶. Au Mont-Providence de Rivière-des-Prairies²⁵⁷, les enfants à qui il enseignait vivaient différentes formes de perturbations émotives et psychiques allant de celles de l'orphelin, de l'enfant *illégitime* abandonné, à des problèmes psychiatriques peut-être plus profonds. Turpin fera « de l'art thérapie avant l'invention du terme », écrit son *biographe* Laurent Lachance²⁵⁸. Instinctivement, par le biais de l'art et du jeu, à travers le travail de la glaise qui demande à

²⁵⁴ André Turpin dans « Que l'artiste exige moins de la société et qu'il lui donne davantage (André Turpin) », article non signé, *Dimanche-Matin*, Vol. XVIII, n° 28, Montréal, 18 juillet 1971, p. 74). Suite aux propos de Turpin, alors coordonnateur de La Maison des arts de la Sauvegarde, l'article mentionne d'ailleurs que « C'est pourquoi cette maison située dans le Vieux-Montréal voit à offrir une occasion d'enrichissement à ce sujet, en réunissant des groupes d'intéressés à ses expositions. Dans cet esprit, tout groupe intéressé peut communiquer avec les responsables pour être reçu ».

²⁵⁵ Turpin appréciait beaucoup Serge Lemoyne dont il avait fait la connaissance au Musée d'art contemporain, aussi bien en tant qu'artiste qu'individu.

²⁵⁶ Voir Annexe D, « Notes et repères biographiques sur l'artiste ».

²⁵⁷ Le Mont-Providence de Rivière des Prairies deviendra Hôpital Rivière-des-Prairies en 1969, un hôpital psychiatrique pour les enfants.

²⁵⁸ Laurent Lachance, *Op. cit.*, p. 27. Il ne faut pas prendre ce commentaire du biographe au pied de la lettre. L'art thérapie, discipline relativement récente au Québec, possède des racines historiques remontant aux années 1930 et s'inscrit dans une évolution marquée par plusieurs nuances. Selon Lise Pelletier, trois grands courants structurent cette discipline. Le premier courant, nommé « l'art comme thérapie » est issu de l'univers des arts, des réflexions mêmes des artistes et défend l'idée que l'acte créatif, en lui-même, constitue une démarche thérapeutique. Il prend forme dans les travaux de l'artiste Edith Kramer et est également marqué par des influences jungiennes, notamment l'introduction de l'imagination active et du rôle du thérapeute comme « contenant thérapeutique ». Un second courant, la « thérapie par l'art » associé au nom de Margaret Naumburg, psychothérapeute américaine, prend naissance à partir de travaux de psychiatres, psychanalystes et médecins. Enfin, un troisième courant, initié par Elinor Ulman met l'emphase sur le processus créatif plutôt que sur l'oeuvre finale (Lise Pelletier, *L'Art-thérapie et l'Empowerment : enjeux et perspectives*, Mémoire de maîtrise en Travail social, Abitibi : Université du Québec à Montréal, 2013, p. 8-11). Au Québec, l'introduction de la discipline au cours des années 1960 est attribuée à Marie Revai (VOIR, Yvon Lamy, *Le Destin de Marie Revai : pionnière en art-thérapie*, Éditions Vie, 2018, 212 p.). La structuration de la discipline à l'échelle nationale se fait par la création en 1977 de l'Association canadienne d'art-thérapie / Canadian Art Therapy Association (ACAT-CATA — SITE : <https://www.canadianarttherapy.org/organization>). Par contre, avant l'introduction formelle de la discipline au Québec, plusieurs initiatives ont démontré le potentiel thérapeutique de l'art et de la créativité. En 1936, l'artiste Fritz Brandtner et le docteur Norman Bethune fondent à Montréal le *Children's Art Centre* pour aider les enfants issus de milieux défavorisés à exploiter leur potentiel créatif. En 1939, Brandtner offre des cours au service d'orthopédie pour malades chroniques du *Children's Memorial Hospital*. Le pouvoir thérapeutique des démarches de Brandtner est souligné par le directeur de l'hôpital en 1941, lors d'une

être manipulée et pétrie, Turpin tentera de rejoindre ces enfants²⁵⁹. Le travail de la glaise par le modelage est un travail archaïque qui nous relie, explique la sculpteure et thérapeute Madeleine Lions,

aux quatre éléments fondamentaux : la terre, l'eau, le feu et le souffle. [...] Par le modelage [l'on peut créer] des personnages [en] utilis[ant] de la terre, de l'eau, de la chaleur pour les faire sécher; quant au souffle [...] il est donné par le modeler qui] donn[e] vie au personnage avec [sa] propre vie. C'est un élément très important. Cela permet de se restructurer, de se retrouver. Dans les visages qui sont construits, on retrouve la joie enfouie de tous ces jeunes qui souffrent. Une fois mise en volume, même si ce n'est pas dit, cette joie leur permet de se dégager de ce qui les fait tant souffrir. Quand on met cela en image, on se détache peut-être un peu de l'image horrible que l'on a de soi-même ²⁶⁰.

En 1964, Turpin occupe un poste d'assistant coordonnateur pour le ministère de l'Éducation à la ville de Laval; il est responsable de structurer des activités artistiques pour les enfants de maternelle et du primaire alors que les cours d'arts plastiques n'existaient quasiment pas. Il fait disparaître règle et efface afin de favoriser la plus complète liberté dans la création. Il s'occupe également de l'intégration d'enfants en situation de handicap²⁶¹. De 1975 à 1977, il participe pendant cinq semestres au Projet Oval²⁶² en initiant des ateliers de créativité (bricolage, théâtre de marionnettes) pour les enfants de nouveaux arrivants auxquels finalement se joignirent aussi les parents. Turpin raconte que c'était chez lui, dans son atelier du Vieux -Montréal qu'avait lieu ces séances. À des fins d'intégration, les groupes étaient composés à 50% de Québécois et 50% de nouveaux arrivants, principalement en provenance à cette époque, du Chili et d'Haïti²⁶³. Il est aujourd'hui reconnu que la médiation par les arts facilite l'intégration et l'expression. La

exposition des travaux des patients, affirmant que la peinture avait eu un effet plus bénéfique que d'autres formes de thérapies (« Paintings done by Handicapped Children », *Montreal Gazette*, 6 juin 1941. Tiré du catalogue d'exposition Helen Duffy et Frances K. Smith, Agnes Etherington Art Centre Queen's University, *Le Meilleur des mondes de Fritz Brandtner*, Kingston, Ontario, Agnes Etherington Centre, 1982, p. 34-38).

D'autre part, au début du siècle, la formation de la *Women's Art Association de Hamilton* découle de l'aspect thérapeutique réunissant des femmes, alors considérées « possessions de leurs maris » et qui avaient trouvé par l'art et la créativité une forme d'expression et d'affirmation. EN LIGNE : <https://buildingculturallegacies.ca/artist/womens-art-association-of-hamilton/>

²⁵⁹ Turpin avait mis fin à sa formation à l'Institut des arts appliqués pour entrer à l'école des Beaux-arts de Montréal. Il s'adonnera à ces activités pendant son année de battement (1963-64) qui le séparait de son entrée à l'école des Beaux-arts (Laurent Lachance, *Op. cit.*, p. 27) où il s'inscrit pour l'année académique 1964-65. (Université du Québec à Montréal, Service des archives et de gestion des documents. Fonds d'Archives de l'École des Beaux-arts de Montréal, 5P- 510-12 André Turpin – Dossier étudiant) – contrairement à ce qui est rapporté dans l'ouvrage de Laurent Lachance (Laurent Lachance, *Op. cit.*, p. 28).

²⁶⁰ Michel Vaïs, « Marionnette et thérapie : entretien avec Madeleine Lions », *Jeu. Revue de théâtre*, Numéro 51, 1989, p.135-136.

²⁶¹ Laurent Lachance, *Op. cit.*, p. 27-28 ainsi que André Turpin et Rémy Trudel, Entrevue « Les Durs à cuire HAUT ET FORT », *Loc. cit.*

²⁶² Le Projet Oval était un programme d'accueil et d'intégration mis sur pied par le ministère de l'Immigration du Québec (Laurent Lachance, *Op. cit.*, p. 36).

²⁶³ André Turpin dans André Turpin et Rémy Trudel, Entrevue « Les Durs à cuire HAUT ET FORT », *Loc. cit.*

thérapie par le biais de la marionnette en particulier, est utilisée depuis les années 1930, offrant l'opportunité de créer des scénarios, des jeux de rôles où se forge l'identité. Cette médiation par la marionnette, objet ludique au statut spéculaire, permet l'expression de sentiments qui autrement ne seraient peut-être pas exprimés²⁶⁴. Le passage de Turpin à ce projet a été salué pour ses qualités de pédagogue et d'animateur²⁶⁵. À travers ces activités d'enseignement et d'animateur incluant spontanément les minorités, idéal auquel s'est attaqué la contre-culture, Turpin travaillait ainsi à « désintellectualiser la créativité spontanée des individus²⁶⁶», expression que nous empruntons ici à François Ricard.

Bien sûr, Turpin n'a pas inventé « l'art thérapie » tel que son biographe en laisse flotter l'idée. Toutefois, par sa manière d'enseigner et de guider qui offrait la plus grande liberté à l'expression et à la créativité, Turpin se rapprochait des idéaux des Automatistes pour qui l'acte de peindre, par exemple, était avant tout perçu comme « une rencontre avec soi-même²⁶⁷», l'expression de son monde intérieur. Cette action portait déjà un pouvoir thérapeutique en soi, en jouant un rôle dans la construction de l'identité²⁶⁸. Turpin l'avait lui-même expérimenté et compris très tôt, au cours de ses années de résidence à Boscoville. Avant son entrée à Boscoville, certains dirigeants d'institutions qu'il avait fréquentées, l'avaient condamné, le qualifiant de cerveau brûlé²⁶⁹. L'art a eu une fonction salvatrice chez Turpin. C'est en découvrant l'univers de Picasso qu'il a été subjugué et fasciné par le monde intérieur de l'artiste, comprenant qu'il devait à son tour aller à la rencontre de son monde intérieur à lui²⁷⁰ :

²⁶⁴ Voir article de Michel Vaïs, « Marionnette et thérapie : entretien avec Madeleine Lions », *Jeu. Revue de théâtre*, n° 51, 1989, p. 135-136. Voir aussi l'article de Clothilde Cazamajor, concernant le réseau se constituant à des fins pédagogiques autour de la marionnette à Montréal au cours des années 1950, notamment par le biais du Service des parcs et Loisirs et dans la vie culturelle par la télévision. Ce réseau était surtout l'œuvre de pionnières. Clothilde Cazamajor, « Femmes marionnettistes et institutions dans le Québec des années 1950 », *Le Carnet. Histoires de l'art*-vol. 1, n° 1 : « Femmes, institutions, espaces publics », hiver 2024. EN LIGNE :

<https://lecarnet.uqam.ca/actualite/le-carnet-vol-1-no-1-femmes-institutions-espaces-publics/>

Consulté le 8 septembre 2024.

²⁶⁵ Dans une lettre d'attestation datée du 1^{er} novembre 1977, Guy Côté, directeur de l'adaptation au ministère de l'Immigration salue la précieuse collaboration de Turpin ainsi que ses qualités de pédagogue et d'animateur averti qui fût très apprécié des jeunes (Laurent Lachance, *Op. cit.*, p. 36 et Archives de l'artiste).

²⁶⁶ Ricard entendait par désintellectualiser la créativité, de l'extraire du bagage donné par « la Culture [...qui] en tant que mode de relation avec le monde, est comme la Morale et le Pouvoir : un empêchement, une supercherie; il est donc urgent d'y mettre fin en décomplexant, en "désintellectualisant" la "créativité" spontanée des individus » (François Ricard, *Op. cit.*, p. 210-211).

²⁶⁷ Fernand Leduc en entretien avec Gilles Dupuis (Gilles Dupuis et Fernand Leduc, « Entretien avec Fernand Leduc », *Francofonie*, n° 37 : « Le Québec et la modernité », Casa Editrice Leo S. Olschki, automne 1999, p. 99).

²⁶⁸ Lise Pelletier, *L'Art-thérapie et l'Empowerment : enjeux et perspectives*, Mémoire de maîtrise en Travail social, Abitibi : Université du Québec à Montréal, 2013, p. 8.

²⁶⁹ André Turpin, tiré de Laurent Lachance, *Op. cit.*, p. 103.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 84.

Dès lors, j'ai compris que je n'étais plus seul. Avec tous mes cauchemars, mes hantises et mes drames, j'avais un côté surréaliste. On m'encouragea : « Continue, tu ne vomiras jamais assez. Quand tu auras fini de vomir, tu commenceras à créer. Celui qui m'a dit cela avait raison. Je n'ai jamais eu peur de sortir ce que j'avais sur le cœur. Pendant des années, j'ai vomi toute ma bile d'obsession, de haine, de frustration. J'ai créé mon propre destin en le dépassant ²⁷¹.

Avec un regard rétrospectif, Turpin a d'ailleurs rendu hommage à ses éducateurs de Boscoville qui l'ont encouragé à s'exprimer par l'art. Bien conscient que la reconnaissance qui lui a été accordée en remportant un concours de dessin au sein de l'institution a été un point pivot de son cheminement, il répètera souvent pour exprimer sa gratitude, « Bosco m'a donné une âme ²⁷²».

Plusieurs des activités exposées plus haut sont antérieures à ce que préconisait le Rapport Rioux²⁷³ même si celles-ci se sont manifestées en marge du système officiel d'éducation. Aujourd'hui, le recours à des activités artistiques pour susciter le sentiment d'appartenance et d'inclusion n'est plus à prouver.

En 1969, André Turpin décroche un poste d'enseignant en arts au Cégep de Rimouski. Le témoignage d'un ancien responsable de La Coudée, le café du cégep, se souvient de son passage et de l'esprit créatif qu'il générait sur son passage:

Il s'est très rapidement intégré aux activités culturelles du CÉGEP de Rimouski. J'étais alors responsable du café étudiant, LA COUDÉE. Dès le début de cette année, il nous a proposé de nous aider, moi et mon équipe, a organisé [sic] un "appening" [sic] grandiose dont les anciens élèves de l'institution se rappellent comme un événement majeur de leur passage au CÉGEP. Une immense structure en fils de fer en forme de voûte, tapissée de papier kraft, donnait une impression de pénétrer dans une caverne psychédélique sur les parois du quelle [sic] était projeté [sic] un jeu [sic] de couleur mouvante au son de la musique de cette époque. La deuxième année nous avons récidivé avec un autre concept issu du génie de Turpin [...] ²⁷⁴.

Il donnera par la suite ponctuellement des cours privés et semi-privés et continuera à travers ses activités artistiques et sa façon de vivre à partager son art et ses valeurs, à offrir et susciter chez autrui l'ouverture « au sentir » dont fait état Rancière²⁷⁵. Ceci n'a toutefois pas toujours été de soi, Turpin avait de la difficulté à tolérer des gens dans ses ateliers qui à notre connaissance, ont toujours été sa demeure. Dans son journal-

²⁷¹ *Ibid.*, p. 103-104.

²⁷² *Ibid.*, p. 86.

²⁷³ Yves Jubinville et Édith-Anne Pageot, *L'Art en partage : autour du Rapport Rioux*, Montréal, Québec : Les Presses de l'Université de Montréal (PUM), 2024, 224 p.

²⁷⁴ Témoignage de Jean-Pierre Sirois dans un courriel envoyé à Laurent Lachance le 19 juin 2017, suite à la publication de son ouvrage *André Turpin, peintre et sculpteur. Propos et confiance*, *Op. cit.*

²⁷⁵ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, *Op. Cit.*

agenda, en date du 9 décembre 1992, il y confie : « Je ne veux plus avoir des élèves ou du monde dans mon atelier. Cela me tue rien qu'à donner des cours. C'est fini pour la vie, des élèves et le monde chez moi. Le monde me tue ²⁷⁶».

1.7 Post-automatisme et retour à la figuration

1.7.1 En préambule ou prolégomènes sur...

Parce que l'histoire des avant-gardes et de la modernité en art est construite sur la base de conflits entre Anciens et Modernes, on constate dans l'art d'une période et d'un lieu donné, la dominance de certaines esthétiques. Ceci ne signifie toutefois pas l'inexistence de d'autres tendances, ni même la disparition de l'ancienne qui a été la cible du débat. Ainsi, on s'entend pour dire qu'au Québec, les années 1950 ont été dominées par l'abstraction : par les Automatistes et Post-automatistes, puis les Plasticiens²⁷⁷ sans toutefois que la tradition figurative ait jamais disparue. Pensons à Louise Scott, Pierre Debain, Guy Laliberté, Ghitta Caiserman-Roth, Jean Dallaire, Alfred Pellan...

Avant de poursuivre, nous rappelons qu'au tout début de la décennie 1960, la peinture abstraite est considérée la peinture officielle des institutions. C'est ce que fait valoir entre autres, Francine Couture dans un article mettant en relation l'art contemporain et l'identité nationale au cours des années 1960. Dans cet article, Couture affirme que la création du ministère des Affaires culturelles (1961) et du Musée d'art contemporain (1964) sont des actions témoignant de la reconnaissance de la modernité artistique par le pouvoir public ainsi que de sa considération « comme élément constitutif du Québec moderne²⁷⁸ » par l'État. « L'Abstraction gestuelle est alors interprétée par des membres de l'élite politique comme une figure de la lutte de la nation canadienne-française pour son émancipation qui est comprise tant en termes de

²⁷⁶ André Turpin, *Horaires de jours*, Journal-Agenda, Archives de l'artiste, p. 320.

²⁷⁷ Malgré la différence de vision à propos de leur art, ces artistes ont jugé opportun de se regrouper en association afin d'être « unis dans la lutte pour la reconnaissance publique de l'artiste et de l'art actuel ». C'est ainsi qu'en 1956, à Montréal, est créée l'Association des artistes non-figuratifs (AANF). Tiré de Rose-Marie Arbour, « L'apport des femmes peintres au courant post-automatiste : une représentation critique (1955-1965) ». Dans Francine Couture (dir.), *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. La reconnaissance de la modernité*, Tome I, Montréal : VLB Éditeur, 1993, p.15, 29-30.

²⁷⁸ Francine Couture, « Les années 60 : art contemporain et identité nationale », *ETC*, n° 17, 1992, p. 15. Ce constat est également souligné par Rose-Marie Arbour (Rose-Marie Arbour, « L'apport des femmes peintres au courant post-automatiste : une représentation critique (1955-1965) ». Dans Francine Couture (dir.), *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. La reconnaissance de la modernité*, Op. cit., p.33).

modernisation que de mise en valeur du potentiel de l'individu à réaliser un tel projet²⁷⁹ ». Selon la sociologue, les œuvres de cette esthétique ont également joué un rôle diplomatique avec la France, « alliée culturelle, [du Québec] et dont le support [lui] était nécessaire pour prendre place sur la scène internationale des nations modernes²⁸⁰ ». Couture avançant que « la reconnaissance de la parenté entre abstraction lyrique et abstraction automatiste semble avoir caractérisé la valorisation de la modernité québécoise des années 60 par la critique française²⁸¹ ».

C'était donc là, l'art officiellement reconnu par les institutions au moment où une jeune génération d'artistes marginaux explorent d'autres avenues. Nous croyons qu'il ne faut pas négliger le rôle de la critique qui ayant une tribune, a sérieusement alimenté et influencé les débats sur l'art et ce, même si dans la présente étude, nous n'analyserons pas de manière approfondie cet aspect. Il convient simplement de relever que cette voix, jointe à toutes celles qui s'élevaient dans un Québec en mutation, influençait (et par ricochet divisait) la valeur accordée à tel·le ou tel·le autre artiste et /ou aux œuvres d'art. Claude Jasmin, critique très influent de l'époque écrivant pour le quotidien *La Presse* et la revue *Sept-Jours*, se fait, entre autres, le porte-voix de ces artistes marginaux dont plusieurs manifestent déjà haut et fort. Dans ses chroniques, il proclame et souhaite la mort du tableau de chevalet (sous-entendant qu'il s'agit de la peinture officiellement reconnue par les institutions) qu'il associe à la culture d'élite et qui ne correspond plus au monde industriel actuel; il l'associe péjorativement à « un produit archaïque, une sorte d'artisanat²⁸² ».

Ainsi, dès 1965, Jasmin acclamera les nouvelles formes d'esthétique qui convoquent le réel, nourrissant et attisant par sa verve une lutte à mort contre l'abstraction²⁸³. Car c'est bien de lutte qu'il s'agit et il semble

²⁷⁹ *Ibid.*, p.15-16. Couture fait état que lors du dépôt du projet du musée d'art contemporain en Assemblée législative, le ministre des Affaires culturelles G.-E. Lapalme a déclaré : « C'est dans la peinture que nous sommes des maîtres à l'heure actuelle, si nous en sommes », évoquant du même coup le slogan « Maître chez nous » de la Révolution tranquille.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 15.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 15-16.

²⁸² Claude Jasmin, « Pas de progrès en art et tant mieux », *Sept-Jours*, n° 35, Montréal, 12 au 18 mai 1968, p. 46. Cité par Serge Allaire, « Le pop au Québec : Claude Jasmin – un parti pris ». Dans Francine Couture (dir.), *Les arts et les années 60. Architecture, arts visuels, chanson, cinéma, danse, design, littérature, musique, théâtre*, Textes du colloque de 1989, Montréal : Les Éditions Triptyque, 1991, p. 54. Jasmin affiche clairement la vision de son rôle de critique, se disant davantage « commentateur » et défenseur de ses goûts personnels. Tel que le rapporte Serge Allaire: « [il] endoss[e] la position de Michel Ragon qui déclarait que le critique d'art est un commentateur qui s'engage, milite selon ses goûts et non pas au nom de vagues théories esthétiques » (Serge Allaire, « Le pop au Québec : Claude jasmin – un parti pris ». Dans Francine Couture, *Op. cit.*, 1991, p. 51).

²⁸³ En 1965, commentant une des premières manifestations du pop art par Serge Lemoyne, Jasmin acclame cette nouvelle forme d'esthétique; la félicitant de « fix[er] une borne, la première [qui] constitue [...] le premier coup de

bien que nous soyons en présence du classique modèle de fonctionnement des avant-gardes : d'un côté, Jasmin s'en prend de façon lapidaire aux « Anciens », en proclamant que « C'est la lutte à l'esthétisme facile, à la facilité décorative. Aux séductions aberrantes. Aux vieux, à papa Borduas, à papa Mc Ewen, à tout l'art à papa²⁸⁴ » et de l'autre, il encense « les Modernes », la jeune génération d'artistes innovateurs (en l'occurrence, le pop art, à travers l'œuvre d'abord de Lemoyne, puis d'Ayot: « Des lettres, des mots, des chiffres, voilà un langage qui veut s'appropriier le réel, le quotidien, le monde concret. Cette recherche de la réalité me semble vitale, c'est le labeur du poète²⁸⁵ », écrit et crie Jasmin. C'est dans ce climat de tension que se produisent les artistes des deux tendances.

Avant de poursuivre, précisons que nous utilisons ici le terme « figuration » au sens large de représentation du monde objectif ou, tel que Fernande Saint-Martin l'exprime, comme : « mimétisme ou reproduction des apparences des objets externes toujours susceptibles d'être dotés d'étiquettes verbales²⁸⁶ »; celui-ci s'opposant à l'abstraction, pris dans son sens large également. Ceci est posé en toute conscience que les zones sont floues compte tenu, comme l'a exprimé Guy Robert, l'existence des « nombreuses zones frontalières et osmotiques entre figuration et non-figuration²⁸⁷ ». Cette précision nous semble également nécessaire afin de ne pas créer de confusion dans notre propos quant au terme figuration, celui-ci semblant avoir déjà subi la confusion de l'étiquette attribuée à un mouvement qui se dessinait alors en France, « la nouvelle figuration ». Nous l'utiliserons donc comme définissant un dispositif, un choix esthétique qui amalgame différents mouvements – ou sans référence aucune à ces mouvements- (aussi bien le nouveau réalisme, le pop art, la figuration narrative, englobée ou pas dans ce qu'on appellera un moment, la nouvelle figuration²⁸⁸) et ce, malgré le choix que nous avons relevé chez certain-es auteur-es d'avoir fait référence à

bélier contre la peinture abstraite, toujours de chevalet ». Il poursuit en écrivant que Lemoyne est « le premier à ruer dans les brancards de l'abstrait », érigeant ainsi Lemoyne, comme le souligne l'historien de l'art Serge Allaire, en pionnier de cette lutte contre l'abstraction. Tiré de Claude Jasmin, « Être ou ne pas être dans le vent », *La Presse*, Montréal, samedi 16 janvier, 1965, p. 22, CITÉ par Serge Allaire, *Loc. cit.* p. 55.

²⁸⁴ Claude Jasmin, « La guerre à la beauté : onze "pop" au Musée! », *Sept-Jours*, n° 17, Montréal, 7 janvier 1967, p. 44-45; cité par Serge Allaire, « Le pop au Québec : Claude Jasmin – un parti pris ». Dans Francine Couture (dir.), *Op. cit.* 1991, p. 54.

²⁸⁵ Claude Jasmin, « Ayot et Lorrain : du neuf », *La Presse*, Montréal, samedi 4 décembre 1965, p. 23. Cité par Serge Allaire, « Le pop au Québec : Claude Jasmin – un parti pris ». Dans Francine Couture (dir.), *Op. cit.*, 1991, p. 52.

²⁸⁶ Fernande Saint-Martin, *Loc. cit.*, p. 148.

²⁸⁷ Guy Robert, *Op. cit.*, p. 164.

²⁸⁸ Témoignant de l'ambiguïté du syntagme « Nouvelle Figuration » et du manque de définition de celui-ci, voir les articles de Claude Jasmin : « L'art nouveau des jeunes peintres de Montréal », *Vie des arts*, n° 44, automne 1966, p. 54 et « La guerre à la beauté : onze "pop" au musée! », *Sept-Jours*, n° 17, 7 janvier 1967, p. 44. D'autre part, dans un article daté de septembre 1968, Yves Robillard semble englober sous le syntagme « Nouvelle Figuration » toutes les expressions qui en découlent; il l'utilise pour définir un « idéal esthétique prévalent » ayant cours chez « un nombre

la « nouvelle figuration » pour désigner cette recrudescence de la figuration au cours de la décennie 1960 (Francine Couture, 1992; Robillard, 1970). De fait, la « nouvelle figuration » émerge en France, le pop y est rapidement associé puis on voudra l'en dissocier; nous préférons donc simplement parler de la période comme celle d'un retour marqué de la figuration²⁸⁹.

1.7.2 Entre Post-automatisme et figuration, faire fi de la critique et des diktats au nom de la Liberté

Le vrai révolutionnaire n'est pas celui qui tend à soumettre la collectivité à un monolithisme, aussi splendide en agencement formel fût-il;
le vrai révolutionnaire est celui qui aspire à voir chaque être humain dégagé du travail-corré et en état d'accessibilité au travail-passion.
(Claude Gauvreau, 1970)²⁹⁰

Turpin opte pour la figuration dans un milieu où l'abstraction occupe l'avant-scène de l'art contemporain au Québec. Cette section tente de contextualiser ce choix qui paraît paradoxal. Jusqu'en 1965, les critiques restent attachés aux valeurs que véhiculaient les Automatistes. Rose Marie Arbour désignera par le terme « post-automatisme », la deuxième génération d'artistes qui, entre 1955 et 1965, sans former un groupe homogène, poursuivent leur démarche dans la continuité de celle des Automatistes²⁹¹. Aux alentours de 1967, les paradigmes artistiques changent : les critiques d'art ont condamné la modernité de l'abstraction

croissant d'artistes à la recherche d'une nouvelle forme de figuration ». Robillard précise que « [l']idéal esthétique des artistes de la nouvelle figuration n'est pas précis pour le moment. Ils travaillent avec la figuration pour eux-mêmes, parce qu'ils ont besoin de se retrouver dans ces images. On les sent cependant soucieux d'obtenir un effet immédiat sur le public » (Yves Robillard, « Les Beaux-arts », dans *Le Canada français : études rassemblées par la Société royale du Canada*, Léopold Lamontagne Éditeur, 1970, p. 99-117- 120). EN LIGNE :

<https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/3187852?docref=qIB5diOPyLwSssl1RDyy6A&docsearchtext=galerie%20La%20Masse>

²⁸⁹ Consulter Jean-Luc Chalumeau, *La Nouvelle figuration. Une histoire de 1953 à nos jours. Figuration narrative. Jeune peinture. Figuration critique*, Paris : Éditions Cercle d'art, 2003, 222 p.

²⁹⁰ Ray Ellenwood, *Égrégore. Une Histoire du mouvement automatiste de Montréal*, Trad. de l'anglais par Jean-Antoine Billard, Montréal : Éditions Kétoupa et Éditions du passage (Co-édition), 2014, p. 149. Le texte original de Gauvreau est publié dans la revue *Jeu* de l'hiver 1978 (Claude Gauvreau, « Réflexions d'un dramaturge débutant », *Jeu*, Numéro 7, Montréal, Éditions Quinze, hiver 1978, pp. 20-37).

²⁹¹ Rose-Marie Arbour s'y autorise malgré le fait que l'historienne et critique d'art Fernande Saint-Martin ait utilisé ce terme en 1976 pour désigner « les plasticiens [qu'elle considérait] les véritables héritiers de Borduas » (Fernande Saint-Martin, « Introduction », *Trois générations d'art québécois, 1940, 1950, 1960*, Montréal : Musée d'art contemporain, 1976, p. 14. Cité par Rose-Marie Arbour, « L'apport des femmes peintres au courant post-automatiste : une représentation critique (1955-1965) ». Dans Francine Couture (dir), *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. La reconnaissance de la modernité, Op. cit.*, p. 66.

lyrique jugée inapte à rendre compte de la nouvelle société, sa technologie et les communications de masse²⁹². Malgré tout, pour plusieurs, la peinture demeurera le médium de prédilection ²⁹³.

Plusieurs artistes ont en effet persévéré sur une voie proche de l'automatisme dans le travail de la peinture et l'exploration d'autres médiums. L'œuvre de la peintre et graveuse canadienne d'origine suisse Francine Simonin est exemplaire, iconique même, dans la poursuite du travail des Automatistes.

Très proche des Automatistes par la spontanéité et l'expressivité de sa gestuelle et la valorisation portée à l'inconscient, Kittie Bruneau choisit, quant à elle, d'englober définitivement la figuration dans son œuvre, comme l'ont d'ailleurs également fait à l'international les artistes de COBRA²⁹⁴. « [L']invention figurative de mondes imaginaires²⁹⁵ » qu'on retrouve au sein de l'œuvre de Kittie Bruneau, la fera se rapprocher de Pellan²⁹⁶. Par plusieurs aspects, certaines œuvres d'André Turpin s'apparentent autant aux univers de Bruneau qu'à ceux de Pellan. Cette parenté sera visible avec Kittie Bruneau notamment à travers le traitement graphique et le motif de leurs oiseaux (FIG.1 et FIG. 2); le motif des voiliers, symboles de voyage et de liberté (FIG.3; FIG.4), l'expressivité de la couleur; et à compter des années 1980, à travers l'expressionnisme de leurs masques et visages (FIG. 5-6-7-8-9-10-11-12). La filiation de Turpin avec Pellan et son influence²⁹⁷ apparaîtront à travers la construction de leurs imaginaires personnels bien sûr, leurs

²⁹² Francine Couture, « Présentation ». Dans Francine Couture (dir), *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. La reconnaissance de la modernité, Op. cit.*, p. 15-18.

²⁹³ Patricia Smart, *Les Femmes du Refus global, Op.cit.*, p. 227. Par exemple, en 1979, après avoir réalisé ses verrières, Marcelle Ferron confiera que « [...] la verrière, c'est de l'art décoratif tandis que la peinture est porteuse de sens [...] Quand tu travailles en architecture, tu es contrainte par l'environnement et tu utilises des éléments répétitifs : c'est de la décoration. Cela a ses qualités [...] mais n'a rien à voir avec la peinture. [...] La peinture, c'est la sœur de la poésie, pour moi. Tandis que l'art décoratif, c'est un poème sans mystère. [...] L'art décoratif sécurise [tandis que] le tableau est toujours un inconnu » (Citation tirée de Jean Royer, « Marcelle Ferron : pour la trace d'une époque », *Le Devoir*, 10 novembre 1979, p. 21).

²⁹⁴ Rose-Marie Arbour, « L'apport des femmes peintres au courant post-automatiste : une représentation critique (1955-1965) », *Op. cit.*, 1993, p. 51.

²⁹⁵ *Ibid.*

²⁹⁶ *Ibid.*

²⁹⁷ Précisons toutefois que contrairement à ce qu'affirme un article de Marc Cassivi, il est peu probable qu'André Turpin ait eu pour professeur Alfred Pellan à l'École des beaux-arts de Montréal puisque ce dernier y a enseigné de 1943 à 1952 seulement et Turpin n'y a été inscrit qu'une seule année, soit celle de 1964-1965, de septembre à mai (Marc Cassivi, « Turpin l'artiste orphelin », *La Presse*, Montréal, 28 septembre 2015, p. A 17. Voir aussi Reesa Greenberg, "Alfred Pellan". Dans *L'Encyclopédie Canadienne*, Date de publication 25 mai 2008, dernière modification 4 mars 2015. Page consultée le 21 novembre 2022. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/pellan-alfred> Ce même article de Cassivi, affirme que Turpin a eu pour compagnon de classe Serge Lemoyne ce qui s'avère également faux puisque Turpin a fréquenté l'École des beaux-arts une seule année (1964-1965) et Serge Lemoyne a fréquenté l'École des beaux-arts de 1958 à 1960. Voir site de la galerie Simon Blais, « à propos de l'artiste » : <https://www.galeriesimonblais.com/fr/artistes/serge-lemoyne>

qualités de coloristes où souvent le dessin se superpose à une création abstraite de lavis (FIG. 13 et FIG. 14), mais également leurs représentations du corps féminin valorisant un large bassin et des personnages en flottaison les associant symboliquement à la liberté (FIG. 15-16-17-18-19-20) ou encore des compositions enchevêtrées créant des effets optiques « étourdissants » (ainsi que l'appropriation d'un répertoire de signes iconographiques graphiques (motifs floraux en constellation; cercles avec tracés de rayons à l'intérieur; motifs concentriques rappelant le pointillisme; espaces graphiquement surchargés – FIG. 21-22-23-24-25-26).

Bien que Turpin ait une production figurative symbolique importante, notamment à travers ses nombreuses représentations d'oiseaux dont nous discuterons au prochain chapitre, il ne mettra pas au pilori l'abstraction au cours de ces années où la critique s'en prend à la peinture de chevalet et à l'expressionnisme abstrait. Un entrefilet d'un article de journal datant de 1968 annonce, en effet, les études abstraites qui accompagnent ses dessins d'oiseaux à Rimouski²⁹⁸ et nous retrouverons ces recherches et combinaisons entre abstraction et figuration ponctuant son œuvre tout au long de sa carrière. Nous verrons plus spécifiquement au second chapitre, comment par exemple, à travers entre autre le projet du centre Synoptique, Turpin affichera une conception de l'art qui s'opposera aux catégorisations des arts et des médiums. C'est dire que la filiation de Turpin avec les Automatistes n'aboutit pas inéluctablement à l'abandon de la figuration, bien au contraire. À l'époque, d'autres artistes proches de lui, décrivent les poncifs de l'abstraction. Serge Lemoine, porte-parole de la « Semaine A » en 1964 (section 1.5 « La « Semaine A » à l'ère de la pluridisciplinarité »), déclare son opposition à l'académisme ou au maniérisme que la peinture abstraite aurait atteint²⁹⁹. Dans le même élan, il affirme également le sillage que ces précurseurs avaient tracé pour la jeune génération d'artistes dont il est et qu'ils comptaient bien suivre :

[...] nous respectons énormément Borduas; dans son œuvre, il y a des ruptures. Il n'a pas craint d'aller ailleurs, de toujours recommencer. Nous, on voudrait être un peu comme ça. Faire une toile,

Page consultée le 21 novembre 2022. Et de fait, nous ne retrouvons pas le nom de Serge Lemoine sur la liste des étudiant·es ayant fréquenté l'École des beaux-arts en 1964-65 (Université du Québec à Montréal. Service des archives et de gestion des documents. Fonds d'archives de l'École des beaux-arts de Montréal, 5P- 510/6 T-4, Liste étudiants 1ere année 1964-1965 et 5P-510/6 T5 Liste étudiants 2^e et 3^e année 1965-1966 et 1966-1967).

²⁹⁸ L.M., « À l'exposition André Turpin au Centre civique de Rimouski : Même quand l'oiseau marche on sent qu'il a des ailes... », *Loc. cit.*

²⁹⁹ Gil Courtemanche, « Nouvel Âge, nouvel art, vieux problème? », *Loc. cit.* Cité par Marcel Saint-Pierre, « Les arts en spectacle ». Dans Francine Couture (dir.), *Op. cit.*, 1997, p. 71-72. Sur méprise de Saint-Pierre concernant la source de l'information , voir notre note 209.

un poème et ne pas regarder en arrière par la suite. L'oublier, travailler à d'autre chose mais pas en fonction de ce que nous venons tout juste de faire³⁰⁰.

Pour Turpin, l'automatisme, n'est pas une question qui relève de la figuration ou de l'abstraction. Il s'agit simplement de l'expression spontanée de son monde intérieur : « Je travaille par impulsion à base de subconscient », expliquera-t-il³⁰¹. Sa conception et compréhension de l'automatisme se limitait à l'expression spontanée de l'inconscient. Les débats entre les tenants de l'abstraction et ceux de la figuration l'intéressaient moins³⁰². « L'automatisme est un état d'être; un état d'être de avant, après et au futur [nous croyons que Turpin voulait probablement dire « au présent » et non « après » : « un état d'être de avant, au présent et au futur »]. C'est une pensée complète. Techniquement, c'est un jet »³⁰³. Cette conception de l'automatisme en appelant à une présence totale est tout à fait compatible avec la quête d'ancrage dans le réel qui anime les tenants du « retour à la figuration ». Pour Turpin, l'automatisme se résume à l'énergie qui permet de faire surgir son monde intérieur. Pour ce faire, il puisera à différentes sources et explorera différentes méthodes comme l'ont également fait les artistes de COBRA « qui ne s'interdisaient aucun des moyens picturaux et plastiques, figuratifs ou non-figuratifs, pour faire naître, au-delà d'une culture occidentale trop spéculative et analytique, des formes surgies de l'enfance et de l'inconscient³⁰⁴ ». C'est cette filiation de l'automatisme que défend Turpin. Le texte de Gauvreau en exergue, malgré le choix des mots faisant écho à un moment où le retour à la figuration accompagne aussi un art plus politique³⁰⁵, en appelle malgré tout davantage à la transformation par l'art qu'à la révolution. Comme l'explique France Théoret, "l'expérience créatrice des Automatistes n'établit pas comme prémisse la nécessité de la révolution mais bien celle de la transformation"³⁰⁶. Nous verrons dans la prochaine section, que derrière ses dessins symboliques, Turpin dénonce et décrit violence et abus.

Le débat entre abstraction et figuration nous semble en somme un faux débat alimenté par les théoriciens et la critique³⁰⁷. Comme l'exprime Marcelle Ferron, nous pouvons à notre tour affirmer que « l'abstraction,

³⁰⁰ Gil Courtemanche, *Loc. cit.*

³⁰¹ Laurent Lachance, *Op. cit.*, p. 145.

³⁰² Lise Bergeron et André Turpin, *Entrevue sur cédérom, Loc. cit.*, novembre 1996.

³⁰³ André Turpin. Dans André Turpin et Rémy Trudel, *Entrevue « Les Durs à cuire HAUT ET FORT »*, *Loc. cit.*

³⁰⁴ Rose-Marie Arbour, « L'apport des femmes peintres au courant post-automatiste : une représentation critique (1955-1965) », *Op. cit.*, p. 51.

³⁰⁵ Ève Lamoureux, *Op. cit.*, p. 56-57.

³⁰⁶ Patricia Smart, *Refus global : genèse et métamorphoses d'un mythe fondateur, Op. cit.*, p. 16-17.

³⁰⁷ En Amérique du Nord, après la Seconde Guerre mondiale, l'abstraction a répondu à une crise de la réalité liée aux tensions culturelles de la guerre froide entre communisme et capitalisme. Selon l'historienne de l'art Mathilde Arnoux, dans les années 1950, les institutions et discours culturels ont souvent opposé l'abstraction, associée au capitalisme,

c'est la réalité elle-même vue à une autre échelle³⁰⁸ » et à l'ère où l'on cherche à visiter l'infini, il nous semble paradoxal de relever de tels débats, ceux-ci concernant davantage la peinture devenue objet et produit de marchandise. Toujours est-il qu'à ce moment au Québec, Turpin participe à sa manière à un retour à la figuration, laquelle se manifeste autant dans la peinture, la sculpture que l'art du dessin, le pop art ou l'essor que connaissent la bande dessinée ainsi que la gravure. Cette dernière étant considérée une des nouvelles tendances « jugées plus "démocratiques" et ancrée dans la culture locale³⁰⁹ » de par les faibles coûts de production et de diffusion d'affiches qu'elle permet.

et la figuration, liée au communisme (Mathilde Arnoux, *La réalité en partage : Pour une histoire des relations artistiques entre l'est et l'Ouest en Europe pendant la guerre froide*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2018, p. 41-75. CITÉ par Christophe Scott, *La représentation de la famille dans la peinture figurative nord-américaine durant la première moitié de la guerre froide (1945-1968) : les cas de Fairfield Porter, d'Alex Colville et de Jean-Paul Lemieux*, Mémoire de maîtrise en Histoire de l'art, Montréal : Université du Québec à Montréal (UQAM), 2021, p. 86).

³⁰⁸ Stéphane Baillargeon, « Persistence dans la nuit », *Le Devoir*, 6 mai 1995; cité dans *L'Esquisse d'une mémoire*, p. 84 et tiré de Patricia Smart, *Les Femmes du Refus global*, *Op. cit.*, 1998, p. 229.

³⁰⁹ Francine Couture, « Les années 60 : art contemporain et identité nationale », *ETC*, n° 17, 1992, p. 16. Voir également Ève Lamoureux, *Op. cit.*, p. 56-57. Lamoureux fait le lien entre retour à la figuration et engouement pour la gravure justifiant cette relation par « [l]e choix de plusieurs artistes de créer un art politique et proche du public ».

CHAPITRE 2

TURPIN ET LA CONTRE-CULTURE : UN « INDÉPENDANT » ou À LA RENCONTRE D'UN MUTANT

Chaque être humain est capable de produits de qualité suprême
en s'exprimant personnellement à plein et en augmentant
l'acquis culturel de la collectivité d'un apport ferme et d'un haut prix
parce que inconcevable sans lui.
(Claude Gauvreau, 1970)³¹⁰

Nous avons vu que même s'il a exposé aux côtés d'artistes canoniques tels que Riopelle, Turpin occupe et évolue essentiellement dans des espaces marginaux et interdisciplinaires du milieu des arts au Québec. Ce chapitre mettra en lumière le fait que André Turpin est un « indépendant » et un solitaire, un artiste qui travaille en quelque sorte en marge même de la marge. Il n'en appartient toutefois pas moins à cette mouvance contre-culturelle des années 1960-1970 à laquelle il a apporté sa contribution. Son engagement envers ses propres convictions et conceptions de l'art et de la vie reste constant au-delà de ces décennies. De son vivant, il n'a cessé de s'indigner contre toute forme d'injustice ou d'exploitation; faisant de sa vie et de son art un facteur de changement, incarnant ainsi ce paradigme de la contre-culture. Nous désirons introduire ici la figure du mutant comme spécificité chez Turpin et démontrer qu'en reflétant les valeurs et préoccupations de la contre-culture, la figure du mutant se trouve partout en filigrane dans son œuvre.

2.1 Le 3545 avenue du Parc à Montréal : Le Centre Synoptique et le OP

En 1966, avec deux étudiant-es de l'École des beaux-arts, Mireille Morency et Jean-François Brossin, Turpin fonde le Centre Synoptique³¹¹. Ce centre d'art succède à la Galerie de La Masse, la galerie des étudiant-es de l'École des beaux-arts, née de la volonté de présenter au public un art en accord avec la société actuelle, tranchant avec le style académique toujours enseigné à l'École. C'est en accord avec l'Association des étudiant-es qui ne pouvait « en assumer entièrement les frais³¹² », que le trio a pris la relève et créé le

³¹⁰ Ray Ellenwood, *Op. cit.*, p. 149. Le texte original de Gauvreau est publié dans la revue *Jeu* de l'hiver 1978 (Claude Gauvreau, « Réflexions d'un dramaturge débutant », *Jeu*, n° 7, Montréal, :Éditions Quinze, hiver 1978, pp. 20-37).

³¹¹ Laurent Lamy, « Les Beaux-arts par Laurent Lamy. Marionnettes », *Le Devoir*, Vol. LVII, n° 147, Montréal, samedi 25 juin 1966, p. dix et Robert Ayre, « Keeping in the step with the Avant Garde », *The Montreal Star*, 30 juillet 1966, p. 9. L'ouvrage de Yves Robillard (Yves Robillard (dir.), *Op. cit.*, Tome 2, p. 62-66), accorde quelques pages à la Galerie de la Masse, son manifeste ainsi qu'au Centre Synoptique.

³¹² Ronald Richard, « Un Marché noir » (Entretien avec Jean-François Brossin), *Le Quartier latin*, volume XLIX, n° 36, « Le Nouveau Cahier », vol III, n° 17, Montréal, 16 février 1967, p. 3.

Centre Synoptique³¹³. Jean-François Brossin dira qu'il s'agissait d'une tentative de commercialiser la Galerie de La Masse, en faire une espèce de galerie-pilote³¹⁴. Comme son nom l'évoque, le Centre Synoptique « a[vait] pour but de permettre au public d'avoir des vues d'ensemble d'un tout³¹⁵ ». Le Centre aspirait à être un type de laboratoire qui présenterait au public « différentes formes d'art [afin de] lui permettre de voir les rapports que ces formes peuvent avoir entre elles³¹⁶ ». Le lieu se voulait un espace d'échanges pour toutes les formes d'expression, sans restriction: théâtre, musique, poésie, sculpture, peinture, dessin, photo, etc. Avec ses expositions s'étalant sur trois semaines, ses diffusions de films muets, ses spectacles de musique, de poésie, de danse ainsi que « sa terrasse intérieure », le Centre Synoptique était devenu « le centre d'intérêt des jeunes artistes³¹⁷ ».

La première exposition organisée par le Centre fût une exposition de marionnettes qui se tint du 20 juin au 10 juillet 1966 (FIG 27-28-29). Intitulée *Marionnettes du Québec*, cette exposition rassemblait une soixantaine de marionnettes créées par une quinzaine de créateurs dont plusieurs « Néo-Canadiens »³¹⁸ qui ont contribué à lui donner son caractère multiculturel³¹⁹. Tous les types de marionnettes (à gaine, à fils, à tige, « et autres bidules pour animation »³²⁰) incarnant des personnages de contes traditionnels pour

³¹³ Le Centre Synoptique est créé le 1^{er} juin 1966 (Anonyme, « De "La Masse" au Centre Synoptique », *La Presse, Cahier Arts, Lettres, Spectacles, Radio-télé*, « La page 2 ½ », samedi le 16 juillet 1966, p. 3; voir aussi Laurent Lamy, *Loc. cit.*). Il est situé au sous-sol du 3545 de la rue Bleury (souvent identifié Ave du Parc dans les journaux de l'époque) sur le site « d'un ex-petit hôpital [avec] un grand plancher de 135 pieds par 25 pieds de largeur » (Claude Jasmin, « Visionnaires? Non, lucides! », *La Presse, Cahier Arts, Lettres, Spectacles, Radio-Télé* : « Les Beaux-arts », Montréal, samedi 19 février 1966, p. 18 et Robert Ayre, *Loc. cit.*).

³¹⁴ Ronald Richard, *Loc. cit.* Nous signalons ici, un oubli de l'histoire. Comme le relève Anithe de Carvalho, *Québec underground 1962-1972* est, et nous soulignons, LA « fameuse compilation des expériences sur l'art *underground* au Québec, réalisée par l'historien de l'art Yves Robillard [... après laquelle, en 2015] aucun livre sur le sujet n'a vu le jour » (Anithe de Carvalho, *Op. cit.* p. 9). Dans le Tome 2 de cet ouvrage, plusieurs pages sont consacrées à la Galerie de la Masse, à la publication de son manifeste ainsi qu'au Centre Synoptique mais nulle part, il n'est mentionné le nom d'André Turpin comme acteur fondateur ayant pris part aux activités de la galerie, malgré les articles de journaux qui en confirment son investissement (Yves Robillard (dir.), *Op. cit.*, Tome 2, 1973, p. 62-66). Les articles que nous avons à ce jour relevés, mentionnant le nom de Turpin comme acteur de cette aventure sont : Laurent Lamy, *Loc. cit.*; Robert Ayre, *Loc. cit.*; Anonyme, « De "La Masse" au Centre Synoptique », *La Presse, Loc. cit.* Dans *Le Devoir* du 29 juillet 1966, p. huit, sous la rubrique « Le Bruit de la ville », la notice n'est pas claire, mais le nom de Turpin apparaît dans la programmation, ce qui laisse supposer qu'il aurait également exposé au Centre Synoptique. Dans l'article de Ronald Richard (*Loc. cit.*), il y est mentionné le conflit entre Turpin et le troisième directeur du Centre Synoptique.

³¹⁵ Anonyme, «: De "La Masse" au Centre Synoptique », *La Presse, Loc. cit.*

³¹⁶ *Ibid.*

³¹⁷ Claude Jasmin, « Un rendez-vous vital », *La Presse, Cahier Arts, Lettres, Spectacles, Radio-Télé* : « Les beaux-arts », Montréal, 6 août 1966, p. 22.

³¹⁸ « Billet – vérité sur ma ville... » *Le Devoir*, vol. LVII, n° 154, mardi 5 juillet 1966, p. 9

³¹⁹ C'est notre compréhension des articles relatant l'événement, contrairement à Laurent Lachance qui parle de l'événement comme une « exposition internationale de marionnettes » (Laurent Lachance, *Op. cit.*, p. 30).

³²⁰ Claude Jasmin, « Oh! Les belles! », *La Presse, Cahier Arts, Lettres, Spectacles, Radio-Télé* : « Les beaux-arts », samedi 2 juillet 1966, p. 22-23.

enfants mais aussi de pures créations y seront exposées. Les dimanches, des spectacles de marionnettes - pour enfants en après-midi et destinés aux adultes en soirée - étaient joués³²¹.

Cette exposition s'avère en harmonie avec la nouvelle ferveur pour le média, les casteliers, même si souvent ce théâtre est encore l'œuvre de troupes éphémères s'adressant à des publics choisis. Selon Claude Jasmin, cela n'est pas encore dans les us et coutumes du Québec même si le Service des Parcs offre des spectacles de marionnettes depuis une dizaine d'années et que la fabrication de marionnettes fait maintenant partie des programmes d'arts plastiques considérés « évolués », dira-t-il³²². Pour leur part, Suzanne et Laurent Lamy affirmeront que cet événement « montre combien ce genre de théâtre est devenu une activité artistique intense, alimentée par des créateurs originaux³²³ ». Et de fait, la décennie des années 1970 à 1980 sera considérée comme celle de l'ère du « marionnette-boom »³²⁴.

« Exposition Noir et Blanc » est la deuxième exposition du Centre Synoptique rassemblant douze jeunes dessinateurs et dessinatrices³²⁵ (FIG. 30). L'objectif est de mettre en scène cette nouvelle ferveur pour le

³²¹ Qu'est-ce qui a initié le choix de cet événement? Laurent Lachance rapportant les souvenirs de Turpin dira que Pierre Régimbald en serait l'initiateur; le critique d'art Laurent Lamy écrit que Germain Boisvert aurait rassemblé les soixante marionnettes de l'exposition. Mireille Morency rencontrée le 2 septembre 2022 n'en a pas de souvenirs. Laurent Lachance écrit qu'à l'automne 1966, une exposition internationale de marionnettes fût organisée au Op par Régimbald et s'y tint pendant trois semaines. Les journaux de l'époque ne semblent toutefois pas donner de crédit à Pierre Régimbald pour cette exposition mais plutôt à Germain Boisvert : « Le jeune comédien Germain Boisvert a mis la main sur une soixantaine de marionnettes créées par une quinzaine de personnes. [... Ces artistes sont : Félix Mirbt, C. [Charles] et L. [Louise] Daudelin, Mme Fucks, C. Lespérance, Emphry et Réal Mc Carthy, M. Claire Marcil, Marie et Griffith Breweer, Gérard Budner, Pierre Régimbald, Germain Boisvert, Guy Beauregard, Mme Maleen Burke, Pierrette Côté». (Laurent Lachance, *Op. cit.*, p. 30; Laurent Lamy, *Loc. cit.* et Anonyme, « Les arts », *La Presse*, 23 juin 1966, p. 24). Dans les faits, l'exposition a eu lieu en été et non en automne, tel que rapporté par Laurent Lachance.

³²² Claude Jasmin, « Oh! Les belles poupées! », *Loc. cit.* Pour un survol de l'histoire de la marionnette au Québec et l'importance du rôle qu'y a joué Micheline Legendre, puis celui de son équipe, Les Marionnettes de Montréal, qui a formé toute une génération de marionnettistes et organisé un Festival international de marionnettes à l'exposition universelle « Terre des Hommes » de 1967, voir : Michel Fréchette, « La marionnette au Québec : histoire et réalité » *Jeu*, n° 51, Montréal : Éd. Cahiers de théâtre Jeu Inc., 1989, p. 90-103.

³²³ Suzanne et Laurent Lamy, *La renaissance des métiers d'art au Canada français*, Québec : Ministère des Affaires culturelles, Collection « Art, Vie et Sciences au Canada », ©1967, p. 26.

³²⁴ Michel Fréchette, *Loc. cit.*, p. 98. VOIR aussi Clotilde Cazamajor, « Femmes marionnettistes et institutions dans le Québec des années 1950 », *Le Carnet*, volume 1, n° 1 : « Femmes, Institutions, Espaces publics », hiver 2024. En ligne: <https://lecarnet.uqam.ca/numeros/>

³²⁵ Les 12 artistes exposant, sont : Michel Fortier (devenu professeur à l'UQAM), André Montpetit, Marc Nadeau, Barry Wainwright, Robert Barbeau, Gino Bielanski, Pierre Cornellier, Serena Kottmeier, Louise Roy, Anne Gélinas, Anne Trêze, Linda Parnass (Claude Jasmin, « Un rendez-vous vital », *Loc. cit.*; Robert Ayre, *Loc. cit.*; Anonyme, « De 'La Masse' au Centre Synoptique », *Loc. cit.* et « carton d'invitation » - FIG. 30). Dans l'article : Anonyme, « De 'La Masse' au Centre Synoptique », *Loc. cit.*, il y a une coquille au prénom et au nom de famille de Bielanski, inscrit Guino Bielansky, nous avons corrigé selon l'orthographe inscrit sur le site du Musée national des beaux-arts du Québec sous l'onglet « Collections ». EN LIGNE : <https://collections.mnbaq.org/fr/artiste/600001573>

dessin, qui est forme selon Jasmin³²⁶; signes, dira Morency³²⁷; d'accorder autant d'intérêt à la peinture qu'au dessin, aux signes. Jasmin parlera de « dessin figuratif (mais de nouvelle façon) [qui] est souvent d'un lyrisme étonnant. [... avec] des graphiques joyeux ou cruels tressés uniquement de noirs et de blancs. [...On y retrouve] une orgie de lignes sinueuses, une véritable pléthore de signes fervents et imaginatifs³²⁸» parfois calligraphiques et révélant des préoccupations très personnelles³²⁹. Certaines œuvres, imbriquant texte et dessin sont très proches de la bande dessinée. Plusieurs de ces artistes (Marc-Antoine Nadeau, André Montpetit, Michel Fortier) feront d'ailleurs carrière dans l'affiche et la bande dessinée qui était encore en latence au Québec à ce moment³³⁰. Nous avons pu constater précédemment, l'importance que prenait la figuration et le dessin dans le milieu des arts. Le Centre Synoptique apparaît comme un initiateur de cette nouvelle sensibilité.

« Boum! Boum! », le troisième événement au Centre Synoptique fait place à l'artiste Roland Bécharde (14 août au 6 septembre 1966), annoncé comme une « manifestation, une exposition époustouflante »; il s'agissait là, selon certains, « [d'] une des plus importantes de l'année avant-gardiste montréalaise³³¹ ». Bécharde « y présentera des gadgets, des gags, de la musique gaga, des dessins-peintures aux couleurs fofollescentes et une œuvre de 7,93 mètres de long (26 pieds)³³² ». Tous les soirs, il offrira en audition de la musique gaga, de la musique concrète produite par la participation du public. L'édition de *Télé-Radiomonde* du 3 septembre rapporte que l'événement a tourné au « happening », à une séance de

³²⁶ Claude Jasmin, « Un rendez-vous vital », *Loc. cit.*

³²⁷ « Nous pouvons, nous, nous permettre qu'une exposition de peinture ne soit pas celle du genre que l'on voit habituellement dans toutes les galeries. Pour nous de la grande peinture, c'est autant des petits dessins, des signes... » (Archives personnelles de Mireille Morency, article avec références bibliographiques partielles : Benoit David, « Le dernier-né des Centres d'art de Montréal: Le Centre Synoptique », Source inconnue, 6 août 1966, p. inconnue, (ANNEXE H).

³²⁸ Claude Jasmin, « Un rendez-vous vital », *Loc. cit.*

³²⁹ *Ibid.*

³³⁰ « Vers 1960, la bande dessinée québécoise n'existait pratiquement pas, mais une nouvelle génération d'artistes allait développer cet art pour en faire leur principal moyen d'expression. » (Gilles Thibault, « La bande dessinée au Québec ». Dans *Québec Underground, 1962-1972, Op. cit.*, t. 2, p. 325). Leur diffusion se fait d'abord par des revues et journaux de la contre-culture et de manière ponctuelle à travers quelques journaux à grand tirage (Michel Roy, « Artiste et société : professionnalisation ou action politique ». Dans Francine Couture (dir.), *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. L'éclatement du modernisme, Op. cit.*, p. 378-381).

³³¹ Roland Bécharde est aussi connu pour avoir collaboré au collectif L'Horloge en 1965 (*Photo-journal*, Vol. 30, n° 18, Montréal, Semaine du 17 au 24 août 1966, p. 19).

³³² « Boum! Boum! Manifestation époustouflante de Roland Bécharde », *Télé-Radiomonde*, Vol. XXVII, n° 39, 20 août 1966, p. 19 et « Bécharde tient une exposition "époustouflante" », *La Presse*, Montréal, 10 août 1966, p. 70.

déroulement collectif, lorsque ce dernier, au lieu de simplement faire éclater les sacs de papier qui leur étaient remis, les froissèrent en boule et les firent voler partout dans la salle³³³.

C'est en septembre 1966, peut-être même avant, que le lieu change encore d'identité pour devenir « Le Op »³³⁴. André Turpin devient alors le seul directeur du lieu (FIG. 31)³³⁵. Turpin semble vouloir poursuivre avec la même vision artistique et culturelle que celle qui animait au départ le Centre Synoptique, accordant une grande place au jazz dont la diffusion à Montréal s'avère, à ce moment, être l'œuvre de pionniers³³⁶ :

“Le Op”, ex-Centre Synoptique et ex-galerie de La Masse, veut devenir le refuge de toutes les nouvelles formes d'art, sans pour autant rejeter les anciennes.

Programme prévu à partir du mois prochain : séances de cinéma muet, concerts de musique concrète et récitals de poésie, en semaine; jazz, théâtre expérimental, chansonniers en fin de semaine.

Turpin compte pousser fort loin les recherches en matière de son et d'éclairage avec le concours de jeunes techniciens américains et torontois. Son entreprise la plus sympathique et la plus facilement accessible concerne cependant le jazz. [Son défi étant de trouver aussi des successeurs acceptant de jouer pour de modestes cachets. Il entrevoit réaliser] au printemps un projet beaucoup plus ambitieux : l'ouverture d'une boîte de déroulement strictement réservée, cette fois, aux adultes. Couleurs suggestives (rouge, jaune, orange, mauve), musique décontractante, cabines d'enregistrement, tout contribuera à dérouler la clientèle. Dans cette discothèque d'un genre inédit, on s'offrira en quelque sorte des séances psychiatriques en “ self service”!³³⁷

Ce désir de déroulement s'inscrit dans le prolongement des idées exprimées par Jean-Paul Mousseau concernant ses recherches et réflexions sur la création d'ambiances, particulièrement à travers les discothèques conçues comme des environnements. Tel que l'explique Anithe de Carvalho qui résume les conceptions de Mousseau exprimées lors de diverses entrevues, « L'art est vivant et sert à l'émancipation :

³³³Jean Laurac, « La Semaine artistique. Sans le savoir Béchard crée un “happening” », *Télé-Radiomonde*, Vol.XXVII, n° 41, samedi 3 septembre 1966, p. 17.

³³⁴ Selon nos recherches, le nom du « Op » apparaît dans les journaux dès le 18 août 1966 (« Le Bruit de la ville », *Le Devoir*, vol. LVII, n° 192, Montréal, jeudi 18 août 1966, p. huit). Turpin prévoyait toutefois l'ouverture officielle le 7 septembre 1966 (Brigitte Morissette, « Déroulement à gaga! », *La Patrie : l'hebdo des canadiens-français*, 87^e année, n° 34, Montréal, semaine du 28 août 1966, p. 53). EN LIGNE : https://diffusion.banq.gc.ca/pdfjs-3.10.111-dist_banq/web/pdf.php/9cT-QYBj5gyafKvkHw3OPw.pdf#page=53&zoom=100,-145,456

Un lancement officiel inaugure la nouvelle boîte le 10 octobre 1966 avec Marie Savard qui y lance son 2^e microsillon (« Marie Savard inaugure le “ Op” », *Télé-Radiomonde*, 15 octobre 1966, p. 13 et Roch Poisson, « Vie Littéraire » dans *Photo-Journal : tout par l'image*, vol. 30, n° 25, Montréal, semaine du 5 au 12 octobre 1966, p. 65).

³³⁵ Un conflit de personnalité semble être à l'origine de cette scission (Ronald Richard, *Loc.cit.*). Aux dires de Mireille Morency, rencontrée lors d'un entretien le 2 septembre 2022, Turpin n'était pas facile, il était un être asocial ayant peu d'amis aux Beaux-arts.

³³⁶ Pol Chantraine, « Avec Lee Gagnon. Enfin, le jazz canadien à la scène montréalaise » dans *Photo-Journal : tout par l'image*, vol. 30, n° 19, Montréal, semaine du 24 au 31 août 1966, p. 8.

³³⁷ Brigitte Morissette, *Loc. cit.*

“Les discothèques sont des endroits de participation. Tout va dans le sens de la libération de l’individu.” Ces lieux plongent ce dernier dans le “climat libérateur d’une fête” qui peut “jouer un rôle thérapeutique”³³⁸ ».

Le phénomène des discothèques est relativement nouveau à l’époque. La première discothèque au Québec date de 1963, *La Licorne*³³⁹. Mousseau a réalisé sa première discothèque à Montréal, la *Mousse-Spachèque* en 1966, son inauguration ayant eu lieu le 16 septembre 1966³⁴⁰.

L’article faisant état des pensées de Turpin, bien qu’en balbutiement, date du 28 août 1966; le concept est dans l’air du temps. *Le Crash* n’est réalisé qu’en 1967. Le phénomène est en expansion et, en 1967, on compte 150 lieux de la sorte à travers le Québec. Cette abondance, selon Pierre Turgeon, crée un phénomène de dépassement pour chaque nouvelle discothèque qui ouvre, lui demandant d’être toujours plus originale. Turgeon parle alors de création d’« happenings permanents », des lieux où le public expérimente des chocs produits par l’ambiance, l’effet de la musique et de l’éclairage dont les effets s’apparentent à la prise de drogues hallucinogène mais dont l’expérimentateur peut choisir le début et la fin de l’expérience³⁴¹.

Revenons à Turpin et au *Op* dont l’aventure semble se terminer avec la fin de l’année 1966³⁴². Turpin n’a pas réalisé tous ses projets. Cependant, le *Op* fut un lieu de rassemblement pour plusieurs artistes de la

³³⁸ Anithe de Carvalho, *Op. cit.*, p. 92. Les citations de Mousseau par de Carvalho sont tirées de Pierre Turgeon, « Le happening permanent. Une chambre de torture thérapeutique. Exemple : le Cercle électrique de Québec », *Perspectives*, 1970 ainsi que des entrevues de Mousseau avec Gilles Hénault et Yves Robillard, « Les Lone Rangers », dans *Québec Underground 1962-1972*, Tome III, *Op. cit.*, p.10-33.

³³⁹ Anithe de Carvalho, *Op. cit.*, p. 83. Il s’agit d’un phénomène d’après-guerre. Selon de Carvalho, c’est le québécois Gilles Archambault, homme d’affaires, qui a amené l’idée au Québec. Pour un résumé complet concernant l’avènement des discothèques au Québec, consulter aussi Judith Bradette Brassard, *Jean-Paul Mousseau artiste public : Étude de la station du métro Peel, de l’église Saint-Maurice-de-Duvernay et de la Mousse Spachèque de Montréal*, Mémoire de Maîtrise, Montréal : UQAM, 2008, p.98.

³⁴⁰ Gaston Martel explique que le nom *Mousse-Spachèque* provient de la contraction des mots « Mousseau - spacial (pour espace) et discothèque » (Gaston Martel, « La Belle époque de la Mousse Spachèque à Alma », *Ohdio*, publié le 21 janvier 2021).

<https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/place-publique/segments/entrevue/341254/alma-hotel-cascade-mousse-spachteque>

³⁴¹ Judith Bradette Brassard, *Op. cit.*, p. 96. Bradette Brassard fait référence à Pierre Turgeon, « Le happening permanent. Une chambre de torture thérapeutique. Exemple : le Cercle électrique de Québec », *Perspectives*, Dimanche 11 octobre 1970, p. 18.

³⁴² Nous n’avons pas relevé d’activités s’y rattachant dans les journaux habituels après le 16 décembre 1966. Laurent Lachance rapporte que Turpin vendit la boîte après les Fêtes de la 2^e année, suite aux pressions que lui auraient faites Yves Blais et Percival Bloomfield, les propriétaires du Patriote, prétextant que Le Op leur drainait trop de chanteurs

contre-culture qui débutaient leur carrière à ce moment. Parmi eux, Walter Boudreault, Claude Dubois, Stéphane Venne, Pauline Julien, Monique Leyrac. Le trio de Lee Gagnon, Pierre Leduc et Michel Donato y ont joué lors de l'ouverture³⁴³. Les « jam sessions » de Lee Gagnon et de Pierre Leduc se sont régulièrement poursuivies tout au long de l'existence de la place. La poète et chanteuse féministe Marie Savard³⁴⁴ y lancera son deuxième microsillon en chantant sur fond de jazz³⁴⁵ (FIG. 32). Turpin lui dédiera d'ailleurs une œuvre, quelques années plus tard (FIG. 33). Plusieurs des propos rapportés par Turpin à son ami et biographe Laurent Lachance ont probablement confondu l'ordre des faits et les dates, associant toutes les activités qui se sont déroulées au 3545 Ave du Parc à celles du Op. Tel que le rapporte Lachance, l'espace a probablement été occupé un temps, de jour, par le marionnettiste Pierre Régimbald à un moment où effectivement il n'y avait pas d'exposition le jour³⁴⁶, ce qui serait parfaitement en accord avec la philosophie de partage et de mise en commun entre artistes qui prévalait alors, et que Turpin a lui-même exprimée³⁴⁷. Afin d'y voir clair, nous avons dressé un tableau résumant les différentes activités qui se sont produites dans ce lieu qui de la Galerie de la Masse devint le Centre Synoptique, puis le Op (ANNEXE B)³⁴⁸. Occupant aussi bien le rôle d'administrateur que d'imprésario, Turpin avait interrompu ses activités artistiques pendant cette aventure³⁴⁹ bien qu'il semble avoir également exposé entre ces murs³⁵⁰. La tenue de ces événements

(Laurent Lachance, *Op. cit.*, p. 29-30). Nous ne pouvons valider cette information mais nos recherches semblent indiquer que les activités du Op ont cessé en décembre 1966. Donc, s'il y a eu vente de la boîte cela a plutôt dû se faire à ce moment ou après les Fêtes de la première année. De plus, nous savons qu'aux débuts de 1967, Turpin se trouvait en France où il a exposé et vécu quelques mois (Laurent Lachance, *Op. cit.*, p. 30).

³⁴³ Laurent Lachance, *Op. cit.*, p. 29.

³⁴⁴ Marie Savard (1936-2012) connue entre autres, pour sa chanson, *La nuit du 16 octobre (album Québécois)* « a signé *Bien à moi*, "la première pièce explicitement féministe au Québec", [...] racont[ant] « un enterrement de femme mariée », selon Isabelle Boisclair, spécialiste de littérature québécoise et d'écriture féminine. La pièce est montée en 1970 au théâtre de Quat'Sous par le metteur en scène André Brassard. » Elle aura été idéatrice et co-fondatrice de la première maison d'édition de femmes au Québec (Les éditions de la Pleine Lune) en 1975, époque où les comités de lecture étaient majoritairement constitués d'hommes peu sensibles aux sujets alors dits « féminins » (Catherine Lalonde, « Marie Savard: Éclipse sur la fondatrice de la Pleine Lune », *Le Devoir*, 21 janvier 2012.

<https://www.ledevoir.com/lire/340762/marie-savard-eclipse-sur-la-fondatrice-de-la-pleine-lune>

³⁴⁵ Roch Poisson, « Vie Littéraire », *Photo-Journal : tout par l'image*, vol. 30, n° 25, Montréal, semaine du 5 au 12 octobre 1966, p. 65.

³⁴⁶ Laurent Lachance, *Op. cit.*, p. 30. Turpin nous a également à maintes reprises relaté ce fait, ce qui nous porte à croire qu'il est véridique malgré les lacunes de nos recherches à ce sujet.

³⁴⁷ « Il faudrait qu'il [l'artiste] se forme en société lui-même et qu'il soit moins individualiste pour mieux accepter de travailler en groupe » (Anonyme, « Que l'artiste exige moins de la société et qu'il lui donne davantage (André Turpin) », *Dimanche-Matin*, vol. XVIII, n° 28, Montréal, 18 juillet 1971, p. 74).

³⁴⁸ Notre recherche ayant été réalisée via le site numérique de la BAnQ à partir de mots clés, elle porte donc exclusivement sur des documents qui ont été numérisés. Il s'avère donc évident que malgré notre désir et nos efforts de tout retracer, notre recherche comporte très certainement des lacunes.

³⁴⁹ Laurent Lachance, *Op. cit.*, p. 30.

³⁵⁰ Un entrefilet relatant la programmation pour le w-e au Centre Synoptique dans *Le Devoir* du 29 juillet 1966, mentionne ce fait avec une certaine confusion : « [...] sélection de films de Chaplin, Turpin, etc... » (Anonyme, « Le

montre qu'en marge des incontournables figures de proue qui marquent l'histoire de l'art de la contre-culture au Québec, il existe d'autres réseaux d'artistes. Ces quelques épisodes ancrés dans différentes sphères de la création qui ont marqué le parcours de Turpin, sont des témoignages de la mouvance idéologique contre-culturelle qui habitait l'artiste, principalement au cours des décennies 1960-70. Répondant à la question portant sur sa contribution et sa participation au dynamisme artistique de Montréal de cette époque, Turpin affirme :

Modestement, comme individu, comme artiste, comme tous les artistes de cette époque...
Sans même bouger, on était là...
On était, on croyait et tout cet ensemble de gens qui croyait et qui ont fait chacun leur petite part, dans leur petit coin, dans leur atelier.... Ils écrivaient...
Si Montréal est ce qu'elle est aujourd'hui, si elle est ce qu'elle est, c'est grâce à ces gens là!
Plus, les autres avant, aussi!
La période de la Révolution tranquille ...
On ne peut pas l'expliquer avec des mots parce qu'on a été sous une forme de dictature pendant presque 22 ans avec un Pouvoir qui s'appelait Duplessis. Et, subitement tout éclate, tout le monde veut vivre, tout sort!
[...]
Surtout les artistes! Ils ont fait beaucoup...
C'est les artistes qui ont poussé à l'extrême cette révolution, là.
C'est pas seulement les intellectuel-les; c'est surtout les artistes qui ont poussé tout. TOUT!³⁵¹

2.2 Contre le dogmatisme : entre le collectif et l'unicité, un art à son image

Plusieurs aspects de la contre-culture traités dans notre premier chapitre, ont montré l'importance du collectif en art et dans la vie, son déploiement et ses limites. Et aussi comment finalement en filigrane de cette idéologie collective, une idéologie individualiste s'y lovait. On a peu insisté sur les dissidences au sein des collectifs, ils sont à peine effleurés dans les discours portant sur ce sujet tout comme les paradoxes au sein du discours des artistes eux-mêmes. Nous pensons ici, notamment à Cozic qui un jour dit, « nous autres on se fout du monde³⁵²» ou encore à Edmund Alleyn qui ne cachait pas son individualisme en confiant :

Bruit de la ville », *Le Devoir*, vendredi 29 juillet 1966, p. huit). Un communiqué portant l'en-tête de la Maison des Jeunes et de la Culture de Deuil-la-Barre en France, l'affirme également (Archives personnelles de l'artiste).

³⁵¹ Lise Bergeron et André Turpin, Entrevue sur cédérom, *Loc. cit.*, novembre 1996.

³⁵² C'est Yvon Cozic du duo Cozic qui dit un jour « nous autres on se fout du monde ». Cela lui aura évidemment été reproché et le duo tenta par la suite de récupérer le discours (Entretien avec Cozic et Ariane De Blois, commissaire de l'exposition au MBAQ, *Rétrospective : Cozic. À vous de jouer. De 1967 à aujourd'hui* (10 octobre au 5 janvier 2020), *Esse*.

<https://esse.ca/entretien/entretien-avec-cozic/>

« Je crée pour moi-même, c'est un luxe que je me paye ³⁵³». Nous avons aussi rapporté la fatigue des artistes à jouer les animateurs et les animatrices culturels ainsi que le choix pour certains de retourner dans leurs ateliers et s'adonner à des œuvres plus personnelles. C'est d'ailleurs le cas de Serge Lemoyne qui n'arrivait tout simplement plus à croire en un art collectif et qui retourna donc à une création individuelle³⁵⁴. Le comédien Raymond Cloutier du Grand Cirque Ordinaire "résume son état d'âme sur un ton désabusé : À un moment donné, j'étais pas capable de vivre ça [...]" ³⁵⁵», confiait-il lors d'un entretien.

L'heure était aux arts de la parole, aux collectifs, aux associations, aux arts qui sortaient de l'atelier classique ou qui devenaient prolongement de celui-ci, s'emparant des lieux publics ou inusités; intégrant et dialoguant avec le public; l'on valorisait les arts innovateurs qui amalgamaient science et technologie faisant ainsi l'apologie d'un Québec se modernisant et qui se confondait aussi avec la société de loisirs, ce qui lui a valu bien des critiques. C'est ce type d'œuvres qui a suscité l'intérêt des historien·nes et des critiques forçant certains artistes à réorienter leur carrière artistique comme l'a fait, par exemple, Marcelle Ferron³⁵⁶. Les cheminements d'artistes solitaires, « les Indépendants » qui ont continué à œuvrer seuls dans leur atelier par des techniques et des médiums plus traditionnels n'étaient pas valorisés et n'ont pas attiré l'attention de la critique; le regard et l'attention de celle-ci étant portés vers ce qui se passait dans la rue, vers ceux et celles qui criaient haut et fort, intégrant ou sollicitant les médias. Son focus était presque exclusivement porté sur les œuvres spectaculaires incluant souvent sciences et technologies en *miniaturisant* - dirait Gauvreau³⁵⁷, ou considérant même désuet et révolue l'ère de la peinture, la désignant de manière un brin péjorative, presque méprisante, de peinture de chevalet. Nous ne nions nullement la force d'un groupe; l'intérêt des recherches expérimentales qui ont été menées; les vannes qu'elles ont permis d'ouvrir sur tous les plans; les œuvres qui en ont découlé, au diapason de la mutation sociale qui avait cours mais disons simplement que la contre-culture ne se limitait pas et ne se limite pas à ces

³⁵³ Jean-Guy Prince, « Arts Québec 75 ou la vaseline d'un art impuissant. Musée d'art contemporain 16 octobre – 23 novembre », *Mainmise*, n° 53, décembre 1975, p. 40.

³⁵⁴ Jean-Pierre Le Grand, « Serge Lemoyne : y a-t-il un mécène dans la salle? », *Vie des arts*, volume 33, n° 133, p. 32-34.

³⁵⁵ Raymond Cloutier, « Entretien(s) », *Jeu*, n° 5 : « Le Grand Cirque ordinaire », printemps, 1977, p. 50. Cité par Jean-Philippe Warren et Andrée Fortin, *Op. cit.*, p. 228.

³⁵⁶ Marcelle Ferron confie que si au cours des années 1960, elle s'est mise à l'art des verrières, c'est à cause de la valorisation faite à l'art public et au manque de considération pour l'art des artistes de sexe féminin qui pour plusieurs oeuvraient au sein du mouvement post-automatiste : « Vous n'allez pas me mettre à la poubelle. Je me suis mise à l'art public. Ils ne pourront pas m'effacer maintenant », dit-elle (Patricia Smart, *Les Femmes du Refus global*, Montréal : Éd. Du Boréal, 1998, p. 183).

³⁵⁷ Claude Gauvreau, *Réflexions d'un dramaturge débutant*, *Loc.cit.*, p. 25. Gauvreau destinait ses *Réflexions d'un dramaturge débutant* aux spectateurs, lors de sa « première production vraiment professionnelle », *La charge de l'original épormyable*.

expressions. Il continuait à y avoir des artistes solitaires qui individuellement, comme certain-es écrivain-es et poètes continuaient à produire dans la solitude, nourris et nourrissant également la contre-culture par une œuvre plus intime. André Turpin est de ceux-là.

Malgré sa forte personnalité, Turpin n'avait pas le tempérament pour recourir à la forme spectacle du *happening* ou de la performance; pour lui, l'activité artistique est fondamentalement solitaire. Cela aura eu forcément une répercussion sur la facture de ses œuvres. Alors que plusieurs artistes se regroupaient et partageaient de grands ateliers, ou acceptaient de travailler avec l'aide de subventions, ou dans des projets collectifs, Turpin n'attendait pas après les subventions³⁵⁸; il travaillait en solitaire, dans son atelier à échelle humaine avec des plafonds de 8 pieds de haut. Dans ces conditions, il n'a pas pu réaliser des œuvres de formats « gigantesques ». Paradoxalement, porté par l'air du temps, il déclarera cependant dans un article : « Il [l'artiste] faudrait qu'il se forme en société lui-même [ça, on comprend] et qu'il soit moins individualiste pour mieux accepter de travailler en groupe [...] ³⁵⁹ ».

2.3 Engagement et valeurs de l'artiste bohème

Par son mode de vie simple et « autarcique », André Turpin partageait les valeurs de la contre-culture. Sa résistance face à la technocratie, à la société de marchandise et de consommation, à la spéculation dont est l'objet l'art, à toute forme d'exploitation de l'individu, de l'artiste et de l'art, par la société ou par autrui, sa soif de liberté totale, il l'a vécue et assumée au quotidien, témoignant et affirmant ses valeurs. La création était son travail et son travail était épanouissement, art et vie étaient liés au quotidien. Il cultivait l'image de l'artiste bohème, le *starving artist*, tentant « de vivre pleinement le présent sans se préoccuper de l'avenir ³⁶⁰ ». Turpin en appelle à l'entière responsabilité de soi, pierre angulaire du « respect de l'individu et de là d'une meilleure compréhension entre les peuples ³⁶¹ ». Il entretenait une relation difficile avec l'argent et n'aimait pas en posséder. Une telle position fait écho aux suspicions que l'argent suscite dans le milieu québécois de l'époque. Serge Lemoyne le rappelle en 1988, affirmant que « [...] le vedettariat des

³⁵⁸ André Turpin dans Article Anonyme, « Que l'artiste exige moins de la société et qu'il lui donne davantage » (André Turpin) », *Loc. cit.*

Cela dit, Turpin a cependant demandé une bourse à une ou deux reprises.

³⁵⁹ *Ibid.*

³⁶⁰ Diane Thériège et Céline Fournier, « Turpin, peintre québécois », archives de l'artiste, coupure de journal photocopiée sans références bibliographique (ANNEXE E).

³⁶¹ Anonyme, « Turpin », Archives de l'artiste, coupure de journal photocopiée sans référence bibliographique autre que p. 14. (Ça semble être un format de revue. L'article date probablement de 1972 car il fait allusion à la présentation du recueil, *Folies poétiques et Folies grafiques* [sic] (ANNEXE F).

³⁶¹ *Ibid.*

arts visuels est encore mal vu, comme il était mal vu, il y a trente ans, d'être un homme d'affaires. On passait pour un voleur³⁶²». Les racines de cette attitude semblent au cœur d'une couche de la société québécoise considérant, « [...] que l'argent, au Québec, a longtemps paru marcher la main dans la main avec le diable³⁶³ ». Des passages du journal-agenda de Turpin témoignent des difficultés financières qu'il vivait mais acceptait comme conséquences obligées de son statut d'artiste maudit et de Mutant. Dans un texte de 2004, l'artiste René Derouin (1936-) raconte que sa génération est issue « d'une époque un peu romantique et mythique relativement à la perception [du] statut d'artiste [et demeure empreinte] de la mythologie de l'artiste souffre-douleur de la fin du XIX^e siècle; [...] Il ne fallait surtout pas poser ce genre de question considérée « idiote » : 'comment gagner sa vie comme créateur ?' ³⁶⁴ ». Quand la nécessité de se procurer des matériaux ou d'avoir un peu d'argent se manifestait, Turpin n'hésitait pas à troquer quelques œuvres ou à organiser des encans dans son atelier. Lorsqu'il a voulu publier ses écrits, il a mis sur pied sa maison d'édition³⁶⁵.

Turpin concevait le rôle de l'artiste dans la société comme l'incarnation d'une forme de conscience qui mettrait celle-ci devant un miroir grossissant: les artistes devant provoquer, ridiculiser ou dénoncer :

Il est visionnaire en quelque sorte. On a pu penser qu'il était un prophète. Non, il se fait le témoin de son siècle. Il interprète la société, il la projette plus belle ou pire qu'elle n'est, n'hésitant pas à recourir à la satire ou à la caricature.

[...]

Que fait l'artiste de répréhensible? Il exerce un magnétisme parce qu'il se fout de tout hors la liberté. Il vit intensément ses émotions et en témoigne. C'est sûr que ça peut bousculer une bourgeoisie qui ne demande pas mieux que de protéger son confort tranquille³⁶⁶.

Dans ses confidences à son ami Laurent Lachance, Turpin se rappelle aussi le prix de la prise de paroles : « Je me souviens du 5 octobre 1970. Je me souviens de la mort de la liberté. Lors des émeutes ou des révolutions, les premiers arrêtés sont les artistes : poètes, écrivains, musiciens, peintres, sculpteurs, tous

³⁶² Serge Lemoyne dans Jean-Pierre Le Grand, « Serge Lemoyne : y a-t-il un mécène dans la salle?, *Vie des arts*, volume 33, n° 133, décembre-hiver 1988, p. 35.

³⁶³ Jean-Pierre Le Grand, « Serge Lemoyne : y a-t-il un mécène dans la salle?, *Loc. cit.*, p. 35.

³⁶⁴ René Derouin, « Je vous écris en tant qu'artiste », *Dialogis, Arts et société*, hiver 2004.

EN LIGNE :

<https://www.renederouin.com/wp/opinions/je-vous-ecriis-en-tant-quartiste/>

Page consultée le 22 juillet 2024.

³⁶⁵ Turpin a de son vivant publié trois recueils de poésie : *Folies poétiques & Folies grafiques* [sic], *Op. cit.*, 1972; *La Muse*, *Op. cit.*, 2005 et *La Balançoire. Mémoire du Mutant*, *Op. cit.*, 2005. Il a mis sur pied sa maison d'édition, Éditions Trois-Deux, pour la publication des deux derniers.

³⁶⁶ Propos de Turpin recueillis par Laurent Lachance (Laurent Lachance, *Op. cit.*, p. 117-118).

ces barbus fauteurs de trouble! ³⁶⁷ ». Bref, aux yeux de son entourage et de tous ceux qui l'ont côtoyé, Turpin incarnait toutes ces valeurs. Figure de la marginalité, du non-conformisme, il a particulièrement marqué l'imaginaire du quartier Ahuntsic auquel il a contribué en s'imprégnant dans l'aura du lieu. L'hommage que Cité Historia lui a fait en baptisant sa maison-atelier qu'il a habitée pendant plus de vingt ans, « La maison du peintre », en est un témoignage ³⁶⁸.

2.4 Sur la création

Comme nous l'avons souligné, Turpin se réclamait ouvertement des Automatistes, mais aussi du symbolisme. Turpin a laissé peu de traces écrites de sa conception et de sa démarche artistique. Il s'est toutefois prononcé sur la création en des termes qui rappellent aussi bien les Automatistes que, par exemple, la notion du « ailleurs (ici) » de Péloquin:

[...] Le moment créatif est une belle blessure, comme celle de la mise au monde d'un être humain. Devenue féconde, ma douleur donne la vie à des têtes androgynes auxquelles mains et glaises donnent un nom. C'est Jacqueline, Manon, Carmen qui habitaient mon inconscient, fixées dans un moment d'éternité. Et tout cela dans la gratuité de l'art, de l'inutile, du rêve. Des éclats de la beauté toujours fuyante, distribuée sur toute la terre, dans l'immensité du cosmos et qui attend qu'on la saisisse ³⁶⁹.

Turpin n'intellectualisait pas son art; il le vivait et acceptait consciemment ce vide entre son absence de discours et son œuvre ³⁷⁰. À ce sujet, Turpin semble proche de Lemoyne, qui lui aussi disait ne pas avoir de discours sur son œuvre et être davantage guidé par l'intuition, « le discours est anticréatif : l'œuvre risque

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 119.

³⁶⁸ « La maison du peintre » est située au 2118 à 2124 boul. Gouin Est. Le fait que la maison de l'artiste soit une maison patrimoniale de style « Boomtown » (sur le boul. Gouin dans l'ancien village de Sault-au-Récollet à Montréal) dont le manque d'entretien posait le dilemme de la démolition et de la reconstruction à l'identique, a bien sûr mobilisé la communauté. SOURCES : plusieurs publications du *Journal Métro* et du *Courrier Ahuntsic*:

Amine Esseghir, TC-Media, « Disparitions en série », *Journal Métro*, 2 février 2015.

<https://journalmetro.com/local/ahuntsic-cartierville/713453/disparitions-en-serie/>

Amine Esseghir, « Les demeures patrimoniales du Vieux-Montréal du Nord », *Journal Métro*, 31 août, 2020.

<https://journalmetro.com/inspiration/evasion/2507401/les-demeures-patrimoniales-du-vieux-montreal-du-nord/>

Lire aussi, Ville de Montréal, « Énoncé de l'intérêt patrimonial.2118-2124, boulevard Gouin Est. Arrondissement d'Ahuntsic-Cartierville », Patrimoine Montréal, 12 mai 2014).

EN LIGNE : http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/PAGE/PATRIMOINE_URBAIN_FR/MEDIA/DOCUMENTS/2118-24%20GOUIN%20EST%20%20C9NONC%20FINAL_12%20MAI%2014.PDF

³⁶⁹ André Turpin, Tiré de Laurent Lachance, *Op. cit.*, p. 121.

³⁷⁰ *Ibid.*

de s'y configurer, alors que dans la création, il y a un phénomène imprévu, de la découverte, de la magie [...] ³⁷¹ ».

Pour Turpin, la création se résume à des émotions, des sensations qui deviennent en quelque sorte un état d'être et qu'il cherche à exprimer par le mouvement de la matière : « un trait suffit pour donner toute la misère du monde et donner la joie du monde. C'est aussi simple que ça... ³⁷² ». Ailleurs, il dira : « Je suis pris d'impulsions pour créer du mouvement, le goût me prend de faire chanter un rouge par un jaune discret, ou de le mettre en contraste avec un bleu intense... ³⁷³ ». Tentant d'expliquer sa vision de l'automatisme, il dira que chez l'Automatiste, l'inconscient est très fort et non rationalisé par la pensée, ce qui lui permettra de pénétrer réellement dans les émotions. Il y a « une spontanéité de la peinture entre le mouvement et le corps qui se passe à une vitesse incroyable ³⁷⁴ ». Il n'y a pas de séparation entre l'art et l'être humain, c'est un Tout. Il n'y a pas de style non plus, l'artiste évolue toujours ³⁷⁵. Françoise Sullivan s'exprime en des termes assez semblables, en parlant de la manifestation de la danse : « La véritable nature de l'art, comme les moyens pour l'atteindre, réside dans la conscience cosmique. La réelle beauté de la danse réside dans la sensation d'être; être dans son centre, être dans le mouvement [...] ³⁷⁶ ».

Turpin a été très jeune au contact de son monde intérieur ³⁷⁷ et stimulé à actualiser « les forces de son Moi », *comme on disait dans le jargon de l'époque* ³⁷⁸. Alors, lorsqu'il dit que :

On était, on croyait et tout cet ensemble de gens qui croyaient et qui ont fait chacun leur petite part dans leur petit coin, dans leur atelier...

Si Montréal est ce qu'elle est aujourd'hui, si elle est ce qu'elle est, c'est grâce à ces gens-là! Plus, les autres, avant, aussi! ³⁷⁹

nous y voyons un témoignage que pour Turpin la transformation collective est tributaire de la transformation individuelle. Et l'art est un vecteur de transformation sociale. Le matériau premier et indispensable à la création étant la Liberté que Turpin a cherchée, trouvée, choisie et protégée. Cette

³⁷¹ Serge Lemoyne, Tiré de Jean-Pierre Le Grand, « Serge Lemoyne : Y a-t-il un mécène dans la salle? », *Vie des arts*, volume 33, n° 133, décembre-hiver 1988, p. 35.

³⁷² André Turpin, dans André Turpin et Rémy Trudel, Entrevue Les Durs à cuire HAUT ET FORT, *Loc. cit.*

³⁷³ André Turpin, Tiré de Laurent Lachance, *Op. cit.*, p. 113.

³⁷⁴ André Turpin. Lise Bergeron et André Turpin, Entrevue sur cédérom, *Loc. cit.* novembre 1996.

³⁷⁵ *Ibid.*

³⁷⁶ Françoise Sullivan, « Salue Zarathoustra », *Danses*, vol. 43, n° 4 (254), Éd. Collectif Liberté, novembre 2001, p. 167.

³⁷⁷ Nous en avons exposé les grandes lignes en introduction.

³⁷⁸ Propos de l'historienne Louise Bienvenue, spécialiste de l'histoire de la jeunesse, lors d'un entretien avec Cory Verbauwhede. (Tiré de Louise Bienvenue et Cory Verbauwhede, *Loc. cit.*).

³⁷⁹ Lise Bergeron et André Turpin, Entrevue sur cédérom. *Loc. cit.*, novembre 1996.

Liberté absolue était indissociable de la solitude, autant dans sa vie personnelle qu'à travers sa carrière artistique³⁸⁰.

2.5 Le dessin, la figuration et la poésie

Turpin, artiste multidisciplinaire, partageait plusieurs des préoccupations des artistes qui lui étaient contemporains tant au cours des années 1970 que celles qui lui ont suivies, explorant à sa manière les frontières des arts et des médiums. Ce volet désire mettre en relief de façon plus approfondie l'importance du dessin et de la figuration dans l'œuvre artistique d'André Turpin que nous avons déjà fait valoir à la section 1.7.2. où nous manifestions sa contribution à l'élan de prise de parole que la figuration facilitait. Dans cette section, nous allons principalement nous pencher sur les thèmes que la figuration permet d'explorer.

Chez Turpin, certaines œuvres picturales réalisées sur toile relèvent presque exclusivement du dessin (du travail de la ligne, que celle-ci soit ouverte ou fermée), telle la majorité de celles qu'il a classifiées sous sa « période blanche » qui sont des œuvres figuratives dont la facture est très léchée. Parmi celles-là et pour n'en nommer que quelques unes, s'y trouvent la série *Fiction Vert* (FIG. 34 à FIG. 50) et les œuvres *La Fête* (FIG. 51) ainsi que *Fin de la période blanche*³⁸¹ (FIG. 52). Le dessin y joue un rôle structurant, dominant; la couleur étant posée presque en aplat, dans bien des cas et rappelant la facture des œuvres relevant de ce renouveau de la figuration par le biais de l'affiche et de la bande dessinée. D'autres fois, le dessin sera mixé au lavis et structurera l'espace par la figuration qui en naît (*Cadriage*, FIG. 13 – *Les deux mâts*, FIG. 53). Sur support papier ou carton, hormis ses dessins à la plume tracés à l'encre noire ou blanche qui relèvent ainsi exclusivement du « dessinateur », Turpin créera également des séries de dessins sur fonds au lavis, la tache servant alors « d'écran paranoïaque »; ou bien encore, il n'interviendra qu'après coup, soit au lavis, soit

³⁸⁰ À cet effet, nous rappelons que dans les rapports de l'Opération Décliv, événement ayant marqué les esprits de cette époque, les sociologues Francine Couture et Suzanne Lemerise ont soulevé le paradoxe auquel faisaient face les artistes en quête d'une réforme du statut des arts : en revendiquant un statut professionnel défini par les institutions, ils se conformaient à un modèle imposé par le pouvoir, semblable à celui des carrières libérales fondées sur la promotion au mérite. Ce paradoxe est particulièrement marquant pour l'artiste, dont le statut professionnel repose avant tout sur la Liberté (Francine Couture et Suzanne Lemerise, *Op. cit.*, 1975, p. 29).

³⁸¹ Au cours des années 1970, Turpin a identifié à l'endos de certaines toiles la mention « période blanche » et « période noire ». Concernant l'œuvre mentionnée ci-haut et marquée à l'endos *Fin de la période blanche*, nous ne pouvons savoir si Turpin a voulu titrer ainsi l'œuvre ou simplement indiquer une information, soit la fin de sa période blanche. Les deux possibilités sont envisageables: le titre de l'œuvre nous informant de la fin de sa période blanche. Il s'agit de l'unique peinture connue, exclusivement en noir et blanc réalisée sur toile.

avec un instrument dans la matière, ajoutant une dimension picturale à ses dessins (FIG. 53; FIG.54 ; FIG. 55 et FIG. 56). Ainsi, il n'y a pas de frontière entre peinture et dessin³⁸².

Généralement associé au support papier, le dessin est traditionnellement considéré plus accessible qu'un tableau de petit ou moyen format qui de surcroît, nous l'avons vu pour la période qui nous préoccupe, était alors aux prises avec des jugements d'orientations « bourgeoises »³⁸³. Jasmin mettait au ban la peinture, particulièrement celle à l'huile qu'il considérait compliquée et coûteuse³⁸⁴. De fait, à ce moment, Turpin travaillait presque exclusivement avec l'acrylique et des encres, considérant l'huile hors de prix. Cette période correspond également à celle de plusieurs voyages où il a rempli des cahiers de dessins³⁸⁵; nous nous entendons qu'il est plus facile en voyage d'apporter cahiers, plume et encre pour dessiner que de trimballer des séries de pinceaux, de tubes de couleurs et de toiles. Le dessin permet donc de s'ancrer davantage dans l'immédiateté. Sans jamais délaisser le dessin, Turpin fera toutefois de l'huile son médium de prédilection quelques années plus tard, au rythme de ses rencontres avec différents mécènes qui lui auront permis de s'offrir ce matériau.

Bien qu'ayant réalisé un nombre faramineux d'œuvres papier qui relèvent principalement du dessin à la plume³⁸⁶ et malgré le fait que l'artiste identifiait de manière très primaire, comme « dessin » ce qu'il réalisait sur support papier et comme « toiles » ce qu'il réalisait sur un support textile monté sur châssis, il nous semble pourtant que le support importe peu hormis la valeur monétaire qu'on attribue à l'oeuvre. La facture de ces œuvres est bien celle d'une œuvre dessinée et a pris place dans la vague d'artistes dessinateurs qu'on découvrait à ce moment. Cet engouement pour le dessin ira de pair avec l'expansion de l'affiche comme nouvel art populaire; Turpin, lui, choisira plutôt de simplement reproduire de ses dessins en *posters*, comme nous l'avons déjà signifié à la section 1.6.1.

³⁸² Rappelons-nous qu'en 1966, lors de l'aventure du Centre Synoptique, Mireille Morency expliquait à un journaliste que pour eux, il n'y avait pas de différence entre peinture et dessin (Anonyme, «: De "La Masse" au Centre Synoptique », *Loc. cit.*).

³⁸³ Voir section 1.7 « Post-automatisme et retour à la figuration ».

³⁸⁴ Claude Jasmin, « Des vaches, un œuf et un magasin, le dimanche », *Loc. cit.*, p. 31.

³⁸⁵ Son biographe fait mention de cahiers de dessins remplis au Mexique et à Tharaux en France (Laurent Lachance, *Op. cit.*, p. 137).

³⁸⁶ Il est difficile de savoir combien il en a créé, sachant qu'il en offrait depuis toujours comme des « cartes de visite » et qu'il en a également détruit un grand nombre (Laurent Lachance, *Op. cit.*, p. 137).

L'œuvre dessinée de Turpin a une valeur intimiste qui se rapproche de l'écriture. Turpin nous confiait d'ailleurs que pour lui, ces deux activités allaient souvent de pair³⁸⁷. Le dessin fait aussi partie intégrante du premier recueil de poésie de Turpin, *Folies poétiques & Folies grafiques* [sic], publié en 1972³⁸⁸ où l'artiste y jumelle dessin et poésie. Ce recueil broché, avec sa couverture en papier vélin à grain, de couleur orange et au bord frangé donne une facture artisanale à celui-ci, trahissant bien les tendances de son époque. Il contient 22 poèmes, illustrés de 21 dessins à la plume à l'encre noire, qui semblent tous avoir été réalisés en 1971. Produit en moins de deux semaines³⁸⁹, affirmant et accentuant l'urgence à vouloir paraître par ces phrases iconoclastes : « Fuck l'introduction! À quoi bon une intro? », le recueil se présente comme un cri de révolte réprimé cherchant à surgir qui tantôt dénonce et tantôt constate ou simplement contemple la vie. C'est de la sorte que nous le présente Jean Tétrault, auteur de la préface du recueil, se référant à ce qui sera toujours présent dans l'œuvre de Turpin, la quête de l'humanité, celle de l'Autre, de la liberté, de l'espoir ou leurs absences:

Apprivoiser les nudités troublantes. Nommer les illusions. Acclamer les révoltes.

N'est-ce pas contempler ce qu'il reste d'humain au Genre? »

[...]

Qu'important [sic] la surdité des pudiques

La prison des prêtres de la forme

L'ignorance des gavés

La superbe des savants!

Quand la lassitude

Obscurcit la volonté de survivre

Assassinant le père

Révérant l'intrus

L'Oiseau-liberté surgit

Du plus profond du rêve

Pour envahir le réel d'espoirs lucides³⁹⁰.

³⁸⁷ Hormis les périodes où il a voyagé, où il était plus facile de dessiner que de peindre, Turpin aimait dessiner et écrire surtout l'hiver alors qu'il s'enfermait davantage (Propos de l'artiste lors de discussions au cours des années 1990).

³⁸⁸ André Turpin, *Folies poétiques & Folies grafiques* [sic], *Op. cit.*, 1972, n.p. Il a été tiré mille huit cents exemplaires du recueil et il y est spécifié que « la publication de cet ouvrage n'a bénéficié d'aucune subvention officielle et est due uniquement à la générosité de quelques amis ».

³⁸⁹ Claude Roland, directeur de la collection, ex-critique (arts) au Canada-Français, écrit dans « Fuck l'introduction » que « André pour certains, passe comme cinglé, il l'est assurément puisqu'il a exigé à deux semaines d'avis que le présent ouvrage soit imprimé, édité et lancé » (Claude Roland dans André Turpin, *Folies poétiques & Folies grafiques* [sic], *Op. cit.*, n.p.).

³⁹⁰ Jean Tétrault, « Préface ». Dans André Turpin, *Folies poétiques & Folies grafiques* [sic], *Op. cit.*, 1972, n.p.

Les jeux graphiques³⁹¹ (lignes, rayures droites ou ondulatoires, damiers, grillage) et les motifs utilisés (fleurs, points, cercles, oiseaux, voiturette d'enfant, cage, roues) qu'on retrouve dans les dessins, bien que créant parfois une surcharge de l'image produisant des univers dystopiques, sont en accord avec l'esthétique *Flower Power* de l'époque. À l'opposé, dans certains dessins, nous ne citons en exemple que *Ma Petite sœur* (FIG.57) et *Lac des Castors* (FIG.58)³⁹², ce sont des univers très ludiques, des personnages en flottage, proches du monde du cirque, de celui des funambules, du théâtre de rue qui sont représentés. Même un sujet plus sombre comme *Petit dieu catholique* (FIG. 59) est représenté de manière ludique : un présumé dieu crucifié par sa tiare ou simplement l'arborant, est posé bancalement, en déséquilibre, sur une plateforme qui pourrait s'apparenter à un char processionnel de fortune, relié à un système de poulie qui suggère une espèce de catapulte. Turpin semble dénoncer ici le pouvoir religieux et oppressif qui, malgré la Révolution tranquille, demeure encore très présent dans les années 1970³⁹³. Nous avons vu comment l'Église fût la cible virulente du Manifeste-agi, *Place à l'orgasme*, à peine deux ans plus tôt (section 1.2.4) et le demeure à travers quelques autres manifestations, notamment *Quebec Scenic Tour* réalisée en 1971 par The Fabulous Rockets qui veut dénoncer « les obsessions personnelles [dont sont encore empreintes les Québécois-es]: la religion, [...] l'Oratoire St-Joseph, les miracles » habitent encore fortement leur imaginaire³⁹⁴.

Ainsi, dans *Le Curé* (FIG. 62), c'est avec dérision que Turpin s'en prend au mariage qui s'octroie le pouvoir de sanctifier le désir et les relations sexuelles. Ailleurs, l'être humain oppresseur et /ou destructeur de la

³⁹¹ La surcharge de jeux graphiques est constante dans les oeuvres et le *design* des années 1960-1970 (FIG. 60). On y trouve damier et rayures à profusion; des cercles concentriques, des fleurs, etc. Chez plusieurs dessinateurs on retrouve ces mêmes motifs, notamment beaucoup de damiers. Par exemple, chez Kittie Bruneau (*Icare*) (FIG.1), dans la série TECHNO de René Derouin réalisée en 1971 (FIG. 61); dans des dessins de Michel Fortier, *Je demeure calme* (1966).

³⁹² *Lac des Castors* n'appartient toutefois pas à ce recueil de poèmes.

³⁹³ Malgré la laïcisation progressive de la société québécoise au cours de la décennie 1960-1970, l'Église continue à entretenir une certaine « autorité » poussant certain-es artistes à dénoncer et critiquer son emprise. Ce fût le cas avec des œuvres telles le Manifeste-Agi, *Place à l'orgasme* en décembre 1968 (voir note 134) et, encore en 1976 dans le cadre de l'événement « Corridart » où l'artiste Pierre Ayot présente une réplique renversée de la croix du Mont-Royal sur l'avenue Sherbrooke. En 2016, lors d'une rétrospective du travail de l'artiste, l'oeuvre suscite une nouvelle polémique. Concernant toutes ces controverses, lire : Claude Gauvreau, « Face à la censure », *Actualités UQAM*, 20 janvier 2017. Consulté le 7 mars 2024. En ligne : <https://actualites.uqam.ca/2017/artistes-face-censure/> Lire aussi : Noakes, Taylor. "Corridart (1976). Dans *L'Encyclopédie Canadienne. Historica Canada*. Article publié mai 06, 2020; Dernière modification mai 06, 2020. En ligne : <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/corridart> Consulté le 15 avril 2024 ainsi que Gérard Bouchard, « Croix du Mont-Royal : M. Coderre avait tort », *La Presse*, 27 octobre 2016. En ligne : <https://www.lapresse.ca/debats/votre-opinion/201610/24/01-5033731-croix-du-mont-royal-m-coderre-avait-tort.php> Page consultée le 15 avril 2024.

³⁹⁴ The Fabulous Rockets, Communiqué de presse, « Quebec Scenic Tour », dans le journal *Réseau*, 14 juillet 1971. TIRÉ de Anithe de Carvalho, *Op. cit.*, p. 152-158.

planète est en lutte avec le monde des oiseaux, métaphore de la conscience à laquelle devrait aspirer l'humanité et à laquelle s'identifie Turpin.

La possibilité d'une vie ailleurs, paraît aussi dans des dessins comme *Les Marciens* [sic] qui illustre le poème *Les rats* (FIG. 63); la poursuite d'une Liberté pure, totale, paraîtra dans la quête de l'Autre et l'impossibilité d'être à deux (*Ma Liberté* -FIG.64- et *Les Prisonniers* –FIG. 65-).

Tous ses dessins mériteraient une étude approfondie. Mais notre objectif, ici, n'est que d'en présenter la sensibilité qui est bien contemporaine à celle de leur production. Pour Turpin, la figuration est en quelque sorte plus subversive qu'une œuvre abstraite parce qu'elle effraie. « On est beaucoup plus à l'aise devant une peinture non figurative, parce qu'elle provoque moins de conflits intérieurs³⁹⁵ », explique-t-il.

2.6 Recyclage et implication citoyenne

Proches de l'art populaire et de l'artisanat qui connaissent une recrudescence dans les années 1970, la glaise et le bois sont des matériaux qu'utilise souvent Turpin. Son intérêt pour ces matières peut s'expliquer par un désir de retour aux sources qui anime aussi une partie de l'*underground*.

Anithe De Carvalho, rappelle la définition qu'attribue Yves Robillard à la notion d'*underground* dans le milieu des arts visuels :

Par *underground* ou marginal, nous entendons toute expression artistique qui a cherché à sortir résolument de ou des médiums dans lesquels s'était traditionnellement cantonnée, ou bien, dans un autre esprit, toute forme d'art que l'on a voulu résolument populaire. Avec la même conséquence dans un cas comme dans l'autre, que ces expériences ont été difficilement admises sinon refusées par l'« establishment » artistique³⁹⁶.

À travers le travail de l'argile, Turpin explorera la matière en faisant des expériences où il intégrera des tessons de verre qui fondront à la cuisson. On ne retrouve malheureusement pour le moment, aucune de ces sculptures³⁹⁷. Il explorera aussi les textures, se refusant dans les années 1970 à utiliser des glaçures, afin de conserver la forme primitive, brute, du matériau³⁹⁸. Il créera des têtes, des personnages, mais c'est

³⁹⁵ André Turpin, tiré de: Anonyme, « Des encres surréalistes deviennent des "posters" », *Loc. cit.*

³⁹⁶ Yves Robillard (dir.), *Op.cit.*, Tome 1, p. 5. Cité par Anithe De Carvalho, *Op. cit.*, p. 12-13.

³⁹⁷ Dans son journal-agenda- « Horaire de jours », l'artiste semble vouloir reprendre ces expérimentations pour un projet de murale qui ne s'est pas réalisé. Le 4 février 1994, il fait des expériences intégrant verre et glaise. Le 17 février 1994, réalisation de deux bas-reliefs de 10 po X 9 po en glaise et verre. Son projet est de réaliser une murale constituée de 25 petits bas reliefs, écrit-il (André Turpin, *Horaire de jours* –« *Journal-agenda* » de l'artiste, p. 399 et 402. Quelques croquis sur feuilles insérées au début du journal, parmi ceux-ci, un croquis de maquette datée de février 1994).

³⁹⁸ Françoise Pitt, *Loc. cit.*, p. 63.

principalement sa production de masques en terre cuite en lien direct avec la contre-culture que nous désirons, ici, souligner³⁹⁹. Il nous est permis d'y voir la quête de sources desquelles pouvait surgir un nouveau monde, des représentations de mutants qui cherchent à prendre corps dans la matière.

Pour le travail du bois, Turpin allait généralement chercher son matériau, des vieux troncs d'arbre morts, dans le Parc-de-la-Visitation à proximité de son atelier. Turpin demeure ainsi toujours fidèle à son parti pris de créer à partir d'objets trouvés qu'il recycle aussi bien dans la création d'une œuvre en soi que comme outil utilitaire, notamment pour créer et inventer des textures dans la glaise. À notre souvenir, Turpin n'a pas formulé son parti pris de recycler par « militantisme », cela allait simplement de soi dans toutes les sphères d'activités de sa manière de vivre! La façon d'être, les gestes posés comptant davantage que toute parole non appuyée par ceux-ci, nous pouvons affirmer qu'il y a là, aussi une implication citoyenne de la part de Turpin.

L'œuvre *La vie* (FIG. 66), créée en 2008, diffère un peu de l'objet trouvé puisqu'il s'agit d'une œuvre *in situ* : une sculpture que l'artiste aura créée dans son quartier, pour les gens de son quartier, la sculptant directement sur la base d'un peuplier planté sur un terrain du boulevard Gouin et abattu par les élagueurs de la ville. Ce sera la première fois, écrit Lachance, que l'artiste travaillera à l'extérieur des limites habituelles de son atelier⁴⁰⁰; pratique maintenant devenue courante et qui certes continue à susciter la curiosité mais qui a perdu la force subversive de ses débuts⁴⁰¹. Lors de son dévoilement en 2008, l'artiste dira que : « La sculpture représente la vie, la vie qui va durer longtemps. La répétition de la vie. L'art meurt [sic — nous croyons que l'artiste aurait plutôt dit et qu'il faudrait donc lire: « l'arbre meurt »], puis se reproduit dans quelque chose de nouveau⁴⁰² ».

³⁹⁹ Dans les années 1970, l'artiste Jovette Marchessault est l'auteure d'une importante production de masques de femmes telluriques. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/marchessault-jovette> Les masques occupent une place également dans l'œuvre de Riopelle et de Kittie Bruneau pour ne citer que ces deux-là. Mais, relevons aussi le travail de l'artiste Marisol(1930-2016) à qui le Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM) a consacré une exposition du 7 octobre 2023 au 20 janvier 2024.

⁴⁰⁰ Lachance, *Op. cit.*, p. 151-153. Malgré le dévoilement de la sculpture qui s'est fait en présence de députés, personne n'a soulevé cet aspect de l'œuvre qui à nos yeux est flagrant. La sculpture attaquée par des termites a dû être détruite en 2015.

⁴⁰¹ Il est bien sûr impossible ici, de ne pas penser à *L'Arbre de la rue Durocher*, performance publique d'Armand Vaillancourt réalisée en 1953. La sculpture est aujourd'hui conservée au Musée national des beaux-arts de Québec (MNBAQ). Armand Vaillancourt, site de l'artiste, onglet « œuvres ». En ligne : <https://armandvaillancourt.ca/AV2/oeuvres/oeuvre-monumentale/arbre-de-la-rue-durocher>

⁴⁰² Karine Boivin Forcier, « Une sculpture vivante sur Gouin », *Courrier Ahuntsic*, Vol 34, n° 40, 28 septembre 2008, p. 1-3.

André Turpin l'a dit et revendiqué, il est un artiste automatiste qui travaille à partir de son inconscient. À notre sens, la sculpture porte également un autre discours qui lui infère une force subversive logée dans sa représentation puisqu'elle n'est pas sans évoquer la sexualité, où s'unissent en une seule entité les sexes féminin et masculin. Mais bon, personne n'en a parlé... Il y a un moment où la nudité ne choque plus et qu'il est devenu banal de se promener tout nu, on le verra quelques années plus tard au Grand Prix de Montréal⁴⁰³.

En filigrane de l'œuvre, la métaphore de la vie dans sa globalité inscrite sur l'arbre mort qui renaît et l'union des organes sexuels masculins et féminins, se trouve le discours sur l'égalité des sexes, leur complémentarité qui en ce début de millénaire (2008) devient une ode à la vie dans un monde où la conception pour la vie se déshumanise. On peut maintenant la fabriquer. Assistons-nous à la perte, à la fin de l'humanité ? Par la circularité des idées que l'œuvre recèle, l'espoir en renaît.

Turpin contribuera également à la démocratisation de l'art par la production d'une série de sculptures en fibre de verre conçues pour les espaces des Rôtisseries St-Hubert. Par l'intégration d'œuvres d'art dans leur environnement, la direction des Rôtisseries St-Hubert avait exprimé le désir de participer au développement culturel. André Turpin y travaillera pendant deux ans, de 1987 à 1989, en réalisant sept sculptures originales devant chacune être reproduites en sept multiples. L'entente prévoyait la conception d'œuvres figuratives et stylisées mettant en scène un thème familial⁴⁰⁴. Seulement quatre sculptures originales semblent avoir été choisies et reproduites, totalisant la production de douze sculptures : *De Père en Fils* (5 X); *Avec le temps* (1 X); *Tendresse de femme* (4 X); *Julie* (2 X)⁴⁰⁵. Turpin aurait définitivement préféré les voir coulées

⁴⁰³ Stéphane Laporte, " Banalité et nudité, Montréal, *La Presse*, 11 juin 2012. EN LIGNE :

<https://www.lapresse.ca/debats/chroniques/stephane-laporte/201206/09/01-4533357-banalite-et-nudite.php>

⁴⁰⁴ André Turpin a intégré un document de 10 pages daté du 19 juin 1989 entre les pages 79 et 80 de son journal résumant l'entente entre les Rôtisseries St-Hubert et lui-même pour la création de ces sept œuvres originales et leurs sept multiples respectifs.

⁴⁰⁵ Lachance, *Op. cit.*, p. 165-166. Le contrat n'a pas été respecté de la part des Rôtisseries St-Hubert, certaines franchises considérant que la sculpture occupait l'espace d'une table et préférait le gain qu'elle leur apportait à la présence d'une œuvre dans leur salle ; selon Laurent Lachance, d'autres gérant·es de franchises estimaient le coût de production, trop élevé. Les titres des œuvres ayant été exposées aux Rôtisseries St-Hubert sont tirés d'un document non paginé, inséré dans le journal de l'artiste entre les pages 76 et 77. (André Turpin, *Horaire de jours - « Journal »*, Fonds d'archives privé de l'artiste). En page 63 de son journal-agenda, le 22 septembre 1988, Turpin indique le titre des sept œuvres créées pour les Rôtisseries St-Hubert et pour lesquelles il avait déjà réalisé les moules et assumé les frais inhérents à cette production: *Avec le temps*; *Julie*; *De père en fils*; *L'envolle* [sic]; *Il était une fois*; *La mère et l'enfant*; *Tendresse de femme* (André Turpin, *Horaire de jours -« Journal-agenda »* de l'artiste, Fonds d'archives privé de l'artiste, p. 63 et 65).

en bronze, il a toutefois opté pour la fibre de verre, matériau dont le coût de production est plus accessible, afin de permettre la réalisation du projet⁴⁰⁶.

Sa sensibilité aux minorités et aux marginalités sera notamment visible à travers la production de deux œuvres sculpturales, l'une dédiée aux personnes non-voyantes et l'autre à l'institut de réhabilitation Boscoville. Évidemment, pour l'œuvre dédiée aux personnes non-voyantes, *Vers la lumière* (FIG. 67), la sculpture s'imposait. Turpin voulait que ceux et celles à qui il offrait son œuvre puissent la toucher, la palper, de manière à la voir, à en faire l'expérience⁴⁰⁷.

Dans les années 1990, Turpin créera des sculptures-assemblages en recyclant des ferrailles et des roues de vélo. L'artiste les appelait ses « jeux d'enfants » (FIG. 68)⁴⁰⁸. L'aspect ludique de ces œuvres est dans le prolongement de l'idéologie contre-culturelle où se marient créativité, art et vie, rappelant et évoquant du même coup la roue de bicyclette de Duchamp.

En recyclant les matériaux trouvés, ces artefacts du contemporain, et en leur donnant une seconde vie, ces œuvres de Turpin témoignent aussi du souci écologique de l'artiste. Réalisée en 1989, son œuvre *Fillette à bicyclette*, personnage de 6 pieds en plâtre -patine verte-, assis sur un vélo recyclé (FIG. 69 et Annexe G⁴⁰⁹), se situe dans le même discours. Les proches de l'artiste savent qu'il y a déjà un long moment que Turpin a adopté le vélo comme moyen de locomotion et connaissent le culte qu'il portait à cet objet, la fascination remplie d'émerveillement enfantine pour ses roues mais aussi le sentiment de liberté et d'évasion qu'il

⁴⁰⁶ Échanges avec l'artiste au cours des années de réalisation de ces œuvres.

⁴⁰⁷ *Vers la lumière*, 1986, sculpture en bronze (213 cm X 132 X 106 cm) offerte à l'Institut Nazareth et Louis-Braille à Longueuil lors du « Conventum Souvenirs et perspectives pour le 125^e anniversaire de la scolarisation des élèves handicapés de la vue au Canada français ». Son dévoilement a lieu le 17 mai 1986 à 15 h 45. Lors du déménagement de l'Institut à la Place Charles-Le-Moyne en 1987, la sculpture est également déménagée et renommée *La traversée du monde*. (COMITÉ DU CONVENTUM 1986 DE L'INSTITUT ET ÉCOLE NAZARETH ET LOUIS BRAILLE, *Conventum 1986 : « Souvenirs et perspectives » (1861-1986, 125^e Anniversaire de la scolarisation des élèves handicapés de la vue au Canada français)*, Album, n.p. et ANONYME, « L'Institut Nazareth et Louis-Braille : un organisme au service des personnes handicapées de la vue établi à Longueuil depuis 1959. Sculpture de l'artiste André Turpin ayant pour titre : *Traversée du monde*», *Le courrier du Sud. The South Shore courrier*, Cahier B : « La Chasse aux trésors », 6 juin 1993, p. 46.

⁴⁰⁸ Lachance, *Op. cit.*, p. 170.

⁴⁰⁹ André Turpin, *Horaire de jours –« Journal-agenda »* de l'artiste, 12 mai 1989, p. 77, Fonds d'Archives privé de l'artiste. Turpin débute une sculpture de femme assise sur vélo et la termine le 20 mai 1989. En mars 1990, des démarches sont faites par Mario Ashby, un ami de Turpin auprès de l'hotel de ville de Montréal afin de proposer la sculpture *Fillette à bicyclette*. Les démarches ne semblent toutefois pas avoir porté fruit (André Turpin, *Horaire de jours –« Journal-agenda »* de l'artiste, 9 mars 1990, p. 121 et 22 mars 1990, p. 125). L'artiste a exposé sa cycliste au coin des rues Olympia et Fleury au cours d'une vente trottoir (L.G., « Une sculpture d'André Turpin », photocopie de coupure de journal sans références bibliographiques, ANNEXE G).

représente⁴¹⁰. Alors, ici, le vélo est encensé et Turpin se place dans le phénomène de la *vélorution*⁴¹¹ ou de la « contre-culture cycliste »⁴¹² qui, depuis la fondation à Montréal en 1975 de l’organisme militant, le Monde à bicyclette (MÀB)⁴¹³, prend de plus en plus d’ampleur, en réponse à l’urgence de cesser le nombre catastrophique d’automobiles sur la route. Tout comme l’a fait le Monde à bicyclette avant lui, Turpin brandit et utilise le vélo comme « outil de résistance face à la culture automobile et la dégradation de l’environnement⁴¹⁴ » mais aussi comme symbole de liberté. En 1994, il participe au Tour de l’île de passage dans son quartier en décorant la façade de sa maison -atelier de personnages en foam – core et exposant sa *Mademoiselle en vélo*⁴¹⁵.

2.7 Les thèmes de Turpin en lien avec la contre-culture

Dans ce volet, nous allons démontrer qu’au-delà de la facture en apparence moderniste des œuvres de Turpin, les différents thèmes qui parcourent sa production témoignent de son appartenance à la sensibilité de la contre-culture. Plusieurs titres de ses œuvres renvoient explicitement à des univers dystopiques ou à des univers parfois ludiques.

⁴¹⁰ Le 16 juillet 1990, après s’être fait voler sa bicyclette, Turpin écrit dans son journal-agenda : « [...] ce qui est le plus triste, le seul luxe que je me paye depuis dix ans. Pour moi faire du vélo c’est l’évasion. Un peu de liberté dans le monde de noirceur » (André Turpin, *Horaires de jours –« Journal-agenda »* de l’artiste, 16 juillet 1990, p. 144, Fonds d’archives privé de l’artiste).

⁴¹¹ Vélorution est l’anagramme du mot révolution. « Le premier usage du terme vélorution date apparemment de 1974 en France, avec la campagne présidentielle de l’environnementaliste et anarchiste excentrique Aguigui Mouna (André Dupont). Voir Jacques Danois, Aguigui, Bordeaux, Les Dossiers d’Aquitaine, 2007 ». Cité par Daniel Ross, « Vive la vélorution! » : Le Monde à bicyclette et les origines du mouvement cycliste à Montréal, 1975-1980 », *Bulletin d’histoire politique*, « Le militantisme environnemental au Québec », 23(2), Montréal : UQAM, 2015, p.111. EN LIGNE : <https://doi.org/10.7202/1028885ar>

⁴¹² *Ibid.*, p.93.

⁴¹³ « Le Monde à bicyclette considère l’automobile privée comme une force destructrice et l’incarnation même des principaux maux de la société capitaliste occidentale : l’aliénation de l’individu, le triomphe de la rationalité marchande sur le bien-être, et la dégradation systématique de l’environnement» (Daniel Ross, *Loc. cit.*, p. 99, cite Claire Morissette, « Automobile, je te hais ! », *La Presse*, Montréal, 9 mars 1977).

Le collectif MÀB cessera ses activités au début des années 1990. En 2006, s’inspirant de ce-dernier, se créera le collectif Montréal à vélo (MAV). Monique Laforge, « Le monde à bicyclette : vive la vélorution! ». Dans L’Encyclopédie du MEM-Centre des mémoires montréalaises, Ville de Montréal, 12 décembre 2016.

<https://ville.montreal.qc.ca/memoiresdesmontrealais/le-monde-bicyclette-vive-la-velorution> et

Daniel Ross, *Loc. cit.*

⁴¹⁴ Daniel Ross, *Loc.cit.*, p.93.

⁴¹⁵ Turpin réalise sept personnages en *foam core* et expose sa sculpture réalisée cinq ans plus tôt. « Ce fût bien apprécié par la polpulance, lors du tour de l’île (en vélo) », lit-on dans son journal-agenda. André Turpin. *Horaires de jours –« Journal-agenda »* de l’artiste, la semaine du 30 mai au 4 juin 1994, p. 411.

2.7.1 Entre utopie et dystopie un paradoxe au sein de la contre-culture

Utopie et dystopie (ou contre-utopie) sont deux tendances idéologiques paradoxales qu'on retrouve simultanément au sein de la contre-culture et qui viendront aussi nourrir les œuvres de fiction.

Ancrées dans la réalité, les tentatives d'édifications d'une nouvelle société égalitaire en harmonie les un-es avec les autres et avec la nature, le retour à la terre, la création de communes égalitaires où règnent l'amour, la liberté⁴¹⁶, l'émerveillement, le bonheur, la création, la spiritualité, l'interconnexion de soi aux autres ainsi qu'à l'univers et au cosmos, la mutation positive du genre humain sont toutes des utopies de la contre-culture. Les contre-utopies sont des dérives de ces utopies. Par exemple, pour n'en nommer que quelques-unes, les dérives sectaires avec massacres et suicides collectifs; les théories du complot; le recours au clonage humain, les discours et représentations de fin du monde⁴¹⁷ sont des dystopies.

Soulignons, ici, que la sensibilité écologique de la contre-culture au Québec et le mysticisme ont particulièrement alimenté et élaboré ces univers. Comme le rappellent Warren et Fortin, le rejet de la religion qui a instauré l'ère technocratique, principalement le christianisme, ne signifie pas pour autant l'évacuation de la religion. Celle-ci s'est transformée et incarnée par différents types de spiritualité et de croyances prenant l'allure de *trips* mystiques⁴¹⁸. « Il y a déplacement du sacré, et remplacement des catégories héritées de l'Église catholique par un discours fondé, le plus souvent, sur la captation des ondes cosmiques⁴¹⁹ ». Le goût pour les religions de l'Orient, et l'hindouisme est flagrant mais l'attrait pour le paranormal et l'occultisme n'est pas négligeable⁴²⁰. Tout est prétexte à un cheminement, un dépassement de soi, vers une quête d'absolu. Ces croyances étant liées, en tout cas ne sont pas étrangères, aux constructions utopiques ou leur contraire. Nous avons déjà souligné à la section 1.2.2 (La création, leitmotiv de la contre-culture des années 1960-70), la quête d'absolu que partageait Turpin avec sa génération; nous

⁴¹⁶ Il s'agit d'une égalité relative. Dans plusieurs communes, la volonté d'échapper aux rôles sexués n'a pas été une réussite. Tous et toutes ne participaient pas nécessairement de manière égalitaire aux nécessités et tâches routinières, des comportements misogynes et phalocratiques étaient reproduits; « la structures de couple et de famille traditionnelle [reproduisant] stéréotypes et leurs hiérarchies » survivait... (Lire témoignages dans Jean-Philippe Warren et Andrée Fortin, *Op. cit.*, p. 133-135).

⁴¹⁷ Les Raéliens imaginaient le clonage humain pour accéder à la vie éternelle en tant que droit élitiste réservé exclusivement aux génies; ce droit était octroyé par un conseil de sages, « après une sorte de "jugement dernier" (Damien Karbovnik, *Op. cit.*, p. 400. Tiré de Claude Vorilhon, *Le Livre qui dit la vérité. Le message donné par les extra-terrestres*, Clermont-Ferrand, L'Édition du Message, 1974, pp.144-145).

⁴¹⁸ Jean-Philippe Warren et Andrée Fortin, *Op. cit.*, p. 142 et 146.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 146.

⁴²⁰ Damien Karbovnik, *Op. cit.*, 2017, p.17-18.

verrons comment Turpin confiant posséder des capacités relevant du paranormal renforcera l'aspect identitaire de la figure du mutant qu'il s'attribue. Nous retrouverons également dans son œuvre des univers dystopiques créés à partir de sa sensibilité écologique, dans des mises en scène où très souvent des oiseaux y participent.

Au Québec, le mouvement de contre-culture des années 1960 et 1970, au cours desquelles on assiste à une croissance fulgurante de la technologie dans une société se modernisant, coïncide avec l'« émergence massive » d'un discours dystopique a-national. C'est ce que relève Hélène Colas de la Noue dans un mémoire de maîtrise⁴²¹. En art, la contre-utopie ou la dystopie servira à exprimer les doutes, les peurs, la méfiance face au présent et au futur. Turpin aura réalisé son lot d'œuvres en attestant, condamnant entre autres, la mécanisation et la perte de l'humanité.

2.7.2 Les thèmes de Turpin, miroir de la contre-culture

Sous ce volet, nous procéderons à une énumération et une analyse très sommaire des différents thèmes que nous retrouvons au sein de l'oeuvre de Turpin afin de faire la preuve de sa sensibilité contre-culturelle.

1) L'OISEAU :

L'œuvre de Turpin, surtout à travers ses dessins au cours des années 1960-1970, et même après, est remplie d'oiseaux aux formes étranges, souvent anthropomorphes.

Ce sont des oiseaux, bien sûr, mais pas des oiseaux ordinaires. Oiseaux fabuleux, monstrueux, parfois même oiseaux vaguement préhistoriques, toujours minutieusement dessinés, à traits fins dans des encres, ou lâchés en grand vols noirs, inquiétants, sur les toiles colorées... Curieux oiseaux... à multiples ailes, oiseaux bicéphales souvent, tête de vautour et tête d'échassier jumelées... [...] aigrette gigantesque que chevauche un homme minuscule. [...] oiseau qui règne sur un pays médiéval : tour, château, machine de guerre ancienne, chevalier à visière...⁴²²

L'oiseau parcourt tout l'œuvre de l'artiste. L'oiseau symbolise aussi bien l'humanité que l'homme ayant muté, se confondant ainsi à la figure du mutant, un motif adopté de manière ouvertement autobiographique par Turpin. Turpin a d'ailleurs utilisé exclusivement des dessins d'oiseaux pour illustrer

⁴²¹ Hélène Colas de la Noue, *Dystopie et science-fiction au Québec (1963-1973) : Étude des représentations des sciences et des techniques*, Mémoire de maîtrise en Études québécoises, Université du Québec à Trois-Rivières, juin 1989, p. 41.

⁴²² L.M., « À l'exposition André Turpin au Centre civique de Rimouski : Même quand l'oiseau marche on sent qu'il a des ailes... », *Loc.cit.*

son recueil de poèmes, *La balançoire. Mémoire du Mutant*⁴²³. Pour Turpin, « l’oiseau, c’est l’âme de l’homme, c’est ce que l’homme est appelé à devenir⁴²⁴ » (FIG. 70).

Des hommes est un poème de Turpin qu’il a jumelé et illustré par le dessin *Les visiteurs* (FIG. 71). Dans cette association, Turpin raconte une fable où les oiseaux sont les visiteurs en provenance d’un Ailleurs où l’Humanité existe encore, « où les hommes ne sont pas des moitiés de rien [...] Ecoeuranterie / moitié mécanisée / moitié homme ». Dans cet univers dystopique où il n’y a que des restes d’humanité, l’oiseau-visiteur apparaît ainsi comme un symbole de connaissance et de sagesse⁴²⁵.

Au même moment que Renée Claude continue à chanter : « C’est le début d’un temps nouveau. Nous voilà devenus des oiseaux ⁴²⁶», en octobre 1975, *Mainmise* accorde un numéro au poète et philosophe Raoul Duguay / LUÔAR YAUGUD. Ce dernier dira de l’oiseau qu’il est son symbole actuel représentant la liberté :

Mon symbole actuel est l’oiseau. Un symbole est pour moi, la représentation mentale de l’aspiration. L’oiseau vole. Je réclame la liberté de parole. L’oiseau chante. Je chante la liberté de passer de gauche à droite, de monter et de descendre, car c’est le **passage** qui m’intéresse: passer de l’esprit à la chair pour informer la chair de l’esprit : passer du monde aérien de la solitude au monde terrestre de la multitude; passer d’un visage de moi-même à mon invisible image. [...] À propos de la couverture [FIG. 72] vous remarquerez que le dessin en transparence de Linda Tremblay, reproduit DEUX FOIS MON VISAGE : mon image matérielle que vous reconnaîtrez et le symbole qui représente mon être spirituel. Il n’y a rien de mystérieux dans ce symbole, au contraire, IL EST MA VIE INTÉRIEURE ⁴²⁷.

Turpin aura lui aussi recours au motif de l’oiseau comme symbole de liberté. Il illustre également cette oscillation, ce passage, dont parle Duguay entre le monde terrestre et le monde aérien. *La balançoire* (FIG. 73), œuvre que l’artiste a choisie pour illustrer la première de couverture de son recueil éponyme⁴²⁸, en est une illustration parmi bien d’autres. La présence d’un oiseau, se confondant à d’autres taches façonnant

⁴²³ André Turpin, *La Balançoire. Mémoire du Mutant*, *Op. cit.*, p. 85.

⁴²⁴ Laurent Lachance, *Op. cit.*, p. 199.

⁴²⁵ Dessin et poème sont tirés du recueil d’André Turpin, *Folies poétiques & Folies grafiques*, [sic], *Op. cit.*, n.p.

⁴²⁶ Stéphane Venne et Renée Claude, *Le début d’un temps nouveau*, 1970. Les exemples d’artistes ayant recours au motif de l’oiseau sont nombreux et nombreuses, notre objectif n’est pas ici d’en faire l’inventaire. Pensons, entre autres, à Jovette Marchessault (avec qui Turpin a occasionnellement exposé) davantage connue pour ses Femmes telluriques mais qui a également exploité le motif de l’oiseau. Dans le documentaire *Les terribles vivantes*, on peut voir un de ses grands dessins (à 38 :14 min), *Celle qui parle le langage des oiseaux* (Dorothy Todd Henaut (réal.), Barbara Janes (prod.) et Office national du film du Canada (prod.), *Les terribles vivantes – Louky Bersianik, Jovette Marchessault, Nicole Brossard*, Montréal : Office natinal du film (ONF), documentaire, 1986, 1h 24 min).

En ligne : <https://www.onf.ca/film/terribles-vivantes-louky-bersianik-jovette-march/>

⁴²⁷ Raoul Duguay, « Allô Tôulmônd », *Mainmise*, n° 51, octobre 1975, p. 8.

⁴²⁸ André Turpin, *La Balançoire. Mémoire du Mutant*, *Op. cit.*, 85 p.

l'œuvre, est presque imperceptible sur la planche de cette balançoire en mouvement dont les cordes disparaissent dans le ciel; il symbolise le lien entre ces deux univers, leur matérialité et leur dématérialité tout en réitérant les relations existant entre l'oiseau et le mutant.

Nous retrouvons encore ce motif comme symbole du mutant et de connaissance, au sein de la contre-culture. Par exemple, dans un compte-rendu du roman *Les météores* (1975) de Michel Tournier, Georges Khal a recours à l'image de l'oiseau pour illustrer l'esprit qui habite Tournier, en tant que sauveur de la planète; un motif de liberté et de connaissance⁴²⁹. Louant Tournier qu'il imagine comme un Guide, un « envoyé extra-terrestre » sensible aux mutants, Khal écrit :

Il est peu d'œuvres romanesques dont on pourrait dire qu'elles furent écrites pour guider les mutants, messages extra-terrestres et surtout intra-terrestres. Pour celle de Tournier, il n'y a aucune hésitation : un souffle l'habite et il ne fait aucun doute que l'Esprit qui sauvera cette planète l'habite. Et cet esprit n'est pas la mièvre abstraction des discours philosophiques ou la ridicule figure des aliénations religieuses. Non, cet Esprit, c'est l'Oiseau maître des airs, de l'Air⁴³⁰.

2) SÉRIE « FICTION VERT »

Un autre univers exploité par l'artiste se retrouve au sein d'une série d'œuvres picturales que Turpin a appelée « Fiction Vert » (FIG. 34 A à FIG. 50)⁴³¹. De facture naïve, l'ensemble évoque des créatures étranges, mi-humaines, mi-animales, mi-mécaniques en suspension dans un espace et un temps non identifiés; une hétérotopie, dirait Michel Foucault⁴³². On présume que c'est un ailleurs que la planète terre, dans un temps futur, où il ne reste plus que des images enfermées dans des bulles, des souvenirs de ce que fût la vie sur Terre.

Ces œuvres nous semblent pouvoir être perçues comme un écho aux théories du réalisme fantastique de Pauwels et Bergier⁴³³, aux discours et craintes qui entourent la conquête spatiale; la survie et/ou la

⁴²⁹ Georges Khal est membre fondateur de la revue *Mainmise*.

⁴³⁰ Georges [Khal], « Livres déjà lus : *Les Météores*. Michel Tournier, Gallimard », *Mainmise*, Montréal, Juin 1975, p. 39.

⁴³¹ Il s'agit d'une série que Turpin gardait précieusement afin d'éventuellement l'exposer. Nous n'avons cependant pas la certitude qu'elle soit complète d'autant plus que Turpin identifiait ses œuvres souvent après coup.

⁴³² Sur le concept d'hétérotopie voir, Michel Foucault, *Le Corps utopique suivi de Les Hétérotopies*, © 2009, Nouvelles Éditions Lignes. Cet ouvrage publie les textes éponymes des deux conférences radiophoniques prononcées par Michel Foucault sur France-Culture, les 7 et 21 décembre 1966.

⁴³³ Le réalisme fantastique est un genre littéraire apparu sous la plume de Louis Pauwels et Jacques Bergier dans *Le matin des magiciens. Introduction au réalisme fantastique*, Paris: Gallimard, © 1960, 638 p. « [U]ne approche combinant sciences, histoire, science-fiction, ésotérisme et occultisme [...] dans l'intention de former un imaginaire

disparition de la planète terre; l'expression d'une forme d'altérité et / ou de mutation. Les créatures y sont représentées d'une manière qui rappelle les planches de manuels naturalistes du 15^e siècle (FIG. 74) et qui mettent en scène une imagination monstrueuse de l'altérité à partir d'un point de vue terrestre. Ainsi, à travers la présence encore une fois d'oiseaux, on retrouve chez Turpin, des cyclopes, des têtes chauves aux oreilles plus ou moins longues et pointues, des bonhommes verts, des bonhommes rouges, avec ou sans bras. Dans plusieurs œuvres, les créatures sont esclaves ou victimes de rouages mécaniques ; certaines ressemblent à des natures mortes ; on y retrouve la présence d'une voiturette, vestige, souvenirs d'une enfance terrestre. Le caractère ludique des œuvres aux couleurs vives, les conventions et stéréotypes utilisés⁴³⁴ semblent avoir supplanté la première angoisse provoquée par la fin d'un monde pour faire place à la dérision. Dérision aussi en réponse à toutes ces théories du complot et des ovnis qui font les manchettes depuis un moment⁴³⁵. Soulignons d'ailleurs l'originalité d'une oeuvre de cette série reproduite à la FIG. 45, représentant deux personnages en flottage dans des vêtements qui enveloppent l'entièreté de leur corps, derrière un genre de caisson ressemblant à un lutrin ou un livre ouvert. Les personnages représentés se démarquent du reste de la série par leur ressemblance aux humains, tant au niveau de leurs proportions que des traits de leur visage. On peut les concevoir narrateurs de cette fiction verte, imaginée par Turpin...

Plusieurs autres œuvres de Turpin ont des titres dont la connotation sémantique pourrait nous permettre de les inscrire dans cette catégorie. Parmi celles-ci, se trouvent: *Les Martiens* (FIG. 63); *Humanoïde* (FIG. 75); *Troisième dimension* (FIG. 76); *Tête trois dimensions, tête sculptural* [sic] (FIG. 77); *Le Visiteur* (FIG. 78); *Les Visiteurs*, dessin jumelé au poème *Des Hommes* (FIG.71); sont toutes de cet univers référant au cosmos

suffisamment riche pour expliquer l'étrangeté de notre histoire » y est préconisée. L'ésotérisme y est redéfini en associant culture populaire et science « [en insistant] sur l'attrait des énigmes non résolues [participant ainsi] à faire évoluer la notion d'ésotérisme vers celles de parasciences et de paranormal qui vont émerger dans les années soixante » (Isabelle Mette et Damien Karbovnik, « Inédit. *La Condition surhumaine*, une réalité fantastique », *Revue de la BNF*, Bibliothèque nationale de France, n° 54, 2017/1, p. 152 et Pierre Lagrange, « Renaissance d'un ésotérisme occidental (1945-1960) ». Dans Lagrange, Pierre et Claudie Voisenat, *L'Ésotérisme contemporain et ses lecteurs : Entre savoirs, croyances et fictions*, [41. En ligne, Paris : Éditions de la Bibliothèque publique d'information, Publication sur OpenEditionBooks 14 juin 2013, © 2005, 412 p).

⁴³⁴ Dans un article expliquant les attributs physiques d'extra-terrestres en tant qu'entités souvent plus évoluées que les humains, le sociologue Gérald Bronner explique que la majorité des représentations qui sont faites de ces créatures nées de l'imaginaire humain sont celles d'êtres chauves, comme s'il fallait annihiler tout « ersatz d'animalité qui ne sied guère à une conscience supérieure [...] pour dévoiler toute la puissance d'un cortex dont le destin serait de devenir toujours plus volumineux » (Gérald Bronner, « Pourquoi les extraterrestres sont-ils chauves? », *The Conversation.com*, onglet « Arts », publié 24 octobre 2018. Extrait de texte tiré de Gérald Bronner, *Cabinet de curiosités sociales*, Éditions PUF/Humensis en septembre 2018).

En ligne : <https://theconversation.com/pourquoi-les-extraterrestres-sont-ils-chauves-105466>

Page consultée le 10 juin 2022

⁴³⁵ Pour l'étude historique du phénomène, voir Damien Karbovnik, « Théorie du complot et ovnis », *Diogène*, volume 1, n° 240-250, janvier-juin 2015, p. 240-251.

et / ou au mutant. En avril 1991, il réalise une sculpture qu'il nomme *La femelle métallique ou D'acier de chair*⁴³⁶. Au tournant de l'an 2000, Turpin a également créé des centaines d'œuvres à l'ordinateur qu'il a transférées sur disque cédérom. L'un d'eux est titré *Cosmique*. Laurent Lachance décrit ainsi ces œuvres issues de photographies retravaillées à l'ordinateur :

Il en est résulté la représentation d'un monde étrange, des paysages inattendus, des évocations spatiales empruntant des allures d'art brut. Au lieu de donner dans la facilité en recourant aux prouesses dont l'ordinateur est le champion, Turpin impose nettement ses interventions du peintre qui domine ses moyens techniques⁴³⁷.

3) ÉCOLOGISME

Tout en aimant la ville, Turpin avait un immense respect pour la nature dont il se sentait partie prenante. Les préoccupations écologiques, les craintes et les peurs face à la destruction de la planète liées à la pollution, aux excès causés par l'humanité, aux multiples signes de l'Anthropocène, sont des sujets qu'on retrouve dans plusieurs de ses poèmes et de ses œuvres picturales. Au cœur même de la destruction annoncée ou représentée comme constat, renaît souvent une autre entité. Parfois, cela semble prendre la forme d'un retournement de situation s'inscrivant dans une quête de justice et/ou de survie mettant en scène l'oiseau, métaphore du Mutant, comme nous l'avons déjà fait valoir. Parmi les œuvres exprimant ce sujet, mentionnons : [Sans titre : Cannibalisme] (Fig. 79 et FIG. 116); *Souvenance d'un passé* (Fig. 80); *Ville sale, Ville claire* (Fig. 81); *Les trois Soleils* (Fig. 82); *Le Soleil noir* (Fig. 83); *Le Soleil rouge* (Fig. 84); *Terre brûlée* (Fig. 85); *La Terre. La pollution de l'homme de sa planète* (Fig. 86); *La fin des temps* (Fig. 87).

4) LA DÉSILLUSION et LE DÉSENCHANTEMENT

Chez Turpin, ces thèmes vont jusqu'à l'expression de haine face à l'humanité déchue. On retrouve cela dans ses poèmes et moult dessins illustrant des univers surréalistes où hommes et oiseaux tantôt se dévorent et tantôt fusionnent. Par exemple, dans le poème *Des hommes* jumelé au dessin *Les Visiteurs* (FIG. 71) ainsi que toutes les œuvres citées précédemment illustrant l'écologisme.

⁴³⁶ André Turpin, *Horaire de jours –« Journal-agenda »* de l'artiste, 27 avril 1991, p. 176. La sculpture en terre cuite mesure 3½ pieds (106,7 cm) de hauteur et le moule est fait le 17 mai 1991. Nous n'avons pu retracer aucun visuel de l'œuvre.

⁴³⁷ Laurent Lachance, *Op. cit.*, p. 141.

5) LA SPIRITUALITÉ ET L'AMOUR sont présents en filigrane à travers différents thèmes allant de « la Mort », au « Patriarche » en passant par des réalités existentielles et le désir de communion avec l'Autre. À titre d'exemple, citons *L'Oiseau mon âme* (FIG.70) et des œuvres où le désir de fusion avec l'autre est manifeste tel qu'observable dans *De Toi, de Moi* (FIG. 119).

6) LA LIBERTÉ

La Liberté s'affiche concrètement à travers la dénonciation de différentes formes de sujétion, de domination allant de l'oppression sexuelle et les crimes commis au nom de la religion (*Petit dieu catholique*, FIG. 59 et *Le curé*, FIG. 62), la remise en question du couple comme entité (FIG. 65), en passant par un érotisme libéré de tabous (*De derrière, de devant*, FIG. 88).

À travers elle, s'affiche aussi la solitude et le pouvoir sur sa propre vie. La Liberté étant indissociable de son poème éponyme qu'il publiera dans son premier recueil en 1972⁴³⁸ (*Ma liberté*, FIG. 64) et republiera dans *La Balançoire. Mémoire du Mutant*, en 2005⁴³⁹. Ce second recueil peut être perçu comme la réponse de Turpin à toutes les déclarations, négociations, excuses et promesses qui ont été faites au cours de ces années où une Association des Orphelins de Duplessis s'est formée pour réclamer une reconnaissance des mauvais traitements subis et le versement d'un montant compensatoire de la part des institutions impliquées⁴⁴⁰.

La Liberté est aussi, bien souvent, symboliquement représentée à travers le motif des oiseaux comme nous l'avons précédemment souligné. « Envolée », « Envol », sont des titres et des représentations récurrent-es

⁴³⁸ André Turpin, *Folies poétiques & Folies* [sic], *Op. cit.*, n.p.

⁴³⁹ Une variante du poème apparaît entre les deux versions. De la première version de 1972 :

Ma Liberté

A la longueur d'une corde

Pour m'y pendre,

devient en 2005 :

Ma Liberté

A la longueur d'une corde

Pour me pendre

⁴⁴⁰ Université de Sherbrooke, « C'est arrivé en 1999. Présentation d'excuses officielles aux " Orphelins de Duplessis" ». Dans Isabelle Lacroix, Ph.D. (directrice), *Bilan québec. Site encyclopédique sur l'histoire du Québec depuis 1900*, 4 mars 1999. En ligne : <https://bilan.usherbrooke.ca/bilan/pages/evenements/3906.html>

Page consultée le 14 juin 2022

L'artiste a cependant voulu partager cette tranche de vie davantage pour semer l'espoir, démontrer qu'il est possible de s'en sortir.

dans l'œuvre de Turpin. *Folies poétiques & Folies grafiques* [sic] est préfacé par un certain Jean Tétrault qui décrit en ces mots l'apparition de ces oiseaux qui traversent les dessins du recueil :

[...] Assassinant le père
Révérant l'intrus
L'Oiseau-liberté surgit
Du plus profond du rêve
Pour envahir le réel d'espairs lucides⁴⁴¹

C'est cette oscillation entre espoir et désespoir, enchantement et désenchantement, désillusion, qu'on retrouve dans de nombreuses œuvres de Turpin. Ainsi, nous pourrions également lire à son sujet que :

Cet oiseau qui a nom liberté, c'est le leitmotiv de ses toiles et de ses dessins. Il est là, minuscule ou difforme, démesuré ou magnifique, surgi d'un univers de fantasmés, de rêves, d'espairs et de folies. Avec parfois une fleur serrée entre son bec, l'oiseau-liberté s'envole du cœur de l'artiste. Vers une certaine lumière... Le monde d'André Turpin, c'est un long voyage au bout de la souffrance⁴⁴².

Effectivement, l'Oiseau et l'Homme-Oiseau, thème et motif, sont chez Turpin de véritables archétypes incarnant la liberté, une autoreprésentation; et, tel que nous l'avons précédemment mentionné, symbolisent l'accès à un niveau de conscience et/ou d'évolution supérieur-e. À cet effet, Turpin dira que :

L'Homme-oiseau est pour moi la seule façon de me connaître, puisque cet homme, c'est moi, tantôt déchiré, angoissé, esclave de la société et de ses schèmes, mais c'est aussi moi entrevoyant une lueur d'espoir, lueur de liberté qui fait de l'homme comme de l'oiseau, un être libre et prêt à s'envoler pour atteindre ses plus riches aspirations⁴⁴³.

7) LA VIOLENCE

Ces oiseaux sont la projection de l'humain et, témoignant de l'expression d'Anaxagore revue par Raoul Duguay que « Toutt est dans touttte », ils sont aussi parfois, symboles de la violence de l'humanité. Turpin dira : « Je trouve plus subtil de présenter la violence chez les oiseaux que chez les humains, violence qui est foncièrement la même ⁴⁴⁴ ». Toutefois, cette violence ne sera pas exclusive à cet univers de l'artiste; elle se trouve en filigrane ou ouvertement exprimée dans plus d'une de ses œuvres, telle *La Violence d'être* de 1979 (FIG. 89) ou *La Dévoreuse d'hommes*, datée de peut-être 1971 (FIG. 90).

⁴⁴¹ Jean Tétrault, « Préface ». Dans André Turpin, *Folies poétiques & Folies graphiques* [sic], *Op. Cit.*, 1972, n.p.

⁴⁴² Françoise Pitt, *Loc. cit.*, p. 63.

⁴⁴³ Laurent Lachance, *Op. cit.*, p. 139.

⁴⁴⁴ Anonyme, « Des encres surréalistes deviennent des "posters" », *Loc. cit.*

8) LE LUDIQUE ET LA JOIE

Parallèlement au thème du Mutant, figure de la liberté, plusieurs titres des œuvres de Turpin renvoient à des dimensions plus ludiques, voire à la joie : *La Fête* (FIG. 51); *Que la Fête commence* (FIG. 91) ; *L'Extase* (FIG. 92); *La Joie de Vivre* (FIG. 93); *Jeux de mains* (FIG. 94); *Les Boutons* (FIG. 95), entre autres, illustrent ces aspects. Outre les intitulés, certains motifs liés au jeu (ballon, ficelle, voiturette, roues, petits bateaux, etc.), la suspension des figures dans l'espace évoquent la légèreté. On peut encore rapprocher les sonorités du langage du monde de l'enfance, telles qu'on les retrouve dans l'intitulé de certaines œuvres (*Zaza, Bou Bou, Médinette, Poucnette, Voiturette, Tic tac piqueta, Topito*, etc.). Peut-être faut-il voir dans ces œuvres un antidote, une purification de la souffrance et de la violence terrestre, voire un acte de résistance.

À notre connaissance, Turpin n'a laissé les traces écrites que d'un seul poème en langue inconnue, « inventée ». Il avait lui-même, dans des moments d'extrême émotion (positifs ou négatifs), verbalement recours à une langue aux accents slaves qui lui était très personnelle⁴⁴⁵. L'artiste devenait à ce moment l'instrument, un canal d'expression de celle-ci, ce qui ne manque pas de rappeler les explorations vocales de Gauvreau. Le poème, accompagnant le dessin *La Reposanica adormata* (FIG. 2 et FIG. 96)⁴⁴⁶ évoque cette langue et nous rappelle ainsi les explorations langagières de Gauvreau, certes, mais aussi celles de d'autres artistes tels que Raoul Duguay. Nous nous interrogeons toutefois à savoir si nous ne devrions pas rapprocher cette langue d'une glossolalie. Bruno Cormier voyait dans le langage exploré de Gauvreau, « un langage d' "étranger" » :

[...] C'est le vocabulaire d'un poète qui, face tournée vers son temps, a soudain franchi la barrière des mots connus qui ne lui suffisaient plus pour exprimer l'angoisse dont il éprouvait l'envahissement devant un monde qu'il aimait, mais où il se sentait devenir de plus en plus étranger⁴⁴⁷.

D'après André-Gilles Bourassa,

Ce langage « exploré » pourrait être interprété comme une tentative surréaliste, vieille comme le monde, de « parler en langues », comme le faisaient les sibylles et les voyantes dont Breton prit

⁴⁴⁵ Laurent Lachance, *Op. cit.*, p. 73-75.

⁴⁴⁶ Dans le recueil, le poème n'est pas titré, il accompagne et reprend le titre du dessin qui lui est jumelé, *La Reposanica adormata*: "Lea / Reposanica / Ar, dormata / Mas couinté / Ders, Léa / Dormata / Ars / morta" (André Turpin, *Folies poétiques & Foliers grafiques*, *Op. cit.*, n.p.).

⁴⁴⁷ Bruno Cormier, « Miroir de l'aliénation de notre époque », *L'Envers du décor*, mars 1974, Vol. 6, n° 5, p. 2. Cité par André-G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise. Histoire d'une révolution culturelle*, *Op. cit.*, p. 262.

la défense [*Manifeste du surréalisme*]. Cette glossolalie révèle la persistance humaine à signifier quelque chose de plus réel que le réel immédiat ⁴⁴⁸.

À la lumière de ces analyses que nous transposons chez Turpin, nous passons ainsi du ludique à l'angoisse et de Turpin, au Mutant. Le jeu, la joie, l'évocation du monde de l'enfance étaient tissés dans le mode de vie de la contre-culture tout comme l'angoisse du présent et du futur.

9) LES « TÊTES » / L'ANDROGYNIE

Une grande portion de l'œuvre de Turpin est composée de représentations de « Têtes », des visages. À des fins de simplification, nous pourrions également englober dans cette catégorie, les masques, aussi bien en tant que motif pictural, que production en terre cuite. Et autant à travers ses masques en terre cuite que la multitude de visages de facture expressionniste – peinte ou dessinée- qu'il a créé, on pourrait y voir quantités de représentations de Mutant-es. Lors d'un entretien avec Turpin, Rémi Trudel avance que dans son œuvre « il y a une apparition du visage, une transformation. On dirait que le visage chez André Turpin, c'est l'oie chez Riopelle⁴⁴⁹ », dit-il. Turpin réplique que

quelqu'un [lui a] dernièrement [dit]: Écoute Turpin, tes têtes, c'est ton écriture.
Pour moi, les têtes, c'est le masque; le visage, c'est le masque de l'âme.
C'est le masque de la vie de toutes les sociétés, de tous les êtres, de toutes les couleurs.
Et c'est à partir du masque qu'on voit l'intérieur : les souffrances, la douleur et ainsi de suite [...]
J'ai un côté peut-être humaniste dans ma façon d'être [...]⁴⁵⁰

Malgré le grand nombre d'intitulé d'œuvres qui peuvent sembler évoquer des prénoms féminins, l'artiste dira que ses têtes sont androgynes. Pour Turpin, c'est peut-être là, l'expression de son « besoin de complétude », le signe d'une « chasse aux images de [son] *anima* ». « La dualité me hante : la fusion du féminin avec son complémentaire habite mes sculptures⁴⁵¹ », écrit-t-il. Cette « androgynie »⁴⁵² à laquelle fait référence l'artiste, nous semble entendue telle que la définit Damien Lelille, comme « une figure située à la croisée des chemins, ne correspondant ni à l'un, ni à l'autre des sexes, mais tour à tour à l'un et l'autre

⁴⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁴⁹ Rémi Trudel dans André Turpin et Rémi Trudel, Entretien « Les Durs à cuire HAUT ET FORT », *Loc. cit.*

⁴⁵⁰ *Ibid.*

⁴⁵¹ Laurent Lachance, *Op. cit.*, p. 113 et p. 121.

⁴⁵² Nous sommes consciente que de parler d'androgynie à une époque où nous reconnaissons la multitude d'identités de genres (ce que son acronyme en constante évolution ne cesse d'ailleurs de révéler), peut être confondant et être un terrain glissant. Nous désirons utiliser le terme en le dépouillant de toute connotation sexuelle et même culturelle - ce qui semble tout de même plus complexe- mais, à des fins de clarté, ne référant qu'au masculin et qu'au féminin.

à la fois, ou de manière successive⁴⁵³». Il s'agit de fusion tant physiologique que morale entre les deux sexes, rendant le concept abstrait, cérébral pouvant amener une disparition de la figure⁴⁵⁴. Selon Clément, les théories accompagnant le mythe de l'Androgyne évoluent au sein des « mouvements contestataires qui s'insurgent contre la répression sexuelle et pour lesquels l'androgynie [tout comme] la bisexualité font l'objet d'une revendication qui serait porteuse de valeurs 'révolutionnaires' ⁴⁵⁵». Ceci n'est pas sans évoquer la révolution des stéréotypes physiques du masculin et du féminin des hippies⁴⁵⁶ allant de pair avec la libération sexuelle, la dénonciation de tous les types de phallocratie au sein du féminisme montant⁴⁵⁷ ou encore sur un plan purement spirituel, la quête de l'équilibre yin et yang recherchée par certaines communautés contre-culturelles adeptes du taoïsme. Comme le soulignent Warren et Fortin, dans la pensée contre-culturelle des années 1960-70, l'androgynie était un idéal à atteindre : « Être soi-même, c'est accepter l'harmonie des parties complémentaires en soi ⁴⁵⁸ »; hommes et femmes tendaient à abolir leurs différences dans leur manière d'être et de vivre « tout en maintenant en eux les principe d'anima et d'animus ⁴⁵⁹».

10) LA SOLITUDE

Malgré l'esprit collectif qui semble animer et porter les idéologies de la contre-culture, la solitude inhérente à l'humanité est également présente, nécessaire et exprimée surtout par les poètes. Par exemple, « Chez Straram, il semble que la solitude et le malheur sont susceptibles de lui révéler, de lui faire ressentir une forme d'universalité : l'expérience de la perte et celle de la disparition sont peut-être les seules partagées

⁴⁵³ Damien Delille, *Genre androgyne. Arts, culture visuelle et trouble de la masculinité (XVIIIe-XXe siècle)*, Turnhout (Belgique) : Brepols, 2021, p. 17. Cité par Jeanne Barnicaud, « Compte rendu : Damien DELILLE, Genre androgyne. Arts, culture visuelle et trouble de la masculinité (xviiiè-xxè siècle) », *Revue d'histoire du XIXe siècle* [En ligne], 64 | 2022, mis en ligne le 01 juin 2022, consulté le 14 avril 2024. URL : <http://journals.openedition.org/rh19/8455> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rh19.8455>

⁴⁵⁴ *Ibid.*

⁴⁵⁵ Catherine Clément, « Androgyne ». Dans *Encyclopædia Universalis*, EN LIGNE : <https://www-universalis-edu-com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/encyclopedie/androgyne/> Consulté le 14 avril 2024.

⁴⁵⁶ François Ricard fait la description suivante de « l'étrange *ressemblance* qui unit tous ces êtres » de la communauté hippie : « C'est partout le même t-shirt, le même blue jean délavé, le même bandeau au front, les mêmes pieds nus. Chaque garçon, chaque fille semble le jumeau, la jumelle de chaque autre. Et d'ailleurs la différence entre garçons et filles est à peine perceptible : même visage ouvert, même chevelure en broussaille, même silhouette fine et souple, comme on imagine celle de l'Hermaphrodite originel. Mais la ressemblance ne s'arrête pas aux corps : elle touche aussi les gestes, les attitudes, l'expression des visages, les pensées sans doute » (François Ricard, *Op. cit.*, p. 159).

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 205-206.

⁴⁵⁸ Anonyme, « On est slaqués! », *Le Quartier latin*, vol. 52, n° 17, 16 mai-15 juin 1970, p. 36. Cité par Jean-Philippe Warren et Andrée Fortin, *Op. cit.*, 2015, p. 131.

⁴⁵⁹ Jean-Philippe Warren et Andrée Fortin, *Op. cit.*, 2015, p. 131.

par tous les hommes⁴⁶⁰ », dira Rondeau. Il est possible de postuler que c'est ici que se joue la recherche et l'expression du collectif qui anime l'esprit de la contre-culture. La conscience de l'Individu qui se rattache à plus grand. D'autre part, la solitude est inhérente au hors norme, donc au mutant. Pour Turpin, elle en est son origine même. Dans son oeuvre plastique, la solitude sera donc manifeste à travers ses autoportraits de mutants comme nous le verrons dans notre dernier chapitre mais aussi en filigrane de ses nombreuses œuvres qui représentent un seul personnage dans des non-lieux, le regard parfois effacé ou tourné vers l'intérieur, ou en situation de repli tel que représentés dans *La Solitude* (FIG. 97) et *La Solitude rouge* (FIG. 98). Dans ces deux œuvres, une silhouette repliée sur elle-même est assise sur un banc. Elle dérive sur des flots dans *La Solitude rouge* (FIG. 98) alors que recluse, elle s'amalgame à son fond bleu, monochrome et froid, comme pour disparaître, s'effacer, en faisant dos à une fenêtre qui révèle un monde différent, coloré, dans *La Solitude* (FIG. 97). Toutefois, le fait qu'elle tienne à la main une plante colorée dans un pot, comme un écho à l'énergie vitale vibrant derrière la fenêtre, semble apporter une lueur d'espoir à sa condition. La solitude chez Turpin transparaît également dans des œuvres à plusieurs personnages où, bien que ne faisant qu'un, ils expriment ce même isolement. C'est le cas entre autres dans l'oeuvre *Deux Solitudes* (FIG. 99) où les deux personnages chromatiquement unifiés semblent s'ignorer alors que dans *Les Marcheurs* (FIG. 100), les deux silhouettes semblent happées, mais volontairement, comme des découvreurs, par le vortex d'un monde inhospitalier. Un autre tableau du début des années 1970 portant au verso l'inscription « Ho [sic] Solitude qui me tues / Toi ma folie de tous les jours / Côte Nord » (FIG.101) illustre un voilier sans voile à la dérive sur une mer foncée, houleuse. Un personnage effaré se tient sur la pointe de l'embarcation les bras tendus vers une sphère dans le ciel gris évoquant une planète dans laquelle sont amalgamées des silhouettes colorées. Encore ici, solitude et dérive sont liées. La solitude chez Turpin est donc certes liée à l'altérité, au silence, au vide, au néant en étant tantôt acceptée et tantôt lorsque dans le déni, source de souffrance...

11) LE MUTANT

Nous avons souligné la filiation réclamée de Turpin à l'automatisme, qui comme grand nombre d'artistes de sa génération vouait un immense respect à Borduas qu'il considérait aussi comme plusieurs, un « Père ».

⁴⁶⁰ Frédéric Rondeau, « Ne plus appartenir au présent : la contre-culture littéraire ». Dans Larose et Rondeau, *Op. cit.*, p. 210. Straram, dans *Tea for one*, à travers le déambulement solitaire dans la ville décrit *le caractère fuyant de la vie*: « [...] je suis seul, entre quatre murs ou à travers la ville, bouclé à moi-même. [...] Il y a une véritable présence du vent qui s'intercale entre la nuit et ces références que je note, cette nuit multiple de la ville et ma solitude entre les quatre murs, mouvement à variations continues qui peuplent l'isolement d'une germination supplémentaire. Dans le fond, il suffit d'être seul pour se sentir inclus à des univers considérables, qui projettent dans l'espace intersidéral » (Patrick Straram, *Tea for one*, p. 17-18, 26,32. Straram souligne).

Pour Turpin, la création, peu importe le style à travers lequel elle se manifeste, que ce soit l'automatisme, la figuration, le symbolisme ou le surréalisme, sert l'expression de ses émotions et devient d'une certaine manière l'incarnation de soi. À plusieurs reprises, dans son « journal agenda » - *Horaire de Jours*, Turpin révélera cette renaissance à travers l'art. En août 1979, il se remémore les dix années passées dans sa maison du Vieux-Montréal, années où « les murs [...] furent incrustés de larme[s], de douleur, de folie, d'amours, de solitude, de haine d'un passé détraqué d'un malade à l'agonie que [...] glaise et couleur ont donné le jour au Mutant, Moi, l'artiste maudit. Le Mal-Aimé ⁴⁶¹», écrit-il. En 1987, il le communique par le biais de ces mots : « [...] La création de mon art est le miroir des entises [sic : hantises] d'un passé. Présent, d'un Mutant⁴⁶²».

Le thème du Mutant est une spécificité de l'œuvre de Turpin pour qui art et individu ne font qu'un. Nous avons souligné au tout début de cette étude (section 1.2.1 « Pour une définition de la contre-culture comme phénomène social ») que « plusieurs adeptes de l'idéologie contre-culturelle de cette période se définissent comme des *turned-on*⁴⁶³, des mutants ». Or, dans le contexte québécois, la figure du mutant est souvent associée à celle de « l'homme nouveau ». Le concept d'homme nouveau est omniprésent au sein de la contre-culture dont les idées sont diffusées au moyen des revues. En mai 1968, paraît *Le Voyage*, première publication contre-culturelle de langue française, qui en page couverture se présente en tant qu'« organe d'information de l'homme nouveau⁴⁶⁴ ». Dans les pages de la revue *Mainmise*, une publication québécoise fondée en octobre 1970 considérée, la revue phare de la contre-culture francophone⁴⁶⁵, l'expression « homme nouveau » apparaît régulièrement. C'est cet « homme nouveau » transformé qui formera une nouvelle société ou tous, toutes et tout est connecté. Un homme libéré et supérieur. Nous avons procédé au recensement du terme « homme nouveau » ou « nouvel homme » ainsi qu'à différentes autres épithètes reliées à homme (libéré-libre-unidimensionnel- primitif- homme éternel- surhomme- technologique-

⁴⁶¹ André Turpin, *Horaire de jours* –« *Journal-agenda* » de l'artiste, samedi août 1979, n.p. (page du début, précédant les feuilles paginées).

⁴⁶² *Ibid.* 8 juillet 1987, p. 31 de gauche.

⁴⁶³ Le terme « s'oppose à la crispation des *up-tight*, c'est-à-dire de ceux qui, prisonniers de leur travail, de leurs responsabilités et de leurs rôles, se plient aux exigences d'une technocratie et d'un marché économique qui exigent des citoyens dociles, passifs et corvéables » (Jean-Philippe Warren et Andrée Fortin, *Op. cit.*, 2015, p. 18).

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 87.

⁴⁶⁵ Bien que *Mainmise*, publiée de 1970 à 1978, sera considéré la revue phare de la contre-culture francophone, une « sorte d'almanach du village global », plusieurs autres revues existent et l'équivalent, notamment *Sexus*, *Cul-Q*, *La Claque*, *Hobo-Québec*, *Le Temps fou* (Jean-Philippe Warren et Andrée Fortin, *Op. cit.*, 2015, p. 94). On lira d'ailleurs dans le numéro de mai 1973 de *Mainmise* que « Peu à peu *Hobo-Québec* est en train de devenir la première revue d'avant-garde au Québec » (Jean Basile, « Livres - Nouvelles parutions. *Hobo-Québec et St-Germain* », *Mainmise*, n° 23, Montréal, mai 1973, p. 57).

transmuté-) au cours des huit années de parution de la revue. De 1970 à 1973, *Mainmise* paraît de manière irrégulière, elle deviendra mensuelle à compter de 1973 et lors de sa dernière année en 1978, elle ne paraîtra que cinq fois, ce qui compilera en tout 78 numéros⁴⁶⁶.

Or, les termes « mutant » et « homme nouveau » paraissent interchangeable au sein du mouvement québécois *underground*, bien qu'on ne leur accorde pas toujours le même sens. On retrouve notamment ces vocables dans le franc parler de chacun·e. Par exemple, dans un témoignage portant sur la vie à la ferme du P'tit Québec libre, en Estrie : « L'expérience que nous vivons ici au Petit Québec Libre, c'est aussi la naissance d'un homme nouveau, un nouveau québécois [sic] qui est écoeuré d'être divisé, écoeuré d'être exploité, même par ses frères...⁴⁶⁷ ». En 1975, Pierre Maheu partage en ces termes son rêve de nouvelle alliance : « un lieu loin des villes, pas trop foké par la pollution, quelques dizaines (centaines?) de mutants, créer les moyens de la vie⁴⁶⁸ ». Dans les suites du rapport de l'Opération Déclit, les artistes envisagent de « travailler à l'émergence d'un nouvel homme, de transformer " le collectif " »⁴⁶⁹. Ici aussi, l'homme nouveau est celui transformé spirituellement pour créer une société nouvelle.

Comme pour « homme nouveau », le terme « mutant » est récurrent dans le langage de la contre-culture; c'est ce que son recensement, encore une fois à travers la revue *Mainmise*, permet d'affirmer. Nous avons relevé que celui-ci, à travers la parution des 78 numéros de *Mainmise* apparaît au moins 235 fois; le verbe muter, au moins 28 fois et le terme « mutation » au moins 238 fois⁴⁷⁰. Le terme mutant apparaît ainsi en

⁴⁶⁶ Notre recherche a été faite à partir des versions numérisées de la revue *Mainmise* se trouvant sur le site de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ) numérique. Il faut toutefois considérer ces données imprécises, car certaines pages des revues sont manquantes. Le moteur de recherche ne décèle pas toutes les typographies ni les mots coupés par un trait-d'union. Pour certains numéros, l'application ne répond simplement pas, ce qui a rendu impossible d'en recenser le nombre. Toutefois, il ressort de l'exercice, la récurrence des termes recherchés au fil des huit années (78 numéros) de parution de la revue *Mainmise*. Voir ANNEXE C (Bilan du recensement des termes « mutant », « homme nouveau » et leurs déclinaisons au sein de la revue *Mainmise* de 1970 à 1978). Nous avons également tenté de repérer le nombre de fois que le vocable « Mutant » et certaines de ses déclinaisons ou associations, apparaissaient dans la revue *Mainmise*. Nous avons aussi relevé les termes de mutation, le verbe muter, homme nouveau, nouvel homme qui sont reliés au mutant. La colonne indiquant homme libéré signifie différentes dénominations, telles que : homme illuminé, homme écologique, surhomme, étranger, sage, homme technologique, grands hommes, homme universel, homme transparent, lumineux, homme éternel, surhomme de l'automatisme québécois, homme transmuté, homme de l'avenir, homme ivre de dieu, homme primitif, minorité supramentale, homme libre, homme neuf.

⁴⁶⁷ Jean-Philippe Warren et Andrée Fortin, *Op. cit.*, 2015, p. 173.

⁴⁶⁸ *Ibid*, p. 162.

⁴⁶⁹ Michel Roy, « Artiste et société : professionnalisation ou action politique ». Dans Francine Couture (dir.), *Op. cit.*, 1997, p. 369 (Tiré de « Rapport de l'Opération Déclit ». Dans *Québec Underground, 1962-1972*, ouvr. cité, T.1, p. 378).

⁴⁷⁰ Les limites de notre méthode de recensement ont été expliquées antérieurement. Il est permis de croire qu'à cause des pages numérisées manquantes ainsi que les numéros que nous n'avons pas pu parcourir, le terme apparaît encore

moyenne arrondie, 3 fois par numéro; en tenant également compte de ses dérivés par l'utilisation du verbe muter et du substantif mutation, cela donne une moyenne arrondie de 6,5 fois par numéro. Le syntagme « homme nouveau », apparaît 34 fois et les différentes dénominations « d'homme libre », 91 fois. En combinant les récurrences des termes mutant et ses dérivés ainsi que homme nouveau et ses extensions la moyenne par numéro au cours des 8 années de production de la revue est de 8 fois. Ceci en tenant compte, nous le rappelons, que notre méthode de recensement comporte des lacunes. Nous avons également relevé le vocable sous la plume de Jacques Godbout dans la revue *Liberté* en 1967⁴⁷¹. Le terme mutant se retrouve aussi ailleurs, notamment en 1965, sous la plume du poète et écrivain québécois Claude Péloquin (1942-2018) qui l'utilise dans son *Manifeste Subsiste* pour définir le nouvel homme de l'ailleurs-Ici. Il y prône l'ouverture des vannes aux « Mutants dans l'Espace-Temps ⁴⁷² ». En 1969, il écrit un scénario pour *L'homme nouveau*, un documentaire de 10 minutes, qu'il co-réalise avec Yves André ⁴⁷³. Ode aux progrès technologiques, le film se termine sur un grand rire lucide qui laisse le spectateur pantois devant l'absurdité de la vie, et en quête de sa place dans l'univers. Préfigurant les approches transhumanistes, Claude Péloquin et Carl André mettent en scène la technologie dans un désir de fusion de l'humain et de la machine. La technologie y est présentée comme moyen de transcendance des limites physiques et biologiques de l'être humain. Dans son œuvre, *Pour la grandeur de l'homme* (1969)⁴⁷⁴, Péloquin évoquera à plusieurs reprises son rêve d'en finir avec la mort et la puissance d'une évolution entre humanité et technologie⁴⁷⁵.

plus souvent. Pour le recensement du substantif « mutant » nous avons aussi pris en considération certaines de ses déclinaisons ou associations, apparaissant dans la revue. Nous avons donc également relevé les termes de mutation, le verbe muter, homme nouveau, nouvel homme qui sont reliés au mutant.

⁴⁷¹ « *Nous sommes des mutants* » écrit Godbout devant le constat des renversements et bouleversements que subissent les divers domaines des arts par la « civilisation technatomique ». (Jacques Godbout, « Pour un ministère de la Culture », *Liberté*, volume 9, n° 2, mars 1967, p.14).

⁴⁷² Claude Péloquin, « Manifeste Subsiste » (avril 1965). Dans *Le Premier Tiers. Œuvres complètes (1942-1975)*, Livre 2, Montréal : Éditions Beauchemin Limitée, 1976, p. 35- 49. Aussi, Citations du « Manifeste Subsiste » de Claude Péloquin par Marcel Saint-Pierre, « Les Arts en spectacle ». Dans Francine Couture (dir.), *Op. cit.*, Tome II, 1997, p. 93 et 143.

⁴⁷³ Yves André et Claude Péloquin, *L'homme nouveau*, court-métrage expérimental, ONF, 1970, 10 min. En ligne : https://www.onf.ca/film/homme_nouveau/

Péloquin a reçu le prix *Canadian Film Awards* à Toronto en 1971 dans la catégorie meilleur scénario non-dramatique pour le film documentaire, *L'Homme nouveau*.

⁴⁷⁴ *Pour la grandeur de l'homme* est chez l'auteur en 1969 et réédité aux Éditions de l'Homme en 1971. (Claude Péloquin, « Pour la grandeur de l'homme », dans *Péloquin, Op. cit.*, volume 3, p. 5).

⁴⁷⁵ Péloquin dédie son ouvrage à la vie et proclame « MONSIEUR DIEU / MADAME LA MORT/ MM. LES SCIENTIFIQUES / il n'est plus question qu'aucun homme meure! / VIE! montre-toi la face! Et vite, avant que je me fâche! ... / à partir de maintenant son [sic] dénoncés tous ceux qui VIVENT du racket de la MORT! » (Claude Péloquin, « Pour la grandeur de l'homme ». Dans *Péloquin, Op. cit.*, volume 3, p. 119). Péloquin voit dans la mutation Humanité-Technologie donc dans le cyborg une avancée pour l'humanité : « [l'homme créera un magnifique encore plus grandiose que ce qui est

Péloquin y prophétise la venue du mutant dans *l'Espace-Temps*. Il en appelle à *l'anarchie positive*, « À l'expérimental à tout prix... / - Aux mutants... dans *l'Espace-Temps*⁴⁷⁶ », cet homme nouveau. Individu, conscience interconnectée. Dans *Infra*, il exigera de l'homme, la conscience de sa cosmicité et de celle qui l'entoure; la conscience totale des forces de son esprit. « [...] pour ce dernier ainsi muté et imbu d'une connaissance profonde des lois qui le régissent, l'établissement d'un lieu précis dans le réel. Ce conscient sera libre ⁴⁷⁷ ». Dans *Émissions parallèles*, Péloquin évoque cet être muté : « *C'est sur le double que s'échafaudera la liberté l'Eveil et la conscience du muté ... / Sur ce double que nous portons avec une sorte d'évidence atrocement imperceptible... encore* ⁴⁷⁸ ». Ce double auquel fait allusion Péloquin se situe « dans cet autre état organique en-arrière de l'homme, dans l'irréalité psychique de l'homme qui est en fait sa seule réalité ⁴⁷⁹ ». Les difficultés de captation de cet espace, dûes aux différences de fréquences sont aux prises, selon Péloquin, à des pouvoirs endormis et donnent lieu à ce qu'il appelle un « complexe du siècle, la panique » pouvant mener à la schizophrénie. Pour Péloquin,

[...] il est indéniable, chez le schizophrène par exemple, qu'il existe des rapports entre la dimension où se trouve ce malade et les zones de l'ailleurs ou de l'arrière réel que les techniques modernes tentent de scruter et de déchiffrer . . .

C'est probablement dans les univers de ces « malades » qu'évolueront les mutants de Demain les plus équilibrés ... La néophobie est aussi une des épidémies psychiques de ce XX^e siècle. . . ⁴⁸⁰

Le poète Paul Chamberland utilise aussi le terme à répétition, notamment dans la revue *Mainmise*. Enfin, *Le matin des magiciens* et le réalisme fantastique, porté par l'ouvrage de Bergier et Pauwels a marqué les esprits de la contre-culture. En fait foi également le mythique café éponyme rue Drolet, coin Duluth, à Montréal qu'a immortalisé le photographe Pierre Crépô (FIG. 121). Le dernier chapitre de l'ouvrage de Bergier et Pauwels s'intitule « Rêverie sur les mutants ». Sous la plume de Bergier, on y lit que selon le

au ciel a fait... Dieu est fatigué... l'homme s'en vient... [...] si on remplace mon cerveau par une pile je ne me trouverai absolument pas désincarné... je ne m'en trouverai que mieux contrairement à ce que pensent les moralistes qui voient dans la machine une ennemie de l'homme sans réaliser que la vie véritable de l'homme va commencer quand il sera lui-même une fantastique organisation technologique... » (*Péloquin, Op. cit.* volume 3, p. 209).

⁴⁷⁶ Claude Péloquin, « Manifeste Subsiste ». Dans *Péloquin, Op. cit.*, volume 2, p. 48.

⁴⁷⁷ Claude Péloquin, « Manifeste Infra ». Dans *Péloquin, Le premier tiers : œuvres complètes (1942-1975)*, volume 1, Montréal : Éditions Beauchemin, 1976, p. 86-87.

⁴⁷⁸ Claude Péloquin, « Émissions parallèles ». Dans *Péloquin, Op. cit.*, volume 1, p. 136. Nous avons conservé ce qui est en caractère italique dans le texte.»

⁴⁷⁹ *Ibid.*

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 137.

biologiste P. Morand « les mutants sont apparus tout au long de l'histoire et de l'humanité⁴⁸¹ ». Il les identifie principalement en figures religieuses et historiques tels Jésus-Christ, Mahomet et Confucius⁴⁸².

Du côté de la culture populaire, dans l'univers de la bande dessinée, les superhéros américains de bandes dessinées sont déjà bien présents en version originale sous forme de *comic books* ainsi que dans les pages des grands journaux tout au cours de la décennie 1960. À compter de 1966, des presses québécoises traduisent et publient des *comic books* en français de personnages de Marvel qui sont des mutants ou qui ont à voir avec des mutants⁴⁸³. Warren et Fortin rapportent le témoignage passionné du directeur artistique Jean-Claude Germain à l'égard de la bande dessinée de Marvel pour signifier l'importance que celle-ci a sur l'imaginaire collectif: « *Capt. Marvel, les Fantastic Four, Dr. Strange, etc.*, sont pour moi des mines d'or d'inspiration⁴⁸⁴ ». À travers ces personnages de superhéros de la BD qui possèdent tous des facultés supérieures acquises ou innées, le plus souvent par la mutation d'un gène, nous sommes en présence des « premiers représentants d'une posthumanité ⁴⁸⁵ » et à la concrétisation d'univers fictifs où transhumanisme et posthumanisme sont mis en scène. Comme l'explique Marc Attalah, « tout au long de ce vaste mouvement historique qu'est la modernité, le corps a été considéré comme un objet indépendant du sujet humain et, en raison de ce nouveau statut ontologique, il est devenu, littéralement, un matériau que les nouvelles technologies pouvaient modeler pour en dépasser les limitations "naturelles" et pour rêver à d'autres formes d'existence⁴⁸⁶ » et c'est ce que nous retrouvons également dans les récits fictifs de BD où le corps idéalisé et stéréotypé des *pulp* des années 1950 en vient par exemple, à se dématérialiser et disparaître.

⁴⁸¹ P. Morand et H. Laborit, *Les Destins de la vie et de l'homme*, Paris : Éd. Masson, 1959 (Tiré de Louis Pauwels et Jacques Bergier, *Le Matin des magiciens. Introduction au réalisme fantastique*, Paris : Gallimard, Coll. Folio, ©1960, 1972, p. 625).

⁴⁸² *Ibid.*

⁴⁸³ Depuis 1966, les *comic book Superman* et *Batman* sont traduits et distribués au Québec par l'éditeur belge Interpresse. Les personnages de Batman sont déjà connus par la diffusion des émissions télévisées de 1966 à 1968 qui connaissent alors une grande popularité, on parle de *batmania*. En 1968, les presses québécoises Payette et Payette qui deviendront Payette et Simms concluent un contrat avec Marvel pour la traduction et l'impression de *comic books*. Marvel est déjà bien connu pour la popularité de ses personnages de « *The Fantastic Four* (1961), *Hulk* (1962), *Spider-Man* (1962), *Thor* (1962), *Iron Man* (1963), *The Avengers* (1963), *Captain America* (1963), *The X-men* (1963) ».

⁴⁸⁴ Jean-Philippe Warren et Andrée Fortin, *Op. cit.*, 2015, p. 209.

⁴⁸⁵ Frédéric Jaccaud, « Un problème d'incarnation – la chair et le corps ». Dans Marc Attalah et Frédéric Jaccaud (dirs), *Le posthumain*, ouvrage accompagnant l'exposition *Corps-concept* (21 mai au 19 novembre 2017), Chambéry (France) : Éditions ActuSF et Yverdon-les-Bains (Suisse): Maison d'Ailleurs, 2017, p. 64.

⁴⁸⁶ Marc Attalah, « Quand la science-fiction tue l'humanité ». Dans Marc Attalah et Frédéric Jaccaud (dirs), *Le posthumain*, *Op. cit.*, p. 13.

Plusieurs artistes ont exploré le thème du mutant au fil des décennies. Par exemple, du côté des arts visuels, en 1974, Pellan crée une œuvre de sérigraphie intitulée, *Mutons...* (FIG. 102); au début des années 2000, l'artiste Henriette Valium (1959-2021) crée plusieurs représentations de mutants (FIG. 103 et FIG. 104); en 2021, l'artiste et historienne Erika Nimis présente *Mutants* au Centre des arts actuels Skol, une exposition de photos « télescopa[nt ...] démarches documentaire et artistique ⁴⁸⁷ ». Dans la chanson, en 1971, Léo Ferré « attend des mutants » on ne sait trop quel futur : « le désespoir est une forme supérieure de la critique, affirme-t-il⁴⁸⁸. En 2008, Pierre Lapointe présente *Mutantès*, un spectacle à grand déploiement à la Place des arts de Montréal. Toutes ces productions sont autant de réflexions symptomatiques signalant les bouleversements et transformations de notre monde et notre humanité.

Turpin s'est, lui aussi, approprié cette figure du mutant, métaphore de la métamorphose humaine et de la nécessité de transformer la société. Cependant chez lui, le mutant est auto-portrait, identité construite, choisie, revendiquée et affichée. Le corpus d'œuvres référant de manière littérale et plus directe au thème du mutant se décline dans différentes sous-catégories : la figure du patriarche que nous pourrions étendre à des thèmes associés à une sensibilité marginale, à une altérité comme la folie, le double, l'étranger et même le masque. Les limites de la présente étude ne nous permettent pas de nous pencher sur chacune de ces figures. Nous procéderons au prochain chapitre à une étude approfondie du sujet.

2.7.3 Pour conclure sur les thèmes de Turpin

L'exploration et l'expression de tous ces thèmes par Turpin, deviennent un moyen de résistance, exaltant parfois ce qui a été trop longtemps refoulé (le ludique, la fusion, la fête) ou dénonçant et dépeignant un pessimisme devant la fin d'un monde violent et violenté ainsi que le vide et la distance qui séparent celui du prochain à venir. Le lyrisme (fêtes, parades et théâtre de rue) qu'on retrouve dans le phénomène social de la contre-culture est, en littérature surtout, remplacé par la négation, la dépossession où rôdent la mort et la destruction et même une dissolution : « celle des institutions, de la culture, de l'histoire, de la

⁴⁸⁷ L'exposition *Mutants* d'Erika Nimis est présentée au Centre des arts actuels Skol du 6 mars 2021 au 10 avril 2021. Voir Christian Roy, « Erika Nimis. Mutants. Centre des arts actuels Skol (6.03.2021 – 10.04.2021)/ Erika Nimis. Mutants », *Ciel variable*, n° 118, automne 2021, p. 97-98 et Erika, « Des Mutants en héritage? », *Trouble dans les collections*, (ISSN électronique : 2778-2913), n° 4 « En hériter », mars 2023, publié par Musée Théodore Monod de l'IFAN (Dakar). EN LIGNE sur Archive ouverte. Université de Bretagne occidentale (HAL-UBO) : <https://hal.univ-brest.fr/REVUE-TROUBLE-DANS-LES-COLLECTIONS/hal-04063914v1> et <https://troubledanslescollections.fr/2022/12/23/article-6-3/>

⁴⁸⁸ Paroles de la chanson « La Solitude » de Léo Ferré : « Je suis d'un autre pays que le vôtre, d'un autre quartier, d'une autre solitude. Je m'invente aujourd'hui des chemins de traverse. Je ne suis plus de chez vous. J'attends des mutants ».

littérature, de soi-même aussi⁴⁸⁹ ». L'incommunicabilité entre les êtres, la dénonciation de l'individu mécanisé, instrumentalisé sont bien visibles dans l'œuvre de Turpin comme chez plusieurs auteurs québécois associés à la contre-culture: Jean Basile, Paul Chamberland, Gilbert Langevin, Patrick Straram, Denis Vanier⁴⁹⁰. Dans l'œuvre de ces écrivains, Frédéric Rondeau détectera également une tension entre création et destruction et /ou désenchantement puisque souvent des visions pessimistes et inquiètes accompagneront l'espoir et l'espérance d'un temps nouveau⁴⁹¹. Et cette même tension est constante à travers l'œuvre de Turpin, transcendant les décennies, en attente toujours de ce « temps nouveau ».

Ainsi, il devient évident que l'œuvre de Turpin s'inscrit dans la sensibilité contre-culturelle de son époque et que la figure du mutant y est également omniprésente. En effet, celle-ci y apparaît de manière tantôt littérale, tantôt implicite à travers l'identité dont s'en sont réclamé-es les adeptes de la contre-culture. Turpin a fait ce choix également. À travers les thèmes de son œuvre et sa façon de vivre, Turpin est un Mutant; c'est l'identité qu'il a choisie, la posture qu'il a adoptée.

Nous avons pu constater que l'art contre-culturel accordait beaucoup d'importance au contenant inédit, en rejetant avec force le modernisme. Turpin a trouvé par ce chemin auquel il est resté fidèle son mode d'expression. La facture moderniste, très expressionniste, qui glisse vers le grotesque, caractérisant une grande partie de ses œuvres est peut-être une manière de contrecarrer, mais toujours propre à exprimer, l'inhumanité qui envahit le réel. Toujours est-il qu'il n'en demeure pas moins accessible au plus grand nombre. Et ainsi Turpin le solitaire devient très solidaire et inter-relié à la société. En marge de la société et tentant de l'influencer par sa manière d'être et par la production de ses œuvres, Turpin incarne le Mutant de la contre-culture des années 1960-1970 et continue à vivre à travers celles des décennies qui suivront.

⁴⁸⁹ Frédéric Rondeau, « Ne plus appartenir au présent : la contre-culture littéraire ». Dans Larose et Rondeau, *Op. cit.*, p. 199.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 198.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 200.

CHAPITRE 3 : ENTRE LE MONSTRE ET LES THÉORIES DU GROTESQUE : LE MUTANT

3.1 La figure du mutant : Tentative de définition

3.1.1 Du monstre au mutant : tentative de définition

Si le XIX^e siècle a inventé la tératologie,
le XX^e siècle aura exploré la mutation, et dans tous les domaines.
C'est au point que le mutant semble être la forme contemporaine de la métamorphose
et de la monstruosité ⁴⁹².

Dans ce chapitre, nous procéderons à une étude plus spécifique du mutant en démontrant ses liens avec cette autre figure de l'écart qu'est le monstre. Le mutant renvoie dans sa définition première, à ce qui dévie de la norme, ce qui est à l'écart. La figure du mutant s'ancre donc systématiquement dans les débats sur ce qui est considéré comme normal et anormal, que la normalité soit définie en terme pathologique ou non⁴⁹³. Du coup, sa définition n'est pas étrangère aux fondements de la tératologie⁴⁹⁴. Depuis ses débuts, la tératologie s'est intéressée au « monstre » en l'appréhendant dans ses différences physiologiques et pathologiques avant de s'intéresser à sa phénoménologie qui nourrit l'imaginaire collectif ⁴⁹⁵. C'est cette dimension qu'il nous importe davantage de considérer. Les auteurs et autrices qui se sont intéressé-es à la figure du « monstre » sont aussi varié-es que nombreux-euses. Parmi ces publications, notons Gilbert Lascault qui publie en 1973, *Le monstre dans l'art occidental : un problème esthétique*; en 1975, Michel Foucault donne une série de cours sur « *Les anormaux* ⁴⁹⁶ où il analyse les questions du pouvoir et du savoir à travers, entre autres, la figure du monstre qui interpelle les lois de la nature et les normes de la société. En 2006, le philosophe Pierre Ancet fait paraître une étude intitulée *Phénoménologie des corps monstrueux* ⁴⁹⁷. À partir d'une perspective pluridisciplinaire, Ancet se penche sur l'articulation entre l'humain et le monstre, l'intersubjectivité et la fonction révélatrice du monstre par le biais de la

⁴⁹² Thierry Hoquet, *Loc. cit.*, 2006, p. 479.

⁴⁹³ Parmi les auteurs importants de ces débats, nous retrouvons Georges Canguilhem, *Le Normal et le pathologique*, thèse de doctorat en médecine présentée en 1943 et augmentée, vingt ans plus tard, de réflexions philosophiques sur la signification du normal et du pathologique en médecine.

⁴⁹⁴ Bertrand Nouailles, *Le Monstre, la vie, l'écart : La tératologie d'Étienne et d'Isidore Geoffroy Saint-Hilaire*, Paris: Classiques Garnier, 2017, 456 p.

⁴⁹⁵ Bertrand Nouailles, *Op. cit.*; Pierre Ancet, *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris : Presses Universitaires de France (PUF), 2006, 192 p.

⁴⁹⁶ Michel Foucault, François Ewald, Alessandro Fontana, Valerio Marchetti et Antonella Salomoni. 1999. *Les Anormaux : Cours au Collège de France : (1974-1975)*. Paris: Éditions du Seuil : Gallimard. 1999.

⁴⁹⁷ Pierre Ancet, *Phénoménologie des corps monstrueux*, *Op. cit.*

phénoménologie; la perception se liant au jugement *réfléchissant* de Kant⁴⁹⁸. Selon son étude, le monstre figure de l'altérité, nous renvoie à nous-même, il est en quelque sorte la manifestation de la peur d'un « double difforme de soi ⁴⁹⁹ ». En 2009, sous la direction de Didier Manuel sont réunies dans un ouvrage collectif, *La figure du monstre : phénoménologie de la monstruosité dans l'imaginaire contemporain*⁵⁰⁰, les études présentées lors du colloque éponyme de 2007. Quant à l'étude collective, *Le monstrueux et l'humain*⁵⁰¹ dirigée par Danièle James-Raoul et Peter Kuon, elle réunit une trentaine de contributions s'intéressant à la complexité des liens entre l'humain et le monstrueux dans une approche pluridisciplinaire assurant « un fondement essentiel des études sur l'imaginaire ⁵⁰². Présentées de manière chronologique, ces études prennent ancrage aussi bien dans l'Antiquité que l'époque contemporaine où la relation humain-monstre convoque le posthumanisme⁵⁰³. Une pléiade d'ouvrages et d'auteur-es s'intéressera à la contemporanéité du sujet, parmi lesquels on retrouve : en 2012, sous la direction de Lucile Desblache, *Hybrides et monstres : transgressions et promesses des cultures contemporaines* ⁵⁰⁴; en 2015, sous la direction de Céline Masson et Catherine Desprats-Péquignot, *Monstres contemporains : médecine, société et psychanalyse*⁵⁰⁵; en 2021, Jean-François Chassay fait paraître *La monstruosité en face : les sciences et*

⁴⁹⁸ Pierre Ancet, *Op. cit.*, p. 17 (Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris : Vrin, 1989, p. 28).

⁴⁹⁹ Colette Assouly-Piquet et Francine Berthier-Vittoz, *Regards sur le handicap*, Paris : Desclée de Brouwer, 1994, p. 60-66. Cité par Pierre Ancet, *Op. cit.*, p. 29 et p. 32. Livre numérique : Pierre Ancet, « I. L'ombre du corps monstrueux ». Dans *Phénoménologie des corps monstrueux*. sous la direction de Pierre Ancet. Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Science, histoire et société », 2006, p. 15-37.

URL : <https://www-cairn-info.proxy.bibliotheques.uqam.ca/phenomenologie-des-corps-monstrueux--9782130549857-page-15.htm>

⁵⁰⁰ Didier Manuel (dir.) et Festival Souterrain corps-limites Nancy, *La figure du Monstre : phénoménologie de la monstruosité dans l'imaginaire contemporain*, Actes du colloque de 2007, Nancy : Presses universitaires de Nancy, 2009, 238 p. Les auteur-es sont : Didier Manuel, Pierre Ancet, Pierre-Antoine Gérard, Laurent Peru, Alexandre Klein, Juliette Smeralda, Isabelle Joly, Jean-Claude Polack, Sylvie Boyer, Carmen Soares, Patrick Pharo, Bernard Andrieu, Gerald Bronner, Jean-Charles Lamirel.

⁵⁰¹ Danièle James-Raoul et Peter Kuon (dirs.), *Le monstrueux et l'humain*, Collection EIDÔLON, n° 100, Cahiers du Laboratoire Pluridisciplinaire de recherches sur l'Imaginaire appliquées à la Littérature (LAPRIL), Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2012, 492 p. La publication est le fruit de deux équipes de recherches, une première liée à l'Université Michel de Montaigne Bordeaux 3 (Programme « Cultures Littératures Art Représentations Esthétiques » - CLARE) travaillant sur les « Marges et Marginalités » et une seconde, liée à l'Université Paris Lodron de Salzburg en Autriche (Programme « Sciences et Arts ») dont l'axe de recherche est l'« Anthropologie artistique ».

⁵⁰² Danièle James-Raoul et Gérard Peylet (directeurs de la collection EIDÔLON), « Avertissement ». Dans *Le monstrueux et l'humain*, *Op. cit.*, n.p. (p. 5).

⁵⁰³ Kathrin Ackermann : « Monstres humains et posthumains dans *Battlestar Galactica* ». Dans *Le monstrueux et l'humain*, *Op. cit.*, p. 383-395.

⁵⁰⁴ Lucile Desblache, *Hybrides et monstres : transgressions et promesses des cultures contemporaines*. Dijon: Éditions universitaires de Dijon, Collection *Écritures*, 2012, 283 p. Les auteur-es sont : Lucile Desblache, Anne Simon, Alain Romestaing, Bruno Sibona, Alain Schaffner, Llewellyn Brown, Katrien Lievois, Jean-Paul Engelibert, Anne-Claire Paillissé, Kathryn St-Ours, Charles-Eric Adam, Éline Després, Alicia H. Puelo, Gaspard Turin, Marc Attalah, Delphine Gachet, Marinella Termite, Denis Mellier, Dominique Lestel.

⁵⁰⁵ Céline Masson et Catherine Desprats-Péquignot,(dirs.), *Monstres contemporains : médecine, société et psychanalyse*. 2015, Paris: In Press, 300 p.

leurs monstres dans la fiction où il revisite des œuvres littéraires de fiction à l'aune de la science, le monstre signifiant toujours la figure de l'altérité⁵⁰⁶.

L'époque contemporaine comme les œuvres d'anticipation et de science-fiction, produiront de nouvelles catégories de monstres liées au posthumanisme qui s'appelleront : mutant, cyborg, répliquant, etc⁵⁰⁷. Ainsi que le démontre Pierre Versins, la figure du monstre fait légion en science-fiction⁵⁰⁸. Pour Marc Atallah⁵⁰⁹, directeur de la Maison d'Ailleurs⁵¹⁰, le mutant, c'est l'Autre et les récits sont érigés entre la norme et cet écart (pour Atallah, c'est la question du double); il interroge les frontières de l'être humain; il a une double nature qui le rend aussi bien familier qu'étrange. Atallah, à la suite de plusieurs auteur-es appréhendant le « monstrueux » par la phénoménologie, met aussi en résonance le concept d'inquiétante étrangeté de Freud (*unheimlichkeit*) avec les mutants⁵¹¹. En 2020, il publie un ouvrage accompagnant l'exposition *Je est un monstre*⁵¹² où il met en relation les êtres monstrueux et une figure de style, la métaphore, les deux ayant en commun cette qualité de la figure de l'écart⁵¹³ :

Monstres et métaphores semblent [...] unis par un destin commun : la capacité à décrire différemment le même, la norme, l'ici, par le biais d'une impertinence, d'une dissemblance, d'un ailleurs ontologique. [...]Le monstre semble devoir être considéré comme une figure *en tension* qui, à la fois, nous renseigne sur le monde qui le voit naître et sur ce que signifie être « humain » dans ce même monde. Il est donc une image-miroir, un signe que l'on montre du doigt pour marquer la

⁵⁰⁶ Jean-François Chassay, *La monstruosité en face : Les sciences et leurs monstres dans la fiction*, Montréal, Québec: Les Presses de l'Université de Montréal (PUM), 2021, 287 p.

⁵⁰⁷ André Robitaille, *Le nouvel homme nouveau. Voyage dans les utopies de la posthumanité*, Montréal : Boréal, 2007, p. 13.

⁵⁰⁸ Pierre Versins, *L'Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science-fiction*, ©1972, 1984, 2^e édition augmentée d'un index des auteurs, Lausanne: L'Age d'Homme [pour les deux éditions].

⁵⁰⁹ Marc Attalah, *Portrait robot ou Les multiples visages de l'humanité*. Ouvrage accompagnant l'exposition *Portrait-Robot* (21 juin 2015 au 31 janvier 2016), Lausanne : Éditions Favre SA et Yverdon-les-Bains : Maison d'Ailleurs, 2015, 192 p.

Marc Atallah et Frédéric Jaccaud (Dir.), *Le posthumain*. Ouvrage accompagnant l'exposition *Corps-concept* (21 mai au 19 novembre 2017), Chambéry (France) : Éditions ActuSF et Yverdon-les-Bains (Suisse): Maison d'Ailleurs, 2017, 95 p.

Marc Atallah (Dir.), *La parade monstrueuse. La naissance des monstres modernes*. [Ouvrage accompagnant l'exposition *Je est un monstre* (13.11.2020 à – 24.10.2021) qui s'est tenue du 13 novembre 2020 au 24 octobre 2021 à la Maison d'Ailleurs], Lausanne : Éditions Favre SA et Yverdon-les-Bains : Maison d'Ailleurs, 2020, 255 p.

⁵¹⁰ Maison d'Ailleurs situé à Yverdon-les-Bains en Suisse est un musée inauguré en 1976 par la collection de Pierre Versins, l'auteur de *L'Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science-fiction*, ©1972.

⁵¹¹ Marc Atallah, « Le Mutant, cet autre qui (nous) inquiète... »

https://www.fpy.ch/Atallah_2.pdf

⁵¹² L'exposition *Je est un monstre* s'est tenue du 13 novembre 2020 au 24 octobre 2021 (selon le dossier de presse) à la Maison d'Ailleurs, Yverdon, Suisse (Marc Attalah, *Op. cit.*, 2020, p. 12-13).

<https://www.fabula.org/actualites/99388/je-est-un-monstre-yverdon-suisse.html>

⁵¹³ Marc Atallah (dir.), *Op. cit.*, 2020, 256 p.

différence avec autrui, alors que par ce geste même on englobe autrui dans une définition de nous-mêmes⁵¹⁴.

Attalah aura réfléchi les catégories ontologiques unissant humanité et altérité, le brouillage de leurs frontières ontologiques, créant du coup des *ensembles englobés*. Il s'établit alors une relation réversible entre les catégories ontologiques sans rapport de hiérarchie où « il n'est plus possible de considérer l'altérité [que représente ici la *monstruosité*] comme une métaphore de l'humain, mais comme une *métonymie* de ce dernier, puisque ces deux catégories sont en rapport de contiguïté logique⁵¹⁵ ». Il s'agit cependant là d'une structure mobile en interdépendance avec différents facteurs externes, ce qui nous oblige à la considérer *historisée*⁵¹⁶.

3.1.2 Du monstre (et du grotesque) au mutant : un glissement

Selon Foucault, le « monstre humain » est l'une des figures majeures de la conceptualisation de l'anomalie au XIX^e siècle. Puisqu'il est à la fois « violation des lois de la société [et] violation des lois de la nature [...] le champ d'apparition du monstre est donc un domaine qu'on peut dire "juridico-biologique". [...] Dans cet espace, le monstre apparaît comme un phénomène à la fois extrême et extrêmement rare⁵¹⁷ », écrit-il dans son étude sur *Les anormaux*. Ainsi, dans *La monstruosité en face*, Chassay souligne judicieusement que « traiter du monstre nécessite de se pencher sur ce que signifie un être humain, comme si la définition de ce dernier pouvait s'énoncer au singulier. Sa présence rappelle que l'humanité est changeante, évolutive, bigarrée⁵¹⁸ » et pose aussi judicieusement la question à savoir, « Il serait une anomalie par rapport à une norme: laquelle? [et] qui la détermine? ». La science, considérée comme « discours de vérité » aura joué un rôle déterminant à cet effet tout au cours des siècles⁵¹⁹.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 8-9.

⁵¹⁵ Marc Attalah, « "Je est un 'monstre' "ou " 'Ça' est un homme"? Science-fiction, altérité et crise "hiérarchique" ». Dans Lucile Desblache (dir.), *Op. cit.*, p. 202. Pour arriver à ces conclusions, Attalah empruntera le concept de rapport *hiérarchique* du philosophe Jean-Pierre Dupuy à partir duquel il considérera le rapport entre humanité et altérité comme « une structure logique de type { englobé ; englobant } sujette à inversion » (*Ibid.*, p. 194-195).

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 194-195.

⁵¹⁷ Michel Foucault, *Les anormaux*, Paris: Gallimard/Seuil, « Hautes études », 1999, p. 51 (Cité par Jean-François Chassay, *Op. cit.*, 2021, p. 11).

⁵¹⁸ Jean-François Chassay, *Op. cit.*, p. 9.

⁵¹⁹ *Ibid.*

Afin de comprendre le glissement qui s'est opéré entre monstre et mutant, indispensable à la compréhension de l'ancrage de la figure du mutant chez Turpin, nous allons brièvement résumer le regard de la tératologie sur le monstre avant que le relai ne soit passé aux embryologistes et aux généticiens. Comme le souligne Thierry Hoquet, « [s]i le XIX^e siècle a inventé la tératologie, le XX^e siècle aura exploré la mutation. [...] Au point que le mutant semble être la forme contemporaine de la métamorphose et de la monstruosité⁵²⁰ ». Cependant, alors que la tératologie analysait et interrogeait le monstre en tant qu'écart entre la normalité et le « pathologique » à partir des « âmes » responsables des affections de sa création ; la biologie moderne qui est un croisement du darwinisme et de la génétique, étudie les mutants, les variables, pour reprendre le mot de Darwin, qui deviendront le matériau de sélection naturelle et dont les causes sont accidentelles⁵²¹, explique Thiery Hoquet.

Le monstre physique se définit par l'articulation du physique et du moral : son corps est présage, sa déformation est incarnation d'une faute. L'effroi qu'il suscite tient autant à son aspect qu'à ce qu'il symbolise : il est le croisement de produit de croisements « indiscrets » (Scipion Dupleix) ou la marque de l'imagination coupable de la mère (Malebranche). Le mutant est plus innocent, et l'enquête sur les origines nous ramène toujours, dans son cas, à une cause physique accidentelle. Il porte moins la marque d'un passé coupable qu'il n'incarne une promesse ou un péril à venir. Ce qui ne l'empêche pas de devoir son apparition à des transformations de l'environnement dans lesquelles l'homme a sa part de responsabilité. [...] Mais le mutant n'a que faire de nos péchés. Il n'est pas le produit monstrueux d'un rêve prométhéen, mais le fruit de la rencontre hasardeuse de la vie et de la technique, ou si l'on veut de la nature et du laboratoire : individu biotechnologique ou « bricolé » par l'évolution, il annonce peut-être la relève de l'humain, il est déjà lui-même " posthumain"⁵²².

Thierry Hoquet établit une distinction nuancée entre le monstre et le mutant en regard de l'espèce et, par extension, du futur de l'humanité:

Là où le monstre, interrogeant la norme, nous renvoie à la problématique du normal et du pathologique au sein de l'espèce (Canguilhem), le mutant tend à reformuler l'extraordinaire en surhumain, aux limites de l'espèce. En somme, il est une exception dont on interroge la capacité à devenir règle, et c'est pourquoi la singularité qu'il présente est d'emblée proposée à une démarche de généralisation. Le monstre est l'exception qui éprouve la règle, ou qui rend problématique son statut de règle ; mais le mutant transforme la règle, il ouvre la possibilité d'un autre jeu⁵²³.

Reconsidérant la figure du monstre, nous constatons que la tératologie a progressivement cherché à éliminer la notion de « mal » ainsi que les croyances populaires issues et nourries par les mythes et les

⁵²⁰ Thierry Hoquet, *Loc. cit.*, 2006, p. 479.

⁵²¹ *Ibid.*

⁵²² *Ibid.*

⁵²³ *Ibid.*, p. 480.

légendes qui lui sont associées. En repositionnant le monstre dans le domaine de la pathologie, il devient possible d'adopter un regard neutre et non normatif à son égard, conférant ainsi à celui-ci un nouveau statut social en tant qu'humain⁵²⁴. Ainsi que l'explique le philosophe Pierre Ancet, aujourd'hui « [n]ous disposons de la notion de *handicap* pour désigner toute atteinte morphologique frappante chez un être viable. Il n'y a plus de fous, il n'y a plus de monstres. Ce sont des termes d'un autre âge. Il n'y a que des personnes humaines. Parler de monstre à propos d'une personne est illégitime et choquant⁵²⁵ ». Toutefois, dans les faits, pour l'observateur, il y a persistance du phénomène qui ne relève pas « du *domaine de l'objectivité* mais de l'émotion dont il n'est pas aisé de déterminer la nature exacte⁵²⁶ », oscillant entre altérité et perception de soi⁵²⁷. Aussi, tel que l'a observé et mis de l'avant Ancet, les tentatives des tératologues du XIX^e siècle à redéfinir la notion du monstre n'ont pas réussi à dissocier complètement, jugement populaire et jugement scientifique⁵²⁸. Aujourd'hui encore, il est manifeste que notre langage courant a conservé cette charge négative du mal dans l'utilisation des vocables « monstre et « monstrueux » auxquels on a recours pour susciter des jugements⁵²⁹. Comme le précise Marc Attalah, le verbe *monere* en latin se traduit également par « avertir ». Ainsi,

le monstre est un prodige, un signe à interpréter. De fait, il est indissociable de son observateur, celui pour lequel ce signe fait sens. [...] Le monstre n'a d'existence que parce qu'il est montré et porté à la vue d'un public qui a le loisir de se confronter, de se comparer, d'interpréter le signe et d'en témoigner⁵³⁰.

Ceci est d'importance pour comprendre autant la phénoménologie de l'œuvre que la subjectivité de chaque artiste à travers son œuvre, en l'occurrence Turpin. Tel que l'expose Christine Palmiéri, « les artistes [cherchent], à travers l'image du monstre [à] montrer les travers de l'âme, les angoisses, les souffrances, les déviances, l'ambiguïté humaine, résultant d'un conflit entre l'animalité instinctuelle et l'humanité

⁵²⁴ Pierre Ancet, *Op. cit.*, p. 7 et 11.

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁵²⁷ *Ibid.* Ancet relate que dans leur essai psychanalytique, *Regards sur le handicap* (1994), écrit à partir des témoignages de personnes travaillant avec des polyhandicapés, Colette Assouly-Piquet et Francine Berthier-Vittoz expliquent que la figure du monstre est souvent évoquée pour illustrer la rupture de la relation à autrui. Selon Ancet, pour ces auteurs, la référence aux monstres sert à donner une résonance intérieure au handicap, en soulignant ses prolongements inconscients. Le terme "monstre" apparaît lorsque le langage échoue à exprimer l'affect. La figure du monstre devient ainsi un fantasme défensif (Pierre Ancet, *Op. cit.*, p.28-29).

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 13-14. Il convient ici de souligner, à la suite de Ancet qui réfère à Kant, que ce type de jugement, « c'est monstrueux », nous renseigne davantage sur l'état du sujet que sur l'objet. Il [se rapproche] du jugement que Kant a appelé *réfléchissant*, où le sentiment produit prime sur les caractères de l'objet qui en est la cause » (Ancet, *Ibid.*, p. 17 fait référence à Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris : Vrin, 1989, p. 28).

⁵³⁰ *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, No 56, mars 2018, p. 11 (Cité par Marc Attalah, « Je est un monstre ». Dans Marc Attalah (Dir.), *Op. cit.*, 2020, p. 8).

rationnelle qui nous habitent tous⁵³¹ ». C'est ce que révèlent l'histoire des grotesques et les univers des œuvres d'artistes qui ont recours à cette esthétique aussi bien en arts visuels qu'en littérature. Selon Palmiéri, tous « renvoient à la confrontation de l'humain avec sa part bestiale et la dégénérescence possible de sa propre espèce. Si l'image du monstre renvoie toujours à notre double nature : humaine et animale, elle évoque aussi les deux états possibles de l'être et du corps : mort et vivant ⁵³²», explique-t-elle.

Bref, qu'on le regarde ou qu'on le crée, le monstre, le monstrueux « est l'humain parce que ' c'est l'homme qui pense le monstre, non le monstre qui pense l'homme' ⁵³³ ». Il s'agit donc toujours à travers les représentations de l'altérité qui ont recours au monstrueux, d'images suscitant des réflexions de notre propre humanité et de nos sociétés, des images qui ont le potentiel de « démasquer les discours humanistes flatteurs et bon marché. L'art et la littérature nous tendent le monstrueux comme un miroir déformant: ce n'est pas en fuyant, mais en soutenant le regard de Méduse que nous apprenons, dans la fascination et dans l'épouvante, à mieux nous connaître⁵³⁴ ». L'œuvre d'art devient ainsi le lieu d'une réflexion identitaire car « cette concrétisation nécessaire à la compréhension et à l'acceptation du réel ne peut se tenir que dans l'imaginaire [...] où la représentation de l'impossible est possible⁵³⁵ ». Les représentations du monstrueux, figure de l'altérité, s'inscrivent, principalement dans une esthétique grotesque qui est une manière autre de sentir le réel et tire ses origines d'une expérience *existentielle*⁵³⁶. Précisons d'emblée que nous référons ici aux théories du grotesque moderne, issues principalement de la pensée de Wolfgang Kayser (1906-1960)⁵³⁷.

⁵³¹ Christine Palmiéri, *De la monstruosité, expression des passions*, catalogue exposition à l'Espace D. René Harrison, Montréal : Jaune-Fusain, 1999, p. 3.

⁵³² *Ibid.*

⁵³³ Pierre Sauvanet, cité par Danièle James-Raoul, Manfred Kern et Peter Kuon, « Préface ». Dans *Le monstrueux et l'humain, Op. cit.*, p. 19.

⁵³⁴ Danièle James-Raoul, Manfred Kern et Peter Kuon, « Préface ». Dans *Le monstrueux et l'humain, Op. cit.*, p. 19.

⁵³⁵ Rémi Astruc, *Le renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle. Essai d'anthropologie littéraire*, Paris : Garnier, © 2010, p. 61.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 57.

⁵³⁷ Les études sur le grotesque ont été dominées par deux théoriciens dont les recherches et conclusions sont, encore aujourd'hui, considérées comme les fondements des travaux qui ont suivi. Ce sont celles de Mikhaïl Bakhtine (*L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris : TEL, Gallimard, © 1965 édition originale en russe, ©1970 (pour l'édition en français), 473 p.) et de Wolfgang Kayser (*The Grottesque in Art and Literature (Das Grotteske : seine Gestaltung in Malerei und Dichtun* paru en 1957 et traduit en anglais par Ulrich Weisstein en 1963). Dominique lehl résume ainsi ce qui les différencie : « Tout se passe comme si, pour Kayser, le grotesque fonctionnait selon des structures à l'envers même de celles de Bakhtine. Le foisonnement devient dissolution, la luxuriance se transforme en pénurie, l'extension en réduction, l'hypertrophie créatrice en déformation, l'excentricité en folie, le déploiement organique en automatisation, l'amalgame vivant en

Le grotesque tel que l'a conceptualisé Wolfgang Kayser (1906-1960) est issu du romantisme et exprime une vision subjective et individuelle. Il est lié au sentiment de perte, celui d'angoisse existentielle; d'un monde se transformant, devenant soudainement étranger et inquiétant; un monde où on assiste à la dissolution de la réalité. Ce grotesque est ainsi inspiré non pas par la peur de la mort, mais plutôt par la peur de la vie liée à ses angoisses. En considérant notre surprise comme une peur angoissante de la dissolution de notre monde, nous relierions secrètement le grotesque à notre réalité et lui attribuons un minimum de vérité.⁵³⁸ Tout comme les grotesques (l'ornement de la Renaissance), le grotesque est structurellement produit par nos pertes de repères au monde connu, induit par le mélange des domaines; la suppression de ce qui est statique; la perte d'identité; la déformation des proportions et formes « naturelles ». À ceci, Kayser y ajoute la suppression de la catégorie des choses, la destruction de la notion de personnalité, l'anéantissement de l'ordre historique. Kayser affirmera que si nous étions capables de nommer les pouvoirs et les forces qui sont à l'origine de ces sentiments, de les placer dans l'ordre cosmique, le grotesque perdrait l'essentiel de son essence.⁵³⁹ C'est donc, d'une certaine manière, dire que c'est par ce qui nous est inconnu et étranger que le grotesque existe. Par ce qui « ne fait pas (encore) sens pour nous », ⁵⁴⁰ précisera le professeur de littérature, Rémi Astruc.

Par ailleurs,

[L]e grotesque apparaît [...] comme le mode d'intellection et de représentation par excellence de l'identité dans ses changements et fluctuations (notamment en permettant de représenter tout ce qui est de l'ordre de la 'possession' et de la 'dépossession', processus d'*identité et d'aliénation*). De

hybridité. [...] À partir du mélange et de l'ambivalence, on voit se dégager deux structures contradictoires qu'on retrouvera sans cesse dans l'histoire des grotesques : la prolifération et la dissolution, l'exubérance et l'évanescence. À côté d'un grotesque fondé sur le jeu, l'invention, la combinaison, et où le mouvement de la vie est soutenu par les forces du rire, un grotesque d'aliénation, de dérobade, qui rejoint les formes du songe, où le rire est étouffé par le tragique et devient le signe d'une inquiétante étrangeté » (Dominique Iehl, *Le Grotesque*, Paris : Presses Universitaires de France, Collection « Que sais-je? », 1997, p. 8-14-15). Pour un résumé des thèses développées par Kayser dans son ouvrage, voir aussi: Laurence Danguy, « Le Grotesque – Sa mise en forme dans la peinture et la poésie », Équipe Interdisciplinaire de Recherche sur l'Image Satirique (EIRIS), onglet « L'image satirique », notes de lecture, créé le 11 mars 2008.

URL : https://eiris.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=121:le-grotesque-sa-mise-en-forme-dans-la-peinture-et-la-posie&catid=47&Itemid=76

⁵³⁸ Kayser, *Op. cit.* p. 31. Kayser voit cette attribution d'une part de vérité, de réalité dans le grotesque déjà présente dans la pensée du 18^e siècle. Bien que Wieland ait, pour sa part, affirmé que le grotesque soit dépouillé de tout vérisme ou de toute vraisemblance, Kayser s'autorise à penser que Wieland y perçoit un sens caché (Kayser, *Op. cit.*, p. 31-32).

⁵³⁹ Kayser, *Op. cit.*, p. 185.

⁵⁴⁰ Astruc, *Op.cit.*, p. 253. Rémi Astruc est professeur de littératures francophones et comparées à l'Université Paris-Seine (UCP- Cergy Pontoise), spécialiste d'écriture comique et en particulier du grotesque.

même, il sera le mode privilégié de l'appréhension de l'altérité, à travers la mise en scène de ces figures mouvantes de l'Autre que sont par exemple le fou, le monstre, l'animal, le double, etc.⁵⁴¹

Afin de saisir et décoder les manifestations du grotesque, Rémi Astruc s'interrogera sur son processus d'énonciation et prendra en considération ces trois marqueurs du grotesque moderne⁵⁴² qui, nous le verrons, se retrouvent de manière assez explicite à travers les études de mutant de Turpin :

- 1) Spécificités du personnage : Il s'agit d'un personnage conceptuel habité par une ambiguïté. Il est davantage « figure », « posture » que personnage. Cette figure se détache du groupe social, de l'individualité du lieu et même finalement de l'humain en général. « De fait, la figure fonctionne comme un principe d'aspiration de l'ensemble des déterminations humaines qui fondent l'identité. [...] sur le plan anthropologique la figure, c'est le personnage moins l'humanité⁵⁴³ ». Désocialisée et désincarnée, son propre est d'être « insituable, entre une dimension proprement individuelle et une dimension sociale, à la fois donc singulière et collective⁵⁴⁴ ». C'est un individu en lutte contre la société, un individu soit spectral, soit monstrueux⁵⁴⁵.
- 2) spécificités du lieu : délocalisation est le terme qui convient à ces figures caractérisées par le vide. Les héros grotesques se définissant par la désincarnation et le dégagement. Ils sont sans ancrage, donc sans environnement qui puisse les enraciner ou même lester leur identité. Elles prennent forme dans ce que les anthropologues appellent des « non-lieux » (Marc Augé) ou des « hétéropies » (Michel Foucault), c'est-à-dire des « lieux où il devient possible de penser ou de vivre simultanément toutes les catégories contradictoires d'une vie sociale, un espace d'hétérogénéité, de différence, d'altérité et d'ordres alternatifs⁵⁴⁶ ».
- 3) spécificités du mode d'apparence, i.e. le rapport au réel.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 61.

⁵⁴² *Ibid.*, p. 141-173.

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 143-144.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 145.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 142-152.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 153. Astruc, en note de bas de page, réfère à Marc Augé, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la sur-modernité*, Paris : Seuil, 1992 et Michel Foucault, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris : Gallimard, 1990. La définition du concept d'hétérotopie donnée est celle de Filip de Boeck, particulièrement adaptée à l'étude des non-lieux du grotesque, dans « La Ville de Kinshasa : une architecture du verbe », *Esprit*, Dec 2006, p. 101.

3.1.3 Après le monstre, le mutant : entre adaptation et posthumanité

Monstrosities cannot be separated by any clear line of distinctions from mere variation.
Charles Darwin, *On the Origin of Species by means of Natural Selection, or Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life* [1859]⁵⁴⁷

Du point de vue biologique, l'ouvrage de Charles Darwin, *L'origine des espèces par voie de sélection naturelle* paru en 1859 suivi, en 1868, de son traité sur la « Variation » demeurent encore les fondements théoriques de l'évolution des espèces constituant l'essence du darwinisme⁵⁴⁸. Ces ouvrages introduisent le concept de l'adaptabilité d'un organisme ou d'une espèce à son environnement, indispensable à la survie de ceux-ci et considéré comme un trait principal de l'espèce *Homo Sapiens*⁵⁴⁹; concept qui mènera également à réfléchir celui de résilience que développera l'écologiste canadien, Crawford Stanley Holling (1930-2019) en 1973⁵⁵⁰. Cela nous permettra d'éclairer tout un volet autobiographique sous-tendant la définition du mutant chez Turpin, notamment la nécessité de « s'adapter » ou de développer des mécanismes de « survie » à son milieu, aussi peu hospitalier que celui-ci ait pu parfois être. Le concept de résilience étant un de ces mécanismes.

Les écrits de Darwin permettent de situer l'apparition du mutant dans l'espace de « variations » que révèle l'individualité d'un organisme lorsque cette variation est inscrite dans son génome afin qu'elle ait un impact sur l'évolution d'une espèce (ce qui n'est pas toujours le cas)⁵⁵¹. Cela révèle l'inépuisable champ de recherche et de découvertes qui en a découlé dans le domaine de la génétique en particulier, bien que ces expériences se faisaient déjà au XIX^e siècle, allant de la généralité des lois de Mendel au séquençage des génomes qui ont ouvert la porte au mécanisme susceptible de provoquer la transformation des espèces⁵⁵².

⁵⁴⁷ Charles Darwin, *On the Origin of Species by means of Natural Selection, or Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life* [1859], Londres: Penguin Books, 1982, p. 72. Tiré de Lucile Desblache (dir.), *Op. cit.*, en exergue de l'ouvrage, n. p.

⁵⁴⁸ Michael Ruse, « Réflexions d'un darwinien au sujet des mutants », *Critique*, 2006/6 (n° 709-710), p. 485.

⁵⁴⁹ Donna Haraway, « La race : donneurs universels dans une culture vampirique. Tout est dans la famille : les catégories biologiques de filiation dans les États-Unis du XX^e siècle », trad. par Pierre-Armand Canal. Dans Donna Haraway, *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences- Fictions- Féminismes*, Anthologie établie par Laurence Allard, Delphine Gardey et Nathalie Magnan, Paris : Exils Éditeurs, 2007, p. 255 (Édition originale de l'essai : « Race : Universal donors in a vampire culture. Is it all in the family: Biological Kinship Categories in the 20th century United States » in *The Reader Haraway*, Routledge, 2003, pp. 251-294).

⁵⁵⁰ Crawford Stanley Holling, « Resilience and Stability of Ecological Systems », *Annual Review of Ecology and Systematics*, volume 4, 1973, p. 1-23. Lire aussi : Marie Anaut, « Le concept de résilience et ses applications cliniques », *Recherche en soins infirmiers*, n° 82, 2005, p. 4-11.

⁵⁵¹ Thierry Hoquet, *Loc. cit.*, 2006, p. 480.

⁵⁵² Pierre-Henri Gouyon, Muséum national d'Histoire naturelle (MNHN), *Darwin et la transformation des espèces*. [Vidéo]. Canal-U. Durée : 1 :17 :48 hre. 2009, 1 janvier. Mise en ligne 28 août 2014. <https://doi.org/10.60527/z9ej->

Les inquiétudes de Darwin quant aux usages de ces découvertes étaient bien fondées puisque nous avons vu comment elles sont venues ébranler la notion d'humanisme des Lumières et ont été à l'origine du dérapage de l'hygiénisme et de l'eugénisme. Comme l'a très judicieusement écrit Éleine Després, l'eugénisme s'est déplacé du côté de la génétique au service d'une évolution dirigée⁵⁵³.

À la suite de Després, nous ne pouvons que reconnaître qu'il y a corrélation avec la définition de l'évolution des espèces. Et de fait, rapporte Després, « l'adaptation d'un être vivant à son milieu et l'évolution des espèces qui en résulte peut aisément s'exprimer en termes cybernétiques ⁵⁵⁴». Pour le vivant, l'information est contenue dans l'ADN, ce ne sont pas les individus qui survivent mais leur configuration génétique où la sélection naturelle a pu opérer, favorisant certaines configurations génétiques à d'autres⁵⁵⁵. Ces conclusions permettent à Després d'affirmer que le posthumain se trouve à la croisée des théories de Darwin et de la cybernétique⁵⁵⁶. La cybernétique vient ébranler la subjectivité de l'individu liée à l'humanisme. Celle-ci

[n'est] plus considérée comme 'intérieurité' inviolable du seul humain, mais comme espace de négociation permanente entre différents êtres, espace distribué sur plusieurs pôles (naturel et artificiel, réel et virtuel, organique et mécanique). La cybernétique, en fondant un paradigme *communicationnel*, ne laisse plus de place pour le sujet humain tel que le concevait l'humanisme libéral hérité des *Lumières* ⁵⁵⁷.

L'historienne et anthropologue Donna Haraway a fait valoir que les discours sur la race qui définissait les différences humaines au début du XX^e siècle ont alimenté les doctrines eugénistes. Après la Seconde Guerre mondiale, sous l'égide de l'Unesco, le concept de population vint remplacer celui de race⁵⁵⁸. L'adaptabilité des populations devenait le sujet des anthropologues biologistes⁵⁵⁹. Au tournant du millénaire, les études

[mc80](https://www.canal-u.tv/chaines/mnhn/mecanismes-de-l-evolution/de-la-creation-a-l-evolution-l-invention-de-la-biologie). Consulté le 27 avril 2024. Voir aussi, conférence du généticien André Langaney : André Langaney, « De la création à l'évolution : l'invention de la biologie », 1er volet du cycle de conférences "De l'Histoire à l'actualité des sciences". Muséum national d'Histoire naturelle de Paris, Canal U, Conférence, 19 septembre 2013, Mise en ligne 22 avril 2015 : <https://www.canal-u.tv/chaines/mnhn/mecanismes-de-l-evolution/de-la-creation-a-l-evolution-l-invention-de-la-biologie>

⁵⁵³ Éleine Després, *Le posthumain descend-il du singe ? Littérature, évolution et cybernétique*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal (PUM), Collections Cavales, 2020, p. 23.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 10-11. Després réfère à W. Ross Ashby, *An Introduction to Cybernetics*, Londres: Chapman & Hall et University Paperbacks, 1964 [1956].

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 10.

⁵⁵⁷ Sara Touiza-Ambroggianni, *Le paradigme communicationnel. De la cybernétique de Norbert Wiener à l'avènement du posthumain*, thèse de doctorat en philosophie, Université Paris 8, 2018, f. 21. Cité par Éleine Després, *Op. cit.*, p. 17.

⁵⁵⁸ Donna Haraway, « La race : donneurs universels dans une culture vampirique. Tout est dans la famille : les catégories biologiques de filiation dans les États-Unis du XX^e siècle ». Dans Donna Haraway, *Op. cit.*, 2007, p. 255.

⁵⁵⁹ *Ibid.*

sur le génome humain sont traduites en bases de données génétiques qui suffisent désormais à contenir une définition de l'humanité. L'humanité se trouve résumée par ce code virtuel devenu « signifiant de la collectivité humaine⁵⁶⁰ », pouvant être séparée de son corps matériel et sur lequel il est maintenant même devenu possible de poser un brevet. Haraway explique que :

Si l'humanité universelle a pris la forme de la population au milieu du XX^e siècle, le virtuel est ce qui décrit le mieux au tournant du millénaire la nature humaine dans les régimes du biopouvoir contemporain. Plus précisément, la nature humaine s'est littéralement matérialisée dans une chose bizarre appelée « base de données génétiques », conservée dans quelques institutions internationales comme les trois grandes banques constituées en vue d'établir la carte et le séquençage génétiques⁵⁶¹.

Dans son *Manifeste cyborg*⁵⁶², Haraway fait état du « passage d'une société industrielle et organique à un système d'information polymorphe⁵⁶³ ». Le monde étant désormais gouverné par la biotechnologie et la microélectronique, tout « objet scientifiquement observable doit [l'être...] en termes de problème d'ingénierie de la communication [...] ou de théories du texte. Dans un cas comme dans l'autre, des sémiologies cyborgiennes⁵⁶⁴ ». Tout devient code. « Aucun objet, aucun espace, aucun corps n'est sacré en lui-même; tout composant peut être mis en interface avec un autre, il suffit pour cela de construire la norme adéquate, le code qui permet de traiter les signaux dans un langage commun⁵⁶⁵ ». C'est avec cette vision que Haraway élabore son concept de cyborg : « Les technologies et biotechnologies de la communication sont des outils décisifs qui reçoivent notre corps. [...] Le cyborg est un moi postmoderne individuel et collectif, qui a été démantelé et réassemblé⁵⁶⁶ ». Pour Haraway, la culture des hautes technologies remet en cause les dualismes des traditions occidentales qui participent à la logique de domination de ce qui est

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 263.

⁵⁶¹ Ces institutions sont: « l'US Gen Bank©, l'European Molecular Biological Laboratory et la DNA Data Bank of Japan. La *Genome Data Base* de l'Université John Hopkins est un vaste dépôt centralisé regroupant toutes les informations de cartographie génétique » (Donna Haraway, « La race : donneurs universels dans une culture vampirique. Tout est dans la famille : les catégories biologiques de filiation dans les États-Unis du XX^e siècle ». Dans Donna Haraway, *Op. cit.*, 2007, p. 263).

⁵⁶²Édition originale « A Cyborg Manifesto: Science, Technology and Socialist-Feminism in the 1980's », *Socialist Review*, n° 80, 1985, p. 65-108. Traduit par Marie-Hélène Dumas, Charlotte Gould et Nathalie Magnan. « Le Manifeste cyborg : science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XX^e siècle », dans *Connexion, art, réseau média*, sous la direction d'Annick Burreaud, de Nathalie Magnan, Éditions de l'École nationale des beaux-arts, 2002.

⁵⁶³ Donna Haraway, « Manifeste cyborg : science, technologie, et féminisme socialiste à la fin du XX^e siècle ». Dans Donna Haraway, *Op. cit.*, 2007, p. 48.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, 51.

⁵⁶⁵ *Ibid.*

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 52.

autre⁵⁶⁷. L'imagerie cyborgienne ouvre de nouveaux horizons aux dualismes conventionnels ayant modelé corps et outils. Le cyborg n'est pas un ennemi et l'humain n'est pas dominé par la machine mais fait plus qu'un avec elle⁵⁶⁸. « [L]es corps sont des cartes du pouvoir et de l'identité. Les cyborgs n'y font pas exception⁵⁶⁹ ».

Les philosophes du posthumanisme critique, féministe et matérialiste reprochent à l'humanisme des Lumières le concept d'humain « fond[é] sur l'universalisme abstrait et l'anthropocentrisme⁵⁷⁰ ». Leur lecture est partiellement fondée sur la pensée postcoloniale dont l'analyse met en lumière les liens entre l'expansion des démocraties européennes, le capitalisme et le processus de racialisation. Ainsi, dans son livre *The Posthuman*, Rosi Braidotti dénonce le statut d'humain universel conféré à l'homme blanc européen par l'humanisme des Lumières, distinction qui va de pair avec une hiérarchisation de l'humanité : « Il ne revient pas à chacun de pouvoir affirmer avec certitude avoir été toujours humain, ou de n'être que cela. Certains d'entre nous ne sont pas même considérés comme étant pleinement humains aujourd'hui, sans parler du passé de l'histoire sociale, politique et scientifique de l'Occident », écrit-elle⁵⁷¹.

Le sujet humaniste [que décrit Braidotti], caractérisé par son autonomie, sa « conscience », sa « rationalité universelle » et son « comportement éthique autorégulé »⁵⁷² se constitue par la production-exclusion de ses autres. Donna Haraway insiste sur la fiction humaniste qui consiste à postuler un sujet neutre universel qui marque l'autre comme son autre, sans se concevoir lui-même comme marqué⁵⁷³. L'autonomie de la subjectivité des Lumières s'avère donc être d'emblée caractérisée par une hétéronomie implicite qui en constitue la tache aveugle, par le rapport indissoluble à un autre auquel il manquerait tout – conscience, auto-détermination, rationalité –, un autre abject, une négativité dont l'existence est cependant indispensable à l'affirmation du sujet autonome. Qualifier l'humanisme des Lumières d'« humanisme libéral », comme le font les philosophes posthumanistes, revient à insister sur l'idée d'un sujet qui se conçoit comme individu cohérent, rationnel, autorégulé et autodéterminé, un sujet affirmant son autonomie et sa capacité à agir librement⁵⁷⁴.

⁵⁶⁷ Les plus importants de ces dualismes sont pour Haraway : soi/autre, corps/esprit, nature/culture, mâle/femelle, civilisé/primitif, réalité/apparence, tout/partie, agent/ressource, créateur/créature, actif/passif, vrai/faux, vérité/illusion, total/partiel, Dieu/homme (*Ibid.*, p. 51-52 et 75).

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 79-82.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 79.

⁵⁷⁰ Katia Schwerzmann, *Loc. cit.*, paragraphe 1.

⁵⁷¹ Rosi Braidotti, *The Posthuman*, *Loc. cit.*, p. 1. Cité par Katia Schwerzmann, *Loc. cit.*, paragraphe 11.

⁵⁷² *Ibid.*, p. 15. Cité par Katia Schwerzmann, *Loc. cit.*, paragraphe 10.

⁵⁷³ Donna J. Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, London: New York, 1991, p. 210. Cité par Katia Schwerzmann, *Loc. cit.*, paragraphe 10.

⁵⁷⁴ *Ibid.*

Le posthumanisme entend ainsi mettre fin à cette conception de l'humain héritée des Lumières, « conception qui, [comme l'écrit la philosophe N. Katherine Hayles] ne s'est appliquée au mieux qu'à une fraction de l'humanité qui avait la richesse, le pouvoir et le loisir de se conceptualiser comme des êtres autonomes exerçant leur volonté par l'action et le choix individuel⁵⁷⁵ ». Le posthumanisme entend donc prendre en compte cette humanité « considérée, historiquement et géographiquement comme n'étant humaine qu'à la marge⁵⁷⁶ » et critique cette présumée autonomie de l'humain se donnant sa propre loi⁵⁷⁷. Se référant à l'anthropologue Bruno Latour et au professeur de sciences politiques Manuel Arias-Maldonado, Schwerzmann expose qu'à l'ère Anthropocène où nous nous trouvons, l'être humain « est devenu une force géologique capable de façonner la terre [... mais] qu'il se trouve simultanément incapable de réagir à la catastrophe qu'il a provoquée. Cette situation nouvelle place l'humain face à la nécessité de penser l'interdépendance entre technologie, nature et société⁵⁷⁸ ». C'est donc à l'aide de l'agentivité concédée aux nouveaux matérialismes que le posthumanisme explique la reconceptualisation de l'humain dans une relation d'interdépendance, d'entr'appartenance, ou d'intrication (entanglement) avec la technologie et la nature. Karen Barad et Donna Haraway useront du concept d'« intra-action » pour définir cette relation⁵⁷⁹.

Ainsi que le rappelle Després, le terme posthumain n'apparaît qu'en 1977, sous la plume de Ihab Hassan⁵⁸⁰, même si ses origines se trouvent, comme nous venons de le rapporter, au cœur de la cybernétique. Hassan expose « le posthumanisme comme la transformation de l'humanisme (et non de l'humain) à l'ère de la postmodernité et de l'éclatement des frontières ontologiques modernes (sujet / objet, naturel / artificiel, homme / femme, réel / virtuel, etc.)⁵⁸¹».

⁵⁷⁵ N. Katherine Hayles, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, *Op. cit.*, p. 286. Cité par Katia Schwerzmann, *Loc. cit.*, paragraphe 12.

⁵⁷⁶ Katia Schwerzmann, *Loc. cit.*, paragraphe 12.

⁵⁷⁷ *Ibid.*

⁵⁷⁸ *Ibid.*, paragraphe 3.

Schwerzmann réfère à: Bruno Latour, « Waiting for Gaia: Composing the Common World through Arts and Politics », in Yaneva Albena et Zaera-Polo Alejandro (dir.), *What Is Cosmopolitical Design? Design, Nature and the Built Environment*, Farnham, 2017, p. 22. Manuel Arias-Maldonado, « Spelling the End of Nature? Making Sense of the Anthropocene », *Telos*, vol. 2015, n° 172, 2015, p. 85.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, paragraphe 13-14.

⁵⁸⁰ Ihab Hassan, « Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture? A University Masque in Five Scenes », *Georgia Review*, n° 31, 1977, p. 843. Tiré de Éleine Després, *Op. cit.*, 2020, p. 18.

⁵⁸¹ Éleine Després, *Op. cit.*, p. 18.

L'observation d'un grand nombre des œuvres de Turpin, particulièrement celles de la série « Fiction Vert » (FIG. 34 à 50) que nous avons présentées au chapitre deux (section 2.7.2), sont un témoignage de cette crise de l'humanisme et de cette interdépendance souhaitée ou subie. Intitulée, « Fiction vert », cette série choisit la puissance de l'imaginaire pour raconter une histoire, celle des corps inanimés et animés qui se supportent et se fusionnent. Comme l'exposait Haraway, le cyborg n'est pas un ennemi et l'humain n'est pas dominé par la machine mais fait plus qu'un avec elle. « Les corps sont des cartes du pouvoir et de l'identité. Les cyborgs n'y font pas exception ⁵⁸²». Mais au-delà de cette première catégorie, l'appropriation de la figure du mutant par Turpin devient une critique cinglante de cet humanisme des Lumières qui étend son hégémonie sur tout ce qui l'entoure , c'est ce que nous verrons dans la prochaine section.

⁵⁸² Donna Haraway, « Manifeste cyborg : science, technologie, et féminisme socialiste à la fin du XX^e siècle ». Dans Donna Haraway, *Op. cit.*, 2007, p. 79.

CHAPITRE 4

ÉTUDES DE CAS : Turpin, autoportraits en Mutant

Ce n'est pas une image que j'emploie quand je dis que je suis un mutant.
Je ne me sens pas partie prenante de l'humanité.
Je n'ai aucun attachement
et je n'ai jamais aimé personne
(André Turpin)⁵⁸³

4.1 Le Mutant comme lieu d'énonciation et de performativité

« Les artistes écrivent des histoires parallèles qui sont la véritable histoire de leur époque⁵⁸⁴ ».
(Marcelle Ferron)

Notre premier chapitre a tenté de situer Turpin au sein de la contre-culture des années 1960-1970 et sa contribution ainsi que sa vision du milieu artistique qui se constituait. Notre second chapitre, a démontré l'omniprésence du Mutant dans l'œuvre de l'artiste, celui-ci apparaissant en filigrane des thèmes explorés. Après l'étude générale du mutant à laquelle nous avons procédé, nous allons maintenant tenter de démontrer la manière dont s'articule le Mutant dans l'œuvre de l'artiste par l'étude d'œuvres dont l'intitulé est explicite et que nous lisons comme des autoportraits. Nous analyserons ainsi comment la figure du mutant est représentée chez Turpin en tant que lieu d'énonciation identitaire, de performativité et d'*empowerment*, devenant un élément créatif vivant et révélateur de sens dans tout son œuvre. Afin de comprendre comment la figure du mutant que Turpin s'est appropriée de manière autobiographique devient lieu d'énonciation et de performativité, nous devons retourner aux définitions du concept tel que développé par John Austin. Pour Austin, l'énonciation performative est celle où dire c'est faire⁵⁸⁵. En affirmant, « je suis un mutant, » Turpin opère aussi bien une énonciation constatative qu'une énonciation performative.

À la lumière des définitions du mutant que nous avons précédemment explorées, nous comprenons qu'en assumant le choix de se définir comme un mutant, Turpin opère un acte de performativité, de désaffiliation d'avec l'humanité ratée; il se place sur un point d'équilibre à conserver entre la marge et la norme; un point

⁵⁸³ Laurent Lachance, *Op. cit.*, p. 62.

⁵⁸⁴ Marcelle Ferron, Citation mise en exergue de l'ouvrage de Patricia Smart, *Les Femmes du Refus global, Op. cit.*, n.p.

⁵⁸⁵ John Langshaw Austin, *Quand dire, c'est faire*, Paris : Éd du Seuil, Coll. Points, ©1970 1^{ère} Éd. française, Trad. par Gilles Lane de *How to do things with words*, Oxford University, 1962.

toujours renouvelé afin de rester constamment en marge, ce lieu qui permet de commenter et interroger l'humanité mais sans jamais y apporter un point final, gardant ainsi le statut toujours vivant de son unicité.

[L]e posthumain n'est pas notre futur. Il a toujours été là, il est la condition ontologique trouble dans laquelle nous nous mouvons depuis le début de l'hominisation. [...] Le posthumain refuse de répondre définitivement à la question « Qui / que sommes-nous? »; plutôt qu'apporter un point final à cette interrogation, au risque d'exclure ceux qui s'écartent de la réponse, il préfère lui laisser indéfiniment son point d'interrogation⁵⁸⁶.

Le mutant de la fiction occupe une place ambivalente; il aide l'humanité autant qu'il peut l'ignorer. Malgré ses propos, Turpin, le Mutant, dans son quotidien s'est toujours porté en défenseur et justicier face aux iniquités dont il était témoin; il a su aider psychologiquement un grand nombre de personnes, particulièrement les enfants à qui il enseignait. De manière posthume, il a légué le fruit de la vente de ses oeuvres à des organismes ayant à cœur d'aider des enfants en difficultés et prévoyait aussi prendre des dispositions pour léguer une part de ses œuvres à OXFAM et ainsi soutenir leurs actions⁵⁸⁷. En réalité, il n'avait pas d'attachement, c'est bien vrai; ce qui est bien différent de n'avoir aimé personne. Des thématiques où les liens humains sont importants tels que la famille, la femme enceinte, la fratrie sont pourtant récurrentes dans son oeuvre. Bien sûr, on pourrait expliquer que c'est par compensation. La quête de l'Autre est omniprésente chez Turpin tout comme l'espoir d'une humanité bienveillante, oscillant sans cesse entre le pessimisme et la solitude. « Dieu sait pourtant qu'il avait du cœur », écrit son ami Laurent Lachance⁵⁸⁸.

Dans son « journal-agenda », il y a toutefois profusion de déclarations de haine face à l'humanité déchue, ainsi qu'envers les traces de cette humanité qu'il porte en lui, son statut de bâtard et d'artiste maudit. Seul, le soir de Noël 1993, Turpin écrit dans son journal-agenda : « La haine est plus fort [sic] que l'amour. Les humain[sic] ne sont que des bâtard[sic]. Je maudit [sic] cette race, moi, le mutant⁵⁸⁹ ». Ou encore,

Je ne suis que rêve et de rêve, je vis. Le monde des humains me tue et me fait peur de leur violence ce qui déchaîne chez moi une autre violence qui détruirait ce monde maudit. Et pourtant la beauté d'une femme me rend rêveur de paix et d'amour. Si femme ne serait pas [sic], pauvre de moi, je

⁵⁸⁶ Sara Touiza-Ambroggianni, *Le paradigme communicationnel. De la cybernétique de Norbert Wiener à l'avènement du posthumain*, thèse de doctorat en philosophie, Université Paris 8, 2018, f. 346-347. Cité par Éline Després, *Op. cit.*, p. 20.

⁵⁸⁷ André Turpin note dans son journal- agenda d'inscrire OXFAM à son testament afin que l'organisme ait une part de ses œuvres afin qu'elles servent à financer leurs œuvres charitables dans le monde (André Turpin, *Horaire de jours – (Journal- agenda de l'artiste)*, 5 novembre 1990, p. 162).

⁵⁸⁸ Laurent Lachance, *Op. cit.*, p. 193.

⁵⁸⁹ André Turpin, *Horaire de jours – (Journal- agenda de l'artiste)*, 24 décembre 1993, p. 392.

serais mort depuis bien longtemps⁵⁹⁰. [...] Ce n'est pas une image que j'emploie quand je dis que je suis un mutant. Je ne me sens pas partie prenante de l'humanité. Je n'ai aucun attachement et je n'ai jamais aimé personne »⁵⁹¹.

4.2 Le premier Jour. Naissance d'un mutant 1937 / 5 / oct, (1973) [FIG. 105]

4.2.1 L'autofiction, comme tentative de définition du Mutant chez Turpin

À partir de cette œuvre dont le titre réfère de manière directe à la date de naissance de l'artiste, nous tenterons d'expliquer par des faits biographiques, une facette de la figure du Mutant chez Turpin qui contribue à l'édification de son identité. C'est en 2005, à l'âge de 68 ans, qu'André Turpin a été capable de transmuter sa douleur et sa violence pour publier les lignes qui suivent dans son recueil poétique *La Balançoire. Mémoire du Mutant*.

Au carrefour de la mort et de la vie.
Un grand bâtiment gris, à fenêtres grillagées.

À l'intérieur, les murs sont d'une blancheur malade.

Au milieu de la pièce,
un lit en fer blanc entouré de Robes-Grises, au sarrau blanc maculé de sang.
Dans ce lit, une tête blonde implore un Dieu puritain.
Sa chair bleuie, par l'enfantement du Mutant.

Le cinquième jour...
Du deuxième équinoxe...
En l'an...

(André Turpin, *La Balançoire. Mémoire du Mutant*⁵⁹²)

Le recueil poétique *La Balançoire. Mémoire du Mutant*⁵⁹³, permet de comprendre la sensation d'être étranger aux humains, maintes fois exprimée par l'artiste, le besoin d'explorer son sentiment d'altérité et sa volonté à vouloir se désaffilier de l'humanité; le choix assumé d'une dissociation d'avec l'humanité-déshumanisée.

⁵⁹⁰ André Turpin, *Horaire de jours* – (Journal- agenda de l'artiste), 30 juin 1987, p. 27 de gauche.

⁵⁹¹ Laurent Lachance, *Op. cit.*, p. 62.

⁵⁹² André Turpin, *La Balançoire. Mémoire du Mutant*, *Op. cit.* p.5.

⁵⁹³ *Ibid.*, 85 p. On peut supposer que le cadre du récit soit majoritairement celui de l'orphelinat de Chambly où enfant, l'artiste y a vécu de 1943-1945 (C'est ce qu'affirme Laurent Lachance, *Op. cit.*, p. 20).

Dans une cage en verre, dans un bâtiment gris.
La mort, la vie ont si peu d'importance.
Je meurs, tu meurs, nous mourons.
Je vis, tu vis nous vivons. C'est si loin.
Je me souviens des froids hivernaux, des étés chauds et humides,
Des plaies sanguinolentes, noircies par un soleil de plomb.
Je vis, je pleure, je ris comme les humains.
Mutation.
Je suis le Mutant ⁵⁹⁴.

C'est par une phénoménologie du poétique telle qu'on peut la comprendre chez Bachelard⁵⁹⁵ où la liberté de la non connaissance, de son oubli, ouvre la voie à la création d'images fulgurantes, capables de transcender les sensibilités ordinaires, que sont rassemblés en récit et en images évanescentes, les souvenirs de son enfance vécue en institutions sous le joug des religieux et des religieuses. Ce récit expose et dénonce l'atrocité d'actes et de sévices vécus ainsi que le statut d'enfant illégitime que sa naissance lui a conféré en 1937, le stigmatisant socialement comme un bâtard. Ce concept d'illégitimité, octroyé de surcroît par l'église et la famille immédiate, se rapproche du refus de statut d'humain⁵⁹⁶. Les images sont un dépassement des données de la sensibilité, elles produisent un second choc, dira Bachelard⁵⁹⁷.

L'artiste clôture ses souvenirs, cherchant à les ancrer dans un espace-temps en indiquant la date des événements par le mois, le début de l'année puis le recours à l'épiphore, une phrase répétitive agissant comme un leitmotiv ou un mantra : « je ne me rappelle plus... ». Au fil des pages, nous voyageons dans le temps scandé au gré des : « Janvier 19... je ne me rappelle plus... »; « Juillet 19... je ne me rappelle plus »; « Avril 19.... je ne me rappelle plus ».... Ce motif récurrent suggère une transformation de l'artiste, comme si sa mutation devait passer par l'oubli en estompant certains contours du réel. Le récit oscille entre la volonté de se concrétiser et celle de demeurer informe, le désir de surgir, de se matérialiser et celui de s'effacer, de sombrer dans l'oubli. Nous sommes en présence d'une « tension entre création et destruction: Dire le réel, écrire vrai, c'est à la limite détruire ce qui en soi, ou hors de soi, se dérobe à l'absolu

⁵⁹⁴ André Turpin, *La Balançoire. Mémoire du Mutant*, *Op. cit.*, p. 8.

⁵⁹⁵ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, ©1957, 1961, Paris : Les Presses universitaires de France, 3^e édition, chapitre VIII. Consultation En ligne : http://classiques.uqac.ca/classiques/bachelard_gaston/poetique_de_espace_3e_edition/poetique_de_espace_intro.html

⁵⁹⁶ Chloé Couvy, « De l'exclusion à l'exclusivité familiale : petite histoire de l'adoption légale au Québec », site de l'Observatoire des réalités familiales du Québec (orfq), *Grands enjeux*, 7 décembre 2017. Couvy y résume l'essai de Françoise-Romaine Ouellette et Carmen Lavallée, « L'Adoption légale comme révélateur de l'évolution de la famille au Québec », *Droit et Cultures*, n° 73, 2017, p. 49-68. EN LIGNE : <https://www.orfq.inrs.ca/de-lexclusion-a-lexclusivite-familiale-petite-histoire-de-ladoption-legale-au-quebec/>

⁵⁹⁷ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, *Op. cit.*

présent ⁵⁹⁸ ». Ici, Turpin semble davantage lutter avec un profond sentiment de désenchantement qu’être aux prises avec un besoin de destruction⁵⁹⁹. Cet effacement, nous l’avons souligné, transparaît également dans les oeuvres de certains auteurs de la contre-culture s’y manifestant par la présence de ces mêmes motifs : le sentiment de dépossession, la disparition, la désidentification, le désenchantement, le dévoilement...⁶⁰⁰ « Pour [ces auteurs, l’écriture] doit tendre vers une dissolution : celle des institutions, de la culture, de l’histoire, de la littérature, de soi-même aussi ⁶⁰¹», nous explique Frédéric Rondeau.

Nous concevons sans peine que la figure du mutant chez Turpin est d’abord fortement teintée par son passé personnel et le concept de survie qui en a découlé, exigeant l’apprentissage de la résilience⁶⁰². Il nous semble pertinent de rappeler que cette mutation qui implique que « l’organisme » diffère de la norme a d’abord historiquement été interprétée comme un manque, un handicap. Nous avons vu au chapitre précédent, les rapprochements qu’il nous est permis de faire entre les monstres et les mutants aussi bien d’un point de vue scientifique que celui de l’imaginaire. Les fictions où apparaissent monstres et mutants font de ceux-ci des figures de la marginalité et de l’altérité au sein d’une communauté et même de l’humanité, arborant une identité de paria.

Dans les œuvres de fiction, l’humanité est généralement en lutte contre ces nouvelles créatures qui apparaissent souvent, à prime abord menaçantes, car étrangères à leur niveau de connaissance. Paradoxalement, l’appropriation de cette figure évoquant *empowerment*, empuissancement, à celui ou celle qui l’utilise est souvent teintée de celle du guerrier ou de la guerrière; elle véhicule une image de force, d’indépendance, de lutte, de résistance culturelle et politique comme nous pouvons l’observer, par exemple, chez certaines artistes féministes⁶⁰³. Dans ce geste d’appropriation conférant *empowerment*, il y a aussi comme l’écrit Michel Lefebvre :

⁵⁹⁸ Pierre Nepveu, *L’Écologie du réel*, Montréal : Boréal, 1988, p. 19. Cité par Frédéric Rondeau, « Ne plus appartenir au présent : la contre-culture littéraire ». Dans Larose et Rondeau, *Op. cit.*, p. 200.

⁵⁹⁹ C’est ce que Rondeau constate auprès des artistes de la contre-culture et qui nous semble tout à fait approprié à la démarche de Turpin (Frédéric Rondeau, « Ne plus appartenir au présent : la contre-culture littéraire ». Dans Larose et Rondeau, *Op. cit.*, p. 200).

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 199-200, 208.

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 199.

⁶⁰² L’artiste, plus d’une fois s’est comparé à un roseau : « J’suis comme le roseau ; je plie, mais je casse pas », disait-il. Ce qui est l’une des définitions premières de la résilience (Marie Anaut, *Loc. cit.*, p. 4).

⁶⁰³ Nous pensons, ici, au recueil de la photographe Eva Quintas, *Amazones, rebelles et mutantes*, constitué de photographies d’artistes dans des mises en scène performatives combinées à des poèmes de Michel Lefebvre. Ces portraits théâtralisés en guerriers et guerrières s’imposent comme figures de résistants culturels. L’artiste cinéaste et écrivaine Virginie Despentes s’est également appropriée le terme en 2009 pour son documentaire sur le féminisme

[...] un lot de terreur et d'exploitation
De tourments et de mal-être, de l'horrible et du sublime
Votre voix vient de cette force d'aimer
Cette envie d'embrasser les choses à bras-le-corps
De prendre une position d'attaque et d'acharnement
Au service de la parole et du geste
D'une expression de la différence et d'un regard renouvelé sur le monde⁶⁰⁴.

Dans certaines œuvres de fiction, le mutant est parfois comparé et/ou associé à un dieu, un demi dieu ou simplement à un être détenant des pouvoirs et des connaissances particulières, extraordinaires. Comme le rapporte Jean-Paul Mourlon,

le mutant de la science-fiction se distingue en général de l'homme dont il est un dérivé par sa supériorité, en particulier par l'étendue de ses pouvoirs psychiques (intelligence extraordinaire, télépathie, parfois capacité de prévoir l'avenir ou de plier les autres à sa volonté). [...] Toutefois, les mutants ont toujours une particularité : leur position marginale, signe évident de leur caractère « à part ». [...] Ils sont aussi objets d'hostilité.] Les "normaux" leur vouent immanquablement des sentiments de haine, de mépris, de crainte, au mieux de méfiance⁶⁰⁵.

Cette hostilité les différencierait, du surhomme. Ils sont les représentants d'un stade ultérieur de l'humanité et plus précisément l'Autre : race étrangère ou hommes produits par un système social nouveau⁶⁰⁶. Selon Thierry Hoquet,

[...] la fiction de Mutant est habitée par une interrogation sur l'individualité et la valeur de la différence entre les individus. Elle tend à montrer que chaque variant est potentiellement monstrueux et qu'à l'inverse, chaque monstre n'est finalement qu'une différence individuelle. Mutant symbolise la question de l'individu : il est à la fois ce qui ressemble aux autres exemplaires de l'espèce et ce qui en diffère radicalement. Mutant est à la rencontre de l'hérédité et de la variation, de la ressemblance et de la différence, du groupe et de l'individu. [...] Le Mutant nous

porno punk, *Mutantes*. Dans une autre mesure, parce que s'inscrivant davantage dans *les crip studies*, la démarche de l'artiste Lorenza Böttner (1959-1994) est un autre exemple du pouvoir politique conféré au corps. Même si elle ne recourt pas au terme de mutant-e, l'artiste revalorise le stigmate en s'appropriant le phénomène de monstration (*freak show*). Se servant de son handicap et le mettant en scène à travers la peinture, la danse, la performance, Böttner renverse le phénomène de monstration (*freak show*) du début du siècle en se faisant sujet et objet de son œuvre. Paul B. Preciado écrira à son sujet que « le corps transgenre dissident est devenu une sculpture politique vivante, un manifeste sculptural sans bras » (Cité par Alex Greenberger, « How Lorenza Böttner's Prescient Art Created Space for Disabled and Trans People », *Art in America*, June 16, 2021. EN LIGNE : <https://www.artnews.com/feature/who-was-lorenza-bottner-why-is-she-important-1234595987/> Page consultée le 10 juillet 2022.

⁶⁰⁴ Michel Lefebvre, dans Eva Quintas, *Amazones, rebelles et mutantes*, Montréal : Les Éditions Cayenne, 2014, 154/200 exemplaires, p. 18.

⁶⁰⁵ Jean-Paul Mourlon, « MUTANT, science-fiction ». Dans *Encyclopædia Universalis*. En ligne, URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/mutant-science-fiction/>.

Page consultée le 10 juillet 2022.

⁶⁰⁶ Jean-Paul Mourlon, *Loc. cit.*

paraît être le lieu naturel de l'héroïsme en science-fiction⁶⁰⁷. [En effet, l]e Mutant est le seul personnage susceptible d'être bien né, acquérant par là le statut de demi-dieu⁶⁰⁸.

Il nous apparaît possible sinon d'associer, de lier la figure du mutant que l'artiste utilise de manière autobiographique, à celle du chaman et /ou du patriarche que l'on trouve également dans son œuvre, c'est-à-dire à celle d'une déité ou d'une semi-déité détentrice d'une conscience et de pouvoirs supérieurs. Tel que nous l'avons vu au chapitre un, nous rappelons que Michèle Favreau, parmi d'autres, plaçait l'artiste dans une relation verticale avec le cosmos comme le sont les gourous ou les chamans.

Il n'est bien sûr pas question de mutation du génome chez l'artiste comme au sein des individus de la contre-culture qui se réclamaient de la race des mutants. Nous admettons que « le mutant » est une mutation de l'esprit et que la revendication du titre porte en lui tous les niveaux de sens. Il est donc plutôt question d'une mutation des consciences au niveau de la perception, d'ouverture des portes d'une conscience autre, en accord avec l'inconscient collectif et individuel reflétant une évolution spirituelle et mentale. Cette conception du mutant comme individu oeuvrant à sa pleine puissance dans la lignée des artistes de *Refus global*, doublée des pouvoirs et des définitions diffusées par la science et la fiction, permettent de saisir toutes les strates de signifiés que recèle le recours à cette figure par Turpin. Comme nous l'avons déjà souligné, chez lui, plusieurs œuvres picturales ou sculpturales sont des représentations non équivoques de la figure du mutant, à cause du titre qui nous y renvoie littéralement. À partir de l'analyse de ces œuvres, de nombreuses associations peuvent être faites avec d'autres œuvres sans titre, renforçant le lien entre Turpin et la figure du mutant.

Marc Atallah affirme que « le mutant cristallise en lui-même le conflit entre la norme et l'écart », qu'il « illustre la porosité de la notion de norme et y associe de fait la question du « Double »⁶⁰⁹, thème dont l'œuvre de Turpin en explore aussi les méandres⁶¹⁰. Le mutant, comme le double, comme le monstre, invite

⁶⁰⁷ Thierry Hoquet, « Cyborg, Mutant, Robot, etc. Essai de typologie des presque-humains ». Dans Éline Després et Hélène Machinal (Dir.), *Posthumains*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes (PUR), ©2014, 2019 pour Publication sur OpenEdition Books, paragraphes 34. EN LIGNE : <https://books.openedition.org/pur/52511>

⁶⁰⁸ *Ibid.*, paragraphe 37.

⁶⁰⁹ Marc Atallah, « Le Mutant, cet autre qui (nous) inquiète... », www.fpy.ch › Atallah_2

⁶¹⁰ La figure du double sera d'ailleurs un des motifs qui sollicitera l'imaginaire de l'être humain depuis l'Antiquité même si nous retenons surtout les études de ses manifestations dans la littérature romantique (Érica Durant et Amaury Dehoux (dir.), *Le Double : littérature, arts, cinéma : nouvelles approches*, (Colloques, congrès et conférences sur la littérature comparée, 27.), Paris: Honoré Champion, 2018, 200 p.).

aussi à aller à la rencontre d'une partie de soi, cachée à soi, qui nous attire de manière inquiétante, ce que le concept « d'inquiétante étrangeté » de Freud peut aider à saisir⁶¹¹.

En tant que phénomène de l'imagination, le corps monstrueux exprime le désir qu'a [l'humain] de transgresser les limites qui lui sont imposées par des instances extérieures (la nature, la société, Dieu, etc.) et/ou intérieures (la raison, le sur-moi, etc.). Les concrétisations esthétiques du monstrueux, qui renvoient souvent, aux sphères du songe, de l'inconscient, de l'inavoué, de « l'inquiétante étrangeté » (*das Unheimliche*, au sens freudien), travaillent le profond malaise qu'éprouve [l'individu] devant sa condition humaine, pour ne pas dire son conditionnement humain⁶¹².

Même si Turpin se défendait d'utiliser une image en s'appropriant l'identité du mutant, son utilisation semble bien relever de la métaphore au sens où l'énonce le philosophe Paul Ricoeur, la métaphore étant une figure de l'écart qui permet d'interroger les réalités d'un point de vue anthropologique et qui donne un sens en adéquation avec le monde:

Une seconde ligne de réflexion paraît suggérée par l'idée de transgression catégoriale, comprise comme écart par rapport à un ordre logique déjà constitué. Comme désordre dans la classification. Cette transgression n'est intéressante que parce qu'elle produit du sens [...]. La métaphore porte une information, parce qu'elle « redécrit » la réalité. La méprise catégoriale serait alors l'intermédiaire de déconstruction entre description et redescription⁶¹³.

À la suite d'Atallah nous pouvons réfléchir « la monstrosité [comme le Mutant en tant que] topos anthropologique caractéristique d'un rapport à l'étrangeté, que [ces figures soient] physiologique[s] ou allégorique[s]⁶¹⁴ ». En créant un pont entre deux sphères d'expérience apparemment distinctes, le processus de métaphorisation ouvre de nouvelles voies à la pensée et la perception. L'acte de métaphoriser

⁶¹¹ « W. Troubetzkoy résume ainsi la situation : « [...] la conjugaison de l'individualisme cartésien et des conceptions de Locke qui entraînent une incertitude inquiète quant au contrôle du moi par lui-même, laquelle se traduit par la conviction que je suis aussi ce qui m'échappe, ce que je ne suis pas encore et que j'aurais pu être, avec cette formidable démultiplication du monde en doubles du moi qui de loin se confondent [...] et frappent en retour ce moi d'un doute quant à ses contours ontologiques propres [...] », (Wladimir TROUBETZKOY, *L'ombre et la différence : le double en Europe*, Paris : PUF, 1996, p. 28. TIRÉ DE Nathalie MARINIÈRE, *Figures du double*, Presses universitaires de Rennes (PUR). EN LIGNE :

<https://books.openedition.org/pur/30754#ftn28>

⁶¹² Danièle James-Raoul, Manfred Kern et Peter Kuon, « Préface ». Dans Danièle James -Raoul et Peter Kuon (Études réunies par), *Op., cit.*, p. 7-8.

⁶¹³ Paul Ricoeur, *La Métaphore vive*, Paris : Éditions du Seuil, 1975, p. 32. (Tiré de Marc Atallah, « Portrait-Robot ou Les multiples visages de l'humanité ». Dans Marc Atallah (Dir.), *Portrait-Robot ou Les multiples visages de l'humanité*, Publication pour l'exposition *Portrait-Robot* du 21 juin 2015 au 31 janvier 2016 à la Maison d'Ailleurs, Lausanne : Éditions Favre et Maison d'Ailleurs, 2015, p. 70).

⁶¹⁴ Marc Attalah, « Je est un monstre ». Dans Marc Attalah (Dir.), *Op. cit.*, 2020, p. 7.

est à la fois une rupture et une fusion, une réconciliation, un acte d'audace créatrice et une manière de trouver une unité nouvelle et enrichissante dans la diversité. Cette compréhension de la métaphore s'applique parfaitement à la figure du mutant chez Turpin comme vecteur d'empuissancement.

Le Mutant chez Turpin dépasse donc de loin l'interprétation simpliste d'une anomalie. Elle se manifeste comme une expression profonde de la résilience, de la résistance, de la transformation et de l'aspiration à transcender les limitations humaines. La figure du mutant symbolise à la fois l'inhumanité dans l'humanité et une vision d'un potentiel humain encore inexploré. Sa puissance émane de sa capacité à englober une telle gamme de significations opposées. Il peut être considéré comme un symptôme d'une époque marquée par l'angoisse et l'incertitude, mais aussi par l'espoir et l'aspiration à une humanité élargie. Il est le capteur des tensions entre les forces conservatrices et progressistes de la société et incarne le désir de transcender l'ordre établi.

À travers l'art de Turpin, la figure du mutant devient un symbole aux multiples facettes, exprimant à la fois la douleur, la peur, l'espoir et le désir. Il est une invitation à regarder au-delà des apparences, à sonder les profondeurs de l'expérience humaine et à imaginer des possibilités nouvelles. En somme, la figure du mutant chez Turpin est une manifestation puissante de la complexité de l'existence humaine. Elle nous confronte à nos peurs et à nos espoirs, nous incite à méditer sur notre place dans l'univers, et nous encourage à envisager des potentialités qui transcendent notre compréhension actuelle de nous-mêmes. Le Mutant chez Turpin n'est pas simplement une créature; il est une métaphore vivante au sens philosophique proposé par Ricoeur, il agit comme une figure de l'écart qui permet une interrogation anthropologique, produisant du sens par une transgression de l'ordre logique. Son étude révèle une exploration profonde de la marginalité, de l'altérité et de la transcendance. Il est un miroir dans lequel nous pouvons voir à la fois notre humanité et notre potentiel pour évoluer vers quelque chose de plus grand. C'est ce qui nous permet d'affirmer qu'il est aussi lieu d'énonciation et de performativité.

À la lecture de l'ouvrage de Laurent Lachance, *André Turpin, peintre et sculpteur. Propos et confidences*⁶¹⁵, le lecteur et la lectrice se trouvent submergé-es d'anecdotes qui révèlent la singularité de l'artiste : des intuitions, des visions et certains pouvoirs ou facultés médiumniques qui relèvent du paranormal ou de l'extra-sensoriel. Ces traits sont analogues aux pouvoirs attribués aux personnages de mutants de la science-

⁶¹⁵ Comme son titre l'annonce, l'ouvrage de Laurent Lachance sur Turpin est avant tout une collection de propos et de confidences synthétisés par l'auteur qui reflète principalement les intérêts de ce dernier qui a déjà écrit quatre ouvrages de vulgarisation sur la symbolique des rêves aux Éditions Laffont et aux Éditions de l'Homme.

fiction que nous avons signifiés ci-haut. Il est ainsi permis de croire que toutes les strates se superposent et que les deux niveaux de réalité s'auto-alimentent. Se détachant de l'objet de ses souffrances, Turpin embrasse la figure du mutant lui procurant *empowerment*, capacité de réflexion sur soi et filiation ainsi qu'appartenance à une communauté « d'initiés ». Parallèlement, plusieurs adeptes de la contre-culture qui avaient à cœur d'œuvrer à une société nouvelle et parallèle se sont approprié ce vocable. Turpin étant dans le même vaisseau, il a adopté le concept et en a tissé sa définition personnelle. C'est ce que la littérature sur le récit de soi, nous permet de mettre en lumière. Nous sommes redevables à Michel Foucault pour l'expression de « l'écriture de soi » qui regroupe les différents genres d'écriture qui émettent un récit de soi (journaux intimes, autobiographie, autofiction). Au-delà des discours sur la quête de vérité et sur le réalisme que soulèvent les définitions d'autobiographie et d'autofiction, la réflexion s'étend au rôle fondamental de la fiction et de l'imaginaire dans la manière dont nous percevons et construisons la réalité. Cette réflexion inclut une dimension critique interrogeant les dynamiques de création : qui ou quoi construit ou façonne qui ou quoi? Il s'agit de la reconnaissance de la capacité transformative de s'appropriier et d'expérimenter des concepts, d'où l'*empowerment* que confère l'appropriation d'un concept. Chez Turpin, cela s'incarne dans l'appropriation et la réinterprétation de la figure du mutant.

Vincent Colonna précise, quant à lui, qu'un glissement s'opère dans la relation de complicité qui existe entre un auteur et son lecteur (« le contrat de lecture ») devant une œuvre de fiction ordinaire et celle qui met en scène la fictionnalisation de soi. L'œuvre de fiction « appelle une forme d'adhésion déconcertante, un type de croyance qui se désavoue dans le moment même où elle se donne. Par définition contrefaite, la représentation fictionnelle cherche [...] à être perçue comme réelle⁶¹⁶ »; l'autofiction opère de la même manière mais un cran au-dessus, de dire, Colonna⁶¹⁷.

Le recours à l'intertextualité, l'hypertexte, des allusions et/ou références seront alors des pratiques fréquentes dans le récit de soi. Chez Turpin, l'appropriation de la figure du Mutant relève de cette construction identitaire sous l'influence de son époque et des processus d'écriture de soi comme stratégie

⁶¹⁶ Vincent Colonna, *L'Autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*, HAL Archives-ouvertes, École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), Thèse de Doctorat en Linguistique, Collection EHESS-THÈSE, 1989, p. 12. Selon Colonna, la puissance de la fiction réside dans son enracinement anthropologique. La psychanalyse suggère qu'elle est constamment ravivée par la puissance *invincible* de « rêves éveillés » qui sommeillent en chacun (comme un murmure imaginaire où l'individu tient toujours le premier rôle). Les études de Freud puis de Bloch sur le sujet, montrent que ces rêves ayant le potentiel de se transformer structurellement en mythes collectifs ou en œuvres d'art, peuvent agir comme « un ferment de progrès pour l'individu et la collectivité » (*Ibid.* p. 308-309).

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 12.

d'*empowerment*. En 2005, il publie les lignes qui suivent mettant en lumière la figure du mutant comme figure de résistance :

Mutant
Je sculpte dans ma chair
Détresse et froidure
Je peins mon âme déchiquetée
Dans la démence de la bâtardise ⁶¹⁸.

L'aspect autobiographique qu'attribue l'artiste à la figure du mutant doit être interprété à travers le prisme de la notion d'*empowerment* (renforcer ou acquérir du pouvoir), terme pour lequel la langue française semble avoir de la difficulté à trouver un équivalent qui puisse rendre compte aussi bien du processus que du résultat. Cette notion est historiquement intégrée depuis la fin des années 1970 dans diverses communautés marginalisées afin de surmonter et vaincre toute forme d'oppression⁶¹⁹. Ce processus qui a pour point de départ « la conscience dominée » pour atteindre « la conscience libérée », implique « la prise de conscience critique », un travail de conscientisation pour trouver les moyens de la transformation⁶²⁰.

Stigmatisé dès sa naissance et confronté à sa différence, André Turpin a pleinement assumé son altérité dans son unicité et sa singularité. André Turpin a été très rapidement mis en contact avec un élément fondamental de la contre-culture: l'expression et le pouvoir de ses forces intérieures, de son moi. Son parcours en institutions s'est terminé lorsqu'il a rencontré de nouveaux théoriciens en psychoéducation qui lui ont permis de trouver son salut. « Le rôle de l'éducateur consistait à aider la personne à actualiser « les forces de son Moi » comme on disait dans le jargon de l'époque⁶²¹, fondement d'un développement psycho-affectif normal, permettant ensuite un dépassement de soi. Turpin n'a pas cessé de développer ce dépassement de soi, « désoutillé » lorsqu'il était enfant, guidé par l'instinct de survie ; puis, guidé par des éducateurs qui étaient portés par la même foi. Relié à plus grand que lui, il est devenu un « homme nouveau », un Mutant.

Paul Ricoeur écrivait que « [n]ous racontons des histoires parce que finalement les vies humaines ont besoin et méritent d'être racontées. Cette remarque prend toute sa force quand nous évoquons la nécessité de

⁶¹⁸ André Turpin, *La Muse, Op. cit.*, p. 22.

⁶¹⁹ Anne-Emmanuèle Calvès, « "Empowerment" : Généalogie d'un concept clé du discours contemporain sur le développement », *Revue Tiers Monde*, n° 200, Éd. Armand Colin, octobre-décembre 2009, p. 735.

⁶²⁰ Un des ouvrages clés à la base des théories développées sur l'*empowerment* est celui de Paulo Freire, *Pédagogie des opprimés*, 1968.

⁶²¹ Propos de l'historienne Louise Bienvenue, spécialiste de l'histoire de la jeunesse, lors d'un entretien avec Cory Verbauwhede (Tiré de Louise Bienvenue et Cory Verbauwhede, *Loc. cit.*).

sauver l'histoire des vaincus et des perdants. Toute l'histoire de la souffrance crie vengeance et appelle récit⁶²² ». Ceci constitue une reconnaissance du pouvoir cathartique de la parole, de l'expression artistique et de l'art lui-même. Cela témoigne en filigrane de l'impact libérateur et du potentiel d'empuancement, d'empouvoirement, inhérent à l'appropriation d'une image fictionnelle, telle celle du mutant, qui chez Turpin possède indubitablement une dimension politique.

4.2.2 Analyse de l'oeuvre *Le premier jour. Naissance d'un mutant 1937/5/Oct* (FIG. 105)

Soulignons d'emblée que c'est le titre de cette oeuvre, révélateur de l'aspect autobiographique et de l'appropriation de la figure du mutant par l'artiste, qui a suscité notre intérêt pour la présente étude. Sans entrer dans une analyse approfondie de tous les éléments du titre et des fonctions de celui-ci⁶²³, considérons que le titre « fait autorité », qu'il « réussit à s'imposer au co-texte » donc à l'oeuvre picturale et par conséquent, qu'il dirige notre lecture et/ou interprétation de l'oeuvre. À la suite de Hoek, tenons compte que métonymiquement, le titre se substitue à l'oeuvre; « le titre est l'oeuvre » et son existence soutient un public, un désir de communication de la part de l'auteur⁶²⁴.

Turpin appose souvent des inscriptions à l'endos de ses oeuvres peintes. Ici, inscrites au feutre noir apparaissent la signature de l'artiste datée de 1973 et le titre de l'oeuvre, « Le premier jour. Naissance d'un mutant. 1937/5/oct », la date correspondant à celle de sa naissance. Le soulignement du syntagme constituant la première partie du titre, insiste sur la sémantique de celui-ci. « Le premier jour » nous invite à la lecture d'un début, celui d'une naissance qu'explique la seconde partie du titre. Une autre inscription au feutre vert olive indique « (Période noir) » [sic]. Au feutre bleu, on relève également l'inscription « N-B 64 » qui est le numéro d'identification d'un inventaire que l'artiste avait lui-même commencé à constituer, sans qu'on ait jamais réussi à comprendre son système de classification⁶²⁵. L'utilisation de feutres de couleurs différentes nous autorise à penser que les inscriptions n'ont pas toutes été faites au même moment. Ainsi, l'identification de la période a fort probablement été indiquée postérieurement avec la

⁶²² Paul Ricoeur, *Temps et récit Tome I*, Paris : Éditions du Seuil, Coll. L'Ordre philosophique, 1983, p. 115.

⁶²³ Pour une étude complète des problèmes théoriques du titre et comment le titre oriente la lecture d'une oeuvre, consulter les ouvrages de Léo H. Hoek : *La Marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Paris : Mouton Éditeur, © 1981, 368 p. et Leo H. Hoek, *Titres, toiles et critique d'art: déterminants institutionnels du discours sur l'art au dix-neuvième siècle en France*, Amsterdam : Rodopi, 2001, 389 p.

⁶²⁴ Léo H. Hoek, *Op. cit.*, 1981, p. 283-287.

⁶²⁵ En 2014, un conseil de tutelle dont nous avons fait partie a été formé ayant comme premier mandat de constituer l'inventaire de l'oeuvre de l'artiste.

distanciation que cela exige de l'artiste. Dans les années 1970, Turpin a attribué cette identification sérielle de période à plusieurs de ses œuvres. On lui connaît des œuvres identifiées « Période blanche », « Période noir »[sic] et « Fiction » ou « Fiction vert ». La période noire identifie des œuvres créées à des moments plus sombres de sa vie, doublés de crises existentielles.

L'œuvre, de format rectangulaire vertical, met en scène l'ovale d'un visage représenté de trois-quart semblant surgir et même s'extirper d'une forme colorée, diagonalement étirée qui divise la surface peinte en deux parties. Cette forme, aqua très clair ou vert de gris, part du coin supérieur gauche où le vert-aqua se fond à du jaune, de l'orangé et du rouille sur une seule face du visage (l'autre étant de ce même vert de gris) et va jusqu'au coin inférieur droit en s'amenuisant. Le fond de l'œuvre est indigo et change de tonalité dans la partie auréolant la tête, de part et d'autre de cette forme ovale d'où elle jaillit, en s'éclairant et prenant des tons de bleu sarcelle. Le visage est singularisé par une toute petite bouche rouge et une longue arête de nez, ces traits caractérisant un grand nombre de « têtes » de Turpin. La partie inférieure du visage (menton et partie supérieure de la bouche) est de couleur jaune très vif. Le tout crée l'impression d'un jaillissement de lumière qui éclaire le visage. Ce mélange de jaune, d'orangé et de rouille évoque un feu, un réacteur de fusée en marche. L'espace autour, bleu nuit, renvoie à la nuit du cosmos, et cette tête plastique, inexpressive, avec deux tout petits yeux, suggère un être arrivant de l'espace, sa naissance sur terre. Il est possible de rapprocher l'iconographie mise en scène par Turpin dans cette oeuvre des principes fondamentaux qui se retrouvent généralement dans les mythes de création. En effet, tel que l'expose Mircea Eliade, dans la cosmogonie et les mythes cosmogoniques de création,

[parmi le] grand nombre de thèmes et variantes cosmogoniques, [...] les plus importants se laissent classer en quatre catégories. [...Parmi ceux-ci se trouvent] les cosmogonies qui expliquent la création par la division d'une matière primordiale non différenciée [où l'o]n distingue au moins trois variantes importantes :

- a) l'unité primitive représente le couple Ciel-Terre étroitement embrassé, et leur séparation équivaut à un acte cosmogonique (thème connu également sous le nom de « Parents du monde ») ;
- b) l'état originel est décrit comme une masse amorphe, le Chaos ;
- c) l'unité primordiale est imaginée comme un œuf englobant la totalité cosmique, ou comme un œuf flottant dans l'Océan primordial. La Création commence avec la division de l'œuf ⁶²⁶.

⁶²⁶ Mircea ELIADE, « Cosmogonie : Création. Les mythes de la création ». Dans *Encyclopedia Universalis.edu*, [https://www.universalis.fr/encyclopedie/creation-les-mythes-de-la-creation/#i_86778]
Page consultée le 7 février 2022.

Partant de ces caractéristiques générales communes aux mythes de la création, « Le premier jour » réfère aux commencements; une réalité, une entité est venue à l'existence. Prend-il forme dans l'eau ? Dans le néant ? La lecture de l'espace autour de la tête, sans définition, laisse place à l'imagination. Est-ce un vide abyssal ? Un vide sidéral? La forme ovoïdale du visage bien définie par ses traits n'en rappelle pas moins, celle d'un œuf égaré dans l'espace qui réfère aussi à un type de mythe de la création. L'absence de toute indication référentielle autre que la tête permet de croire à une force à l'origine de son apparition. Isolée dans un espace vide, cette tête pourrait aussi symboliser un être d'une intelligence supérieure, un être surnaturel. Peut-être un initié, un mutant. La dynamique visuelle, notamment la forme diagonale créée par la couleur vert-aqua de laquelle surgit la tête et la masse énergétique de couleur jaune, donne l'impression d'une projection, la sensation que la tête est projetée dans l'espace.

Nous pourrions également opter pour la lecture d'une déchirure de l'espace délimité par cette forme aqua, une dilatation du champ laissant passer la tête du Mutant ; la partie inférieure de la zone évoquant la forme du col et des lèvres d'un sexe féminin qui se dilatent pour permettre une naissance. Paradoxalement, cette naissance dans un espace où toute forme de vie est absente semble aussi celle des débuts d'un univers dystopique. Le rattachement de l'œuvre à « la période noire » de l'artiste peut renforcer cette interprétation. La puissance d'apparition de la tête, en tension et/ou en équilibre avec le vide d'où elle surgit, évoque cette tension qu'on retrouve chez les écrivains qui ont recours au motif de la disparition : « la parole est habitée par un désir d'apparition, de revendication d'une singularité et la menace du silence, la hantise d'une mort inéluctable ⁶²⁷ ».

Une œuvre sans titre de la même époque (FIG. 106), créée en 1974, mais appartenant cette fois-ci à la « période blanche »⁶²⁸ de l'artiste, semble aussi représenter un mythe de création, une naissance surgissant d'un magma mais cette fois avec la possibilité d'un espoir, peut-être à cause de la présence des formes solaires. Le dynamisme créé par les couleurs vives contribue à cet effet, tout comme le mouvement des formes dans la partie inférieure du tableau qui semblent en ébullition, comme des œufs sur le point d'éclore d'un espace qui pourrait s'apparenter à de l'eau et évoquant par le fait même une des variantes des mythes

⁶²⁷ Frédéric Rondeau, « Ne plus appartenir au présent : la contre-culture littéraire ». Dans Larose et Rondeau, *Op. cit.*, p. 210.

⁶²⁸ De son vivant, l'artiste nous a à maintes reprises parlé de l'attribution de certaines œuvres produites pendant les années 1970 et début 1980 aux périodes « noire » et « blanche », faisant écho à son monde intérieur. Les œuvres de la période noire étant rattachées à des moments sombres de sa vie et celles de la période blanche, bien que réalisées à la même époque, conçues sur un fond blanc qui semble nu -bien que l'artiste y ait appliqué du gesso, sont plus lumineuses, et correspondent à des moments où la vie lui souriait davantage.

cosmogoniques de création précédemment mentionnés. Cette mythologie de la naissance est d'ailleurs encore visible chez Turpin en 2010, dans l'oeuvre *Avant Turpin* (FIG. 107) qui réfère encore une fois à la naissance de l'artiste et où la vie surgit du chaos. Par la sensation et l'expressivité tant de la couleur que des vibrations créées par les touches de spatules, cette oeuvre manifeste le bouillonnement du magma intérieur qui a permis à l'artiste d'émerger de l'individu. Une sculpture en terre cuite sans titre (FIG. 108), représentant une tête en forme d'œuf, en équilibre sur une base carrée tronquée, pourrait également participer à cette construction d'une cosmogonie du Mutant. Dans cette oeuvre, le visage humain se distingue par la différence de texture et semble éclore d'une coquille. L'arrière de la tête arbore une espèce de crête, ou d'exosquelette qui nous permettrait de considérer la représentation comme une espèce hybride ou mieux, une mue, une nouvelle naissance. La définition du mythe de Mircea Eliade permet encore d'interpréter de la sorte la naissance du Mutant telle que racontée par Turpin dans un poème de *La Balançoire* et cité en introduction de la section 4.2.1 (L'autofiction, comme tentative de définition du Mutant chez Turpin).

[Le mythe] relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des "commencements". Autrement dit, le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Êtres Surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le Cosmos, ou seulement un fragment : une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution. C'est donc toujours le récit d'une « création » : on rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à être. [...] En somme, les mythes décrivent les diverses, et parfois dramatiques, irruptions du sacré (ou du « sur-naturel ») dans le Monde. C'est cette irruption du sacré qui fonde réellement le monde et qui le fait tel qu'il est aujourd'hui, un être mortel, sexué et culturel ⁶²⁹.

Et peut-être que comme Claude Péloquin l'a préconisé en 1965, dans son manifeste *Subsiste*: « Il est possible maintenant de créer des mythes nouveaux parce que les symboles de l'Ailleurs nous sont de plus en plus connus. On peut désormais parler avec un langage qu'ils soupçonnaient ⁶³⁰ ». D'autre part, en 1973, le critique Claude Daigneault constate que depuis le début des années 1970, « le réalisme fantastique paraît soulever des adhésions de plus en plus nombreuses » et que plusieurs oeuvres en témoignent⁶³¹. On

⁶²⁹ Damien Karbovnik, *Op. cit.*, p. 453 (Mircea Éliade, *Aspects du mythe*, Paris: Gallimard, Coll. « Idées », 1973, ©1963, p. 15).

⁶³⁰ Claude Péloquin, « Manifeste Subsiste ». Dans *Op. cit.*, p. 38-39.

⁶³¹ Claude Daigneault, « S'exprimer et se faire connaître », *Le Soleil*, samedi 8 septembre 1973, p. 56.

L'article cite en exemple deux toiles surréalistes de l'artiste Marius Dubois (*Oiseaux de nuit* et *Reviens demain*) ainsi qu'un tableau de Marcelle Théoret « où tout n'est qu'air et volupté » exposés au Musée du Québec jusqu'au 1^{er} octobre dans le cadre d'une exposition organisée par La maison des arts La Sauvegarde.

pourrait considérer que *Le premier jour*, suggérant l'existence d'un univers parallèle, porte aussi en filigrane cette tendance⁶³².

4.3 *Le Mutant* (~~verts~~) ou *Le Mutan* [sic] de 1979 (FIG. 109) dans la filiation de l'automatisme

4.3.1 Analyse de l'œuvre *Le Mutant* (~~verts~~) ou *Le Mutan* [sic] de 1979 (FIG. 109)⁶³³

Insensible à la douleur,
il se retirait dans son monde intérieur
« comme dans un placenta protecteur »⁶³⁴.

Nous l'avons dit, Turpin se réclamait ouvertement de l'automatisme. La facture de cette oeuvre à prime abord abstraite et l'expressivité gestuelle qu'on y retrouve nous permet de réaffirmer cette filiation⁶³⁵. Mais au-delà de la forme, la filiation de Turpin se love, comme nous le verrons aussitôt, dans la nécessité de libérer la puissance tapie en soi. L'œuvre *Le Mutant* (~~verts~~) ou *Le Mutan* [sic] de 1979 (FIG. 109) est structurée par des taches de couleurs d'abord délayées, probablement appliquées par décalcomanie sur la toile ou par un pigment versé directement sur celle-ci. L'artiste y est par la suite intervenu en appliquant à la spatule de la matière saturée ainsi qu'en y traçant des traits noirs au pinceau et à la plume. On reconnaît un bras pendant sur la droite de l'œuvre au bout duquel pend une main aux doigts tortueux, maigres et longs, ainsi que des jambes surmontées d'une courbe de hanches qui donne à penser que c'est un ventre de femme, vu de trois quart et occupant les deux tiers de la toile. C'est dans ce ventre, lieu de transformation, d'un entre-deux, que semble s'opérer une mutation.

Les taches peuvent être interprétées de multiples façons. Elles renvoient à des éléments figuratifs qu'on peut assez clairement associer à des parties, souvent déformées, du corps humain. De l'abstraction de ce magma de taches, surgit d'abord en vue frontale, un visage monstrueux, informe, dont l'ovale du bas est défini par une courbe noire tracée sur un fond blanc, comme si l'artiste avait essuyé la couleur délayée pour mettre en évidence le tracé de cette ligne⁶³⁶. L'espace blanc vertical au centre simule un nez et des yeux difformes sont représentés par deux taches rouges : une première tache, délimitée par une ligne noire en forme de pince d'écrevisse configure le premier œil sur la gauche alors que l'œil de droite est créé par le

⁶³² La série « Fiction vert » de Turpin (FIG. 34 à 50) est particulièrement représentative de cette tendance.

⁶³³ L'oeuvre est titrée ou identifiée *Le Mutant* (*verts*) à l'endos de la toile alors qu'au recto, accompagnant la signature de l'artiste dans le coin inférieur gauche, elle est titrée *Le Mutan* [sic].

⁶³⁴ Laurent Lachance et André Turpin, *Op. cit.*, p. 59.

⁶³⁵ Nous avons vu à la section 1.7.2 la conception qu'avait Turpin de l'automatisme.

⁶³⁶ L'artiste a probablement utilisé un corps gras réagissant comme une réserve à l'application des taches de couleurs de cette section ainsi qu'ailleurs dans l'œuvre.

coup de spatule ascendant donné à la matière rouge. Ce visage évanescent évoque certaines représentations des monstres ayant peuplé les bandes dessinées des années 1950 tel que l'illustre Barry Windsor-Smith dans son roman graphique *Monstres* de 1984 (FIG. 110). Mais on peut aussi y voir un fœtus tel que nous le dévoilerait une image d'échographie... On y voit très clairement dessiné un bras, sa main et un peu plus bas, une autre main aux doigts courts et ronds. Est-ce là, la main de la mère posée sur son ventre, est-ce la main du fœtus, est-ce celle d'un autre personnage qui apparaît de profil dans la partie gauche, déterminé par cette grande courbe qui de face forme le ventre et les cuisses de femme, mais de profil forme son dos et ses cuisses, à lui ? Sur la tête de ce personnage apparaissant de profil, on y discerne un nez, une bouche, une barbe. C'est comme si le personnage s'extirpait lui-même de ce ventre, de ce corps couvant une gestation. Et bien sûr, il est difficile de ne pas y voir une forme d'autoportrait de l'artiste qui est grand, mince et qui a porté la barbe pendant une longue période de sa vie.

La tête de ce personnage occupant le haut et le centre du tableau semble offrir plusieurs niveaux de lecture : de manière frontale, on distingue un visage en contre-plongée ; alors qu'en vue de profil, un deuxième œil est dessiné en haut de celui esquissé au niveau du nez et une forme sombre évoquant le bec d'un oiseau se prolonge devant⁶³⁷. Cela donne l'impression d'une coiffe posée sur la tête du personnage apparaissant de profil, lui conférant soit un pouvoir ou illustrant simplement une forme d'hybridité. La texture de cette partie qui semble travaillée à l'éponge lui confère un aspect reptilien, tel un serpent qui mue. De l'informe de la tête monstrueuse au centre du ventre, l'image se fond et évoque progressivement un fœtus. De même, les formes des jambes et du ventre féminin semblent se fondre et fusionner avec la silhouette masculine vue de profil; on pourrait même y voir son sexe modelé par une tache de couleur rouge brique, au-dessus du tracé de la ligne de sa cuisse. Encore ici, nous sommes en présence d'une volonté d'effacer, de faire disparaître tout en mettant au jour. C'est ce qu'évoquent les taches de couleur sanguine et brunes dans la partie inférieure du tableau couvrant les cuisses et l'entrejambe de la silhouette esquissée. Ces marques qui à prime abord semblent vouloir camoufler cette zone, finissent par l'affirmer en suggérant une interprétation de ces taches comme du sang séché ou coagulé. Nous sommes tentés de voir dans ces choix iconographiques, l'évocation d'un fait autobiographique, peut-être s'agit-il du souvenir de la mort de la mère de Turpin lors de son accouchement. Confirmant cette lecture biographique, en thérapie, l'artiste dit, en effet, avoir remonté à cet événement et se souvenir du sang, ce sang lui faisant désormais toujours associer mort et vie. Nous recevons ainsi l'écho des mots de l'artiste mis en exergue, où le corps est

⁶³⁷ Nous avons précédemment expliqué que l'artiste s'est également approprié la figure de l'oiseau et les liens tissés avec celle du mutant.

simplement devenu une enveloppe, « un placenta protecteur », pour échapper à une réalité douloureuse mais également pour renaître fortifié tout en faisant écran.

Nous sommes donc en présence d'une métamorphose en continu qui oscille entre vie et mort et qui passe de l'informe à la forme de l'humain, à l'inhumain, au monstrueux. Cette circularité de la monstruosité, de la métamorphose, de la disparition, et de la dissolution du réel, suscite et traduit un sentiment d'angoisse existentielle. De par sa circularité, le Mutant chez Turpin est présent, passé et futur, incarnation de l'homme nouveau en soi qui cherche à naître, figure et symbole d'empuissancement.

4.4 MUTAN [sic] de 1988 (FIG. 111)

4.4.1 Le visage d'un point de vue anthropologique et dans l'œuvre de Turpin

Dès lors que leurs visages furent tournés vers le dehors,
Les hommes devinrent incapables de se voir eux-mêmes.
Et c'est notre grande infirmité.
Ne pouvant nous voir, nous nous imaginons.
Et chacun, se rêvant soi-même et devant les autres, reste seul derrière son visage.
(René Daumal, *Le Mont Analogique*⁶³⁸)

Une constante traverse l'ensemble de la carrière artistique de Turpin, celle de la représentation humaine. Il s'agit principalement de têtes comme il les appelait ou des portraits, des visages, parfois imaginaires et stylisés qui portent souvent des titres personnifiant de grands thèmes symboliques ou encore aux connotations de prénoms féminins⁶³⁹. La figure du mutant appartient bien sûr à cette catégorie.

Tel que le rapporte le professeur de sociologie et d'anthropologie David Le Breton, « visage vient du latin *visus*, participe passé substantivé de *videre* : "ce qui est vu". Etymologiquement, la plupart des termes qui ont désigné le visage dans les langues de l'ancien monde occidental faisaient allusion à l'aspect visible du visage, à sa forme, à sa position privilégiée au sein du corps humain⁶⁴⁰ ». Dans nos sociétés occidentales

⁶³⁸ René Daumal, *Le Mont Analogique*, Gallimard, 1939, © 1952.

⁶³⁹ Turpin dira que ses œuvres sculpturales sont androgynes.

⁶⁴⁰ David Le Breton, *Des visages. Essai d'anthropologie*, Paris : Éditions Métailié, Collection " Suites Sciences Humaines", ©1992, 2003, p. 10 (Tiré de Jean Renson, *Les dénominations du visage en français et dans les autres langues romanes*, 2 vol. Paris : Les Belles Lettres, 1962).

contemporaines, le visage est « le lieu central de notre communication ⁶⁴¹», de l'individualité de chacun·e, participant au sentiment d'identité propre à chacun·e⁶⁴², à son unicité, même si « le social et le culturel en modèlent la forme et les mouvements⁶⁴³ ». Et, en même temps qu'il nous identifie, il nous limite ; faisant « miroiter en négatif tous les visages que nous ne sommes pas⁶⁴⁴ ». Tout être humain « porte son visage, mais jamais le même. La variation infime de l'un des éléments qui en compose la forme en défait l'ordonnance et la signification⁶⁴⁵ ». Aussi, tel que le rapporte Le Breton, l'être humain

n'est pas seul à habiter ses traits, le visage des autres est là aussi, en transparence. [...] Le visage est le lieu de l'autre, il prend naissance au cœur du lien social, déjà dans le face-à-face originel de l'enfant et sa mère (le premier visage), et se poursuit dans les contacts innombrables que noue et dénoue la vie quotidienne ⁶⁴⁶. [...] Si le visage dévoile [l'individu], il le dissimule tout autant⁶⁴⁷.

Le visage est donc une matière de symbole, et à sa suite, nous pouvons affirmer « que le " je est un autre " de Rimbaud y trouve son expression corporelle la plus surprenante dans le fait que le visage est un Autre ⁶⁴⁸ ». Il y aurait ainsi dans la création des visages une forme de projection de soi, une fusion avec l'autre, une « représentation de soi qui s'évapore dans celle de l'autre ⁶⁴⁹ ».

Paradoxalement, tel que le rappelle Le Breton, « [l]e lieu le plus intime, le moment du corps où s'enracine l'identité, est aussi le plus dissimulé. [L'être humain] est dépouillé du visage qu'il offre aux autres avec prodigalité. Lui seul ne cesse de s'ignorer, il n'a accès à son visage que par un objet séparé de lui : le miroir, la photographie, l'écran vidéo, le cinéma ou le reflet des vitrines⁶⁵⁰ ». Ainsi, tout individu est dépouillé de la réalité vivante de son propre visage, « toujours donné par le détour de l'image ⁶⁵¹». Turpin ne supportait pas de voir le reflet de son visage et c'est d'ailleurs une des raisons qui lui fit adopter le port de la barbe ; jusqu'à la fin de ses jours, aucun miroir n'a cohabité avec lui, « il n'en toléra [...] que ce qu'il fallait de surface

⁶⁴¹ *Ibid.*, n.p. (page d'introduction).

⁶⁴² Afin que nos propos ne soient pas interprétés comme réducteurs quant à l'importance du visage dans la formation de l'identité individuelle dans nos sociétés occidentales, nous insistons sur la participation de celui-ci, participation importante bien sûr et assez fondamentale, mais non exclusive au complexe processus de l'identité.

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 11.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 171.

⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 10.

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 13. Lire aussi, Christine Bernier, « Portrait de soi », *ETC*, n° 68, décembre 2004, janvier – février -2005, p. 8.

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 170. Bien sûr, comme le spécifie Le Breton, il y a accès par le toucher, « mais pour l'homme occidental, le toucher est loin d'avoir la valeur du regard ». Sauf lorsque entre autre, comme Turpin on est aussi sculpteur-modeleur, avons-nous envie d'ajouter.

⁶⁵¹ *Ibid.*

pour rectifier son rasage⁶⁵²». Ce propos anecdotique rapporté, il n'en demeure pas moins que Turpin n'a cessé de créer et projeter des représentations de ses multiples visages intérieurs avec toutes leurs ambivalences en dépassant le seuil du miroir, cherchant de la sorte à fixer pour un moment, l'insaisissable où se trouve tissé imaginaire et réalité.

La déshumanisation ou la "dé-socialisation" du visage à travers les lésions qui peuvent l'atteindre constituent un handicap de taille et conduisent souvent à la marginalisation. Le défiguré ne se reconnaît plus. La défiguration peut être considérée comme une mise à mort symbolique. Dans le cas des représentations du mutant, souvent représenté de manière monstrueuse ou avec une certaine étrangeté, le mécanisme est ambivalent. Il y a une volonté de s'effacer en même temps que celle de s'affirmer. L'image renvoyée par le miroir, renforcée par le regard accablant des autres, recèle une puissance d'appropriation. Le corps devient une barrière, faisant obstacle à l'autre, semblable à l'armure d'un guerrier ou d'une guerrière tout en se transformant en lieu d'énonciation gonflé de puissance. Il exprime ainsi de manière paradoxale le désir de s'ouvrir et de se faire découvrir à l'autre dans son essence et son authenticité, dissimulée derrière ce masque comme autant de doubles, toujours uniques, de soi. L'oeuvre *Mutan* [sic] de 1988 est un exemple parmi d'autres de ce processus.

4.4.2 Analyse de l'oeuvre *Mutan* [sic] de 1988 (FIG. 111)

Les années 1980 sont marquées par un retour à la figuration, à la « subjectivité », à l'expressionnisme (plus précisément à un néo-expressionnisme), « aux droits des individus », à la dénonciation de tout ce qui nie l'individualité, donc, malgré les apparences, à une certaine forme de « néo-humanisme » diront Ferry et Arnaut⁶⁵³. En fait, on oscillera sans arrêt entre humanisme et « anti-humanisme » car c'est du procès de l'humanisme dont il est question au cours de ces années. *Mutan* [sic] de 1988 de Turpin nous semble iconique en ce sens. Cette œuvre de Turpin qu'on peut qualifier d'expressionniste par la violence gestuelle qui l'anime (les forts contrastes de couleurs qu'on y trouve, l'angoisse, l'inquiétude et la tourmente qu'on y lit) représente un visage de couleur rosé en vue frontale légèrement décentré sur la toile. Ce qui saisit en premier lieu est cette immense tache rouge au niveau de la bouche ainsi que les yeux également rouges, de forme carrée, dans une sclère sombre, brun foncé et noire, elle aussi de forme carrée. Encore ici, l'informe semble vouloir naître et dans un même temps s'effacer. La partie gauche du visage délimité par la trace d'un mouvement de spatule semble tenter de s'extirper du fond auquel il reste « englué »

⁶⁵² Laurent Lachance, *Op. cit.*, p. 57.

⁶⁵³ Luc Ferry et Alain Renaut, *La pensée 68. Essai sur l'anti-humanisme contemporain*, *Op. cit.*, p. 15-16

contribuant à l'infirmité du visage. Les traces laissées dans la matière picturale par des coups de spatule en diagonale sont symptomatiques de cette volonté d'effacer, de détruire ce qui tente de venir au jour. La texture empâtée du fond représentant la matérialité du visage participe à son effet d'effacement par ces coups de spatule obliques qui viennent lisser la surface. La lecture de ces traces obliques sur le visage ont également une connotation de bandage ou de bandelettes. Dominant l'espace de gauche, le visage contraste avec la partie droite de l'œuvre qui constitue un fond abstrait vivifiant où dominant les teintes de vert et d'orange. Comme si mort et vie se côtoient.

Polysémique, l'œuvre peut être interprétée à la lumière des propos autobiographiques que Turpin évoque dans son recueil *La Balançoire. Mémoire du Mutant* où les robes grises, les robes noires, ces messagères d'un présumé Dieu d'Amour ont permis que plusieurs « Mal Aimés dans des bâtiments gris [... perdent leurs] dents à quatorze ans, dans les mains d'un rebouteux à trente écus⁶⁵⁴ ». L'artiste nous a partagé ce souvenir de jeunesse : s'être réveillé la gueule ensanglantée sans plus aucune dent dans la bouche; le souvenir de voir des enfants plus fragiles en crise et qui finiront « enfermés dans d'autres bâtiments, dans les cages blanches de la démence⁶⁵⁵ ». Son souvenir et sa déduction étant qu'on arrachait alors les dents aux enfants des orphelinats car les dentistes étaient payés « à la dent ».

L'œuvre *Mutan* [sic] de 1988 (FIG. 111) par son évocation de la figure du corps blessé et le souvenir sensible d'enfance autobiographique qu'elle porte rappelle la plainte de Turpin face aux mal aimés de son enfance :

Le Mal-Aimé, le maudit
J'ai voulu en écrire
tant de fois
sur feuilles blanches
De violence vécue
Qu'il aurait fallu
Si grande quantité
de pâte à papier
Pour en décrire...⁶⁵⁶
[...]

Que veux-tu que je te dise de plus?

Quatre Mal-Aimés sur dix sont morts dans des bâtiments gris, avant d'atteindre la puberté.
Ils sont inhumés dans des boîtes de carton numérotées 10, 28...

⁶⁵⁴ André Turpin, *La Balançoire. Mémoire du Mutant*, Op. cit., p. 9-10.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 36.

⁶⁵⁶ *Ibid.* p. 4.

Ô tristesse!
Je vous pleure, moi, le Mutant.
Mon âme a mal de vous.

Juin 19... je ne me rappelle plus⁶⁵⁷.

[...]

« Les humains n'aiment pas voir ce qui crève les yeux et le cœur.
Il y a plus de cinquante mille Mal-Aimés disséminés dans des bâtiments gris,
Aux quatre coins de l'indifférence⁶⁵⁸.

La figure du mutant superposée et se fondant, ici, à celle du monstre, ainsi que le traitement de l'image par l'artiste, nous permettent d'avoir recours aux théories du grotesque⁶⁵⁹ pour y découvrir d'autres strates de signification. Comme le soulignent pertinemment les professeur·es Danièle James-Raoul, Peter Kuon et Manfred Kern :

Une étude culturelle des concepts et des modes de représentation du monstrueux ne saurait faire abstraction des rapports étroits que celui-ci, en tant qu'altérité, entretient avec ce qui fonde l'identité : l'humain. L'interdépendance et la complémentarité de ces deux notions (aussi des idées et des images qu'elles engendrent) ouvrent une perspective sur plusieurs domaines culturels : celui de l'épistémé et des ordres discursifs, celui de la différence, mais aussi de l'analogie de phénomènes, en apparence, incompatibles, et celui, enfin, de la fascination esthétique que suscite le monstrueux au moment de son imagination et de sa manifestation, notamment dans la littérature et dans les arts⁶⁶⁰.

C'est ainsi qu'on peut concevoir le glissement et l'analogie entre la figure du monstre et celle du mutant ainsi que partiellement expliquer la nécessité d'ériger la naissance originale de cette entité en mythe afin

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 30. Dans ces souvenirs, Turpin, nous l'aurons compris, réfère aux enfants qu'on a depuis, appelés les orphelins de Duplessis. Les orphelins et orphelines de Duplessis désignent des enfants considéré·es « illégitimes », abandonné·es par leur mère et élevé·es en institutions sous le gouvernement de Duplessis. Ces institutions recevaient des subventions des gouvernements du Québec et du Canada. Le fédéral offrait des subventions plus élevées aux « personnes déficientes mentales ». Duplessis a alors demandé aux médecins des orphelinats d'émettre de faux diagnostics afin que les institutions puissent être éligibles à ces subventions. Une Association réclamant compensations pour les torts subis est formée en 1991 par l'écrivain Bruno Roy .

Lire à ce sujet, le site *La Mémoire du Québec en ligne*...

[https://www.memoireduquebec.com/wiki/index.php?title=Qu%C3%A9bec_%28province%29._Orphelins_de_Duplessis._Scandale]

Turpin a bien sûr été tourmenté par cette histoire qui a refait surface dans ses souvenirs mais il était hors de question pour lui d'accepter quelque « compensation financière » que ce soit car à ses yeux, aucune compensation ne pourrait effacer le mal qui a été fait et ce, malgré l'état de précarité financière dans laquelle il se trouvait et le fait que plusieurs de ses ami·es l'encourageaient vivement à se joindre à cette association.

VOIR aussi Laurent Lachance, *Op. cit.*, p. 41-42.

⁶⁵⁸ André Turpin, *La Balançoire. Mémoire du Mutant*, *Op. cit.*, p. 22.

⁶⁵⁹ Les monstres appartiennent à la galerie des personnages archétypes du grotesque (Rémi Astruc, *Op. cit.*, p. 145).

⁶⁶⁰ Danièle James-Raoul, Manfred Kern et Peter Kuon, « Préface ». Dans Danièle James -Raoul et Peter Kuon (Études réunies par), *Op., cit.*, p. 7.

de lui conférer une réalité allant de pair avec la fascination humaine pour la « monstruosité ». Cette fascination réside principalement, pour plusieurs auteur-es, dans la ressemblance qu'entretient le monstre avec la définition de l'humain qui dépasse également celle d'une ressemblance extérieure pour interroger, « atteindre la conscience de soi anthropologique, [... le monstre pouvant poser des] questions sur l'origine et l'avenir de son espèce ainsi que sur le but de son existence⁶⁶¹ ». Tel que nous l'avons précisé au dernier chapitre, les représentations du monstrueux s'inscrivent dans une esthétique grotesque⁶⁶² auquel le stigmaté se trouve aussi lié.

Il est assimilable à une assignation d'identité et impose un destin [...] mais aussi par expansion, [il] induit une construction aberrante de la réalité. [...] L'impact du stigmaté tient essentiellement à ce qu'il apparaît à l'analyse comme le corrélat de la distinction, du principe même qui fonde la catégorisation et la hiérarchisation, i.e. notre vision de l'ordre, du bon ordre du monde. Principe d'élection, la distinction est aussi un facteur d'exclusion : elle stigmatise dans le moment même où elle consacre. Le pouvoir du stigmaté se laisse ainsi concevoir comme l'ombre portée du pouvoir de la distinction, sa face d'ombre généralement occultée, mais néanmoins révélatrice de sa violence intrinsèque⁶⁶³.

Les études théoriques afférentes au grotesque pourront nous offrir une lumière pertinente à la compréhension des œuvres qui en relèvent. Dans notre cas, nous ferons appel aux théories de Kayser déjà exposées au chapitre 3. Nous le rappelons, le grotesque est structurellement produit par nos pertes de repères au monde connu, induit par le mélange des domaines; la suppression de ce qui est statique; la perte d'identité; la déformation des proportions et formes « naturelles ». À ceci, Kayser ajoute la suppression de la catégorie des choses, la destruction de la notion de personnalité, l'anéantissement de l'ordre historique⁶⁶⁴. C'est donc dire que c'est par ce qui nous est inconnu et étranger que le grotesque existe; par ce qui « ne fait pas (encore) sens pour nous⁶⁶⁵ » et génère un affect, comme le précise Rémi Astruc. Elisheva Rosen avance quant à elle que ce qui a le pouvoir de générer un affect est la mise en relief de l'irréversibilité

⁶⁶¹ Hans Richard Brittnacher, « "Écrasez l'infâme!" À propos d'une histoire culturelle des figures monstrueuses », trad. par Danièle James -Raoul et Peter Kuon. Dans Danièle James -Raoul et Peter Kuon (Études réunies par), *Op., cit.*, p. 413.

⁶⁶² Nous utilisons ici, le terme « esthétique » grotesque par volonté de simplification car le grotesque est une notion floue qui relève autant de l'esthétique que de la perception et de l'effet produit psychologiquement; c'est donc une notion mouvante, indéterminée.

⁶⁶³ Elisheva Rosen, « L'Étrange séduction du grotesque ». Dans Tarmo Kunnass (dir.), Paul Gorceix (textes réunis par), *À la recherche du grotesque : colloque international, novembre 1993, Institut finlandais, Paris, Saint-Pierre-du-Mont : Eurédit, 2003*, p. 209-210. Sur ce point, ainsi que ce qui concerne le stigmaté et la distinction, Rosen nous renvoie à Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire, L'Économie des échanges linguistiques*, Fayard, 1982, particulièrement chap. 2, « Les rites d'institution ».

⁶⁶⁴ Wolfgang Kayser, *The grotesque in art and literature*, New York: Columbia University Press, 1981, © 1963, p. 185.

⁶⁶⁵ Rémi Astruc, *Op.cit.*, 2010, p. 253.

des hiérarchies. Elle dira que « tout détail qui attire indûment l'attention au détriment de l'ensemble auquel il s'apparente, convient dans cette perspective à la mise en œuvre d'une représentation grotesque⁶⁶⁶ ». Par exemple, dans l'œuvre *Le Mutan* [sic] de 1988 de Turpin, la tache rouge qui crée « une bouche démesurément pourfendue » évoquant aussi celle de *L'Homme qui rit*, le Gwynplaine de Victor Hugo (FIG. 112) agit de la sorte. Cependant, cela ne suffit pas à induire l'affect, dira Rosen; l'affect proviendrait de la considération de cet état comme un stigmate. À cet effet, elle cite l'étude d'Erwing Goffman devenue classique sur le sujet, expliquant que le stigmate est « un attribut qui rend un individu différent des autres membres de la catégorie de personnes qui lui est (normalement, et en regard d'expectations en grande partie stéréotypées) ouverte. [Par ce stigmate, cette personne] n'est plus tout à fait humaine⁶⁶⁷ ». Le stigmate altérerait notre relation à la personne, écrit Rosen, qu'on adhère ou pas aux stéréotypes; cela se superpose à la relation existante⁶⁶⁸.

Pour générer un « désarroi émotif », le stigmate doit être contextualisé par l'ajout d'indices dans l'œuvre ou par le cadre culturel du regardeur. Dans l'œuvre du *Mutan* [sic] (1988), il s'agit des souvenirs d'enfance recueillis dans le recueil *La balançoire. Mémoire du Mutant* auquel s'ajoutent d'autres strates de significations, provenant d'une lecture de l'image évoquant, du moins suggérant, l'animalité et / ou la métamorphose. Cette lecture s'appuie sur l'informe de la figure, des yeux et de la bouche qui semblent injectés de sang. L'indétermination de la représentation flottant entre vie et mort; humanité et animalité affiche son altérité, sa marginalité. L'appropriation de la représentation par l'artiste en tant qu'autoportrait en « Mutant » contribue à faire osciller la présence entre disparition et affirmation; entre distinction et exclusion.

Chez Turpin, le Mutant est toujours seul, coupé de son environnement bien qu'il y soit presque toujours enlisé, comme en lui-même, hormis l'œuvre *Le premier jour* (FIG.105). Cela apparaît par une circularité dans l'œuvre *Mutant* de 1979 (FIG. 109) et amalgamé au fond dans *Mutan* [sic] de 1988 (FIG. 111). On retrouvera ce même agglutinement dans un autre tableau du Mutant daté de 1995 (FIG. 113). L'œuvre est titrée au verso, *Le Mutan* [sic] ~~Vert~~ (FIG. 113), l'artiste ayant raturé le qualificatif « vert » qui de fait domine chromatiquement l'œuvre, bien qu'amalgamé à des taches de rouge, de jaune et d'orangé formées par de

⁶⁶⁶ Eliseva Rosen, « L'Étrange séduction du grotesque ». Dans Tarmo, Kunnass (dir.) Paul Gorceix (textes réunis par), *Op. cit.*, 2003, p. 206.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 209; 211-212 (Erwing Goffman, Trad. de l'anglais par Alain Kihm, *Stigmate : Les usages sociaux des handicaps*, Paris :Les Éditions de Minuit, 1975, Prentice Hall, 1963).

⁶⁶⁸ *Ibid.* p. 209.

grands traits principalement verticaux. Ces taches créent un bloc d'empâtement texturé contrastant avec la partie supérieure de droite, d'un vert foncé uniforme constituant un fond duquel surgit un point jaune. Un personnage de profil semble en tension avec cette masse colorée sur sa gauche qui prend des airs de roc; il semble en instance de détachement comme en celle d'union. Les traits horizontaux en plein milieu de ce bloc produisent un effet de double, de reflet. Une tache rouge constitue la tête de ce personnage suggérant peut-être celle d'un animal dont le museau pointe vers ce cercle jaune dans le coin supérieur droit, lequel évoque une lune dans un ciel nocturne. Rappelons que le motif de la lune se retrouve souvent dans les images du grotesque, associé à des événements « insolites » ou à l'instabilité. Dans cette œuvre de Turpin, nous nous interrogeons à savoir s'il s'agit d'un animal adossé, voire amalgamé, à un rocher ou d'un humain. C'est dans cet insituable, cette indétermination, cette ambiguïté, qu'apparaît cette version du Mutant de Turpin, figure de l'altérité, ni homme, ni bête; encore une fois isolée.

La composition de *L'Homme bleu* (1975) [FIG. 117] a des ressemblances formelles avec la représentation de la première de couverture du roman de Andreas Eschbach, *Le dernier de son espèce* (FIG .113)⁶⁶⁹ réalisée par Manchu. Comme pour ses représentations de Mutant, celui-ci est seul dans un univers que les anthropologues appellent des non lieux. Nous sommes en présence d'un paria qui fuit ses semblables. *L'homme bleu* (FIG. 117) et les différentes œuvres du Mutant dont nous avons traitées relèvent toutes de l'esthétique grotesque, caractérisée par des marqueurs tels qu'énumérés et exposés dans notre chapitre 3 (spécificités du personnage, du lieu et du mode d'apparence). Le grotesque devient le dispositif et le cadre permettant de représenter et de penser l'altérité, la transformation du monde et de soi-même⁶⁷⁰. Ainsi, le Mutant, par le biais du

grotesque moderne engage [...] une réflexion sur l'humanité, sur ses marges et sur ce qui la constitue. Entre humanité et inhumanité, le personnage grotesque interroge la société, exprimant symboliquement à travers une individualité ce que les mythes expriment collectivement. La grande caractéristique du grotesque moderne [et par le fait même la figure du Mutant chez Turpin] est donc placée sous le signe de cette individualité qui interroge le vestige de la communauté humaine⁶⁷¹.

⁶⁶⁹ Andreas Eschbach, *Le dernier de son espèce*, Nantes : L'Atalante, ©2003 et 2006 en français, première de couverture. Illustration de Manchu (Philippe Bouchet).

⁶⁷⁰ Rémi Astruc, *Op. cit.*, © 2010, p. 60.

⁶⁷¹ Brochard, *Loc. cit.*

Cécile Brochard, « Pour une anthropologie littéraire : le grotesque moderne entre éthique & esthétique », *Acta fabula*, volume 12, n° 2, Paris, février 2011.

URL : <http://www.fabula.org/revue/document6133.php> , page consultée le 22 mai 2020.

Le Mutant exprimé à travers l'esthétique grotesque exprime l'angoisse individuelle et collective d'une époque et d'une société cachée sous son lyrisme, pour reprendre l'expression de François Ricard ⁶⁷².

4.5 Dessin LE MUTAN [sic] de 1975 (FIG. 114)

Cette représentation dessin du « Mutant » est pour l'instant, l'unique qu'on ait pu retracer dans l'œuvre de l'artiste. Par la finesse du trait, sa légèreté, la douceur qui en émane, elle diffère des autres œuvres de l'artiste portant le titre de « Mutant » qui sont principalement des peintures dont l'expressivité de la gestuelle recèle une certaine violence. On y lit un visage flottant au-dessus d'entrelacs rayés. Des motifs d'ovales concentriques, suggérant des nœuds d'arbres, parsèment la chevelure de ce visage. Des tiges florales constituant un arbuste semblent avoir pris racines et naître de l'un de ces motifs concentriques dont les lignes sont accentuées. Les yeux reprennent le motif des rayures ondulatoires qu'on retrouve dans un des entrelacs et qui a le pouvoir d'évoquer l'eau, les vagues. La composition est un jeu de vide et de plein mettant en tension les frontières entre l'intérieur et l'extérieur comme si la figure humaine se désincarnait pour être habitée par un monde végétal ou encore un monde aquatique dans lequel s'enracine le monde végétal. Dans le coin inférieur gauche, sous la signature de l'artiste, l'œuvre est titrée « *Le Mutan* » [sic]. On peut ainsi y voir une forme d'hybridité humain-végétal et la disparition des frontières entre espèces.

Ce thème n'est pas nouveau chez Turpin, on le retrouve dans certaines autres œuvres sans titre dont une œuvre sur papier fait main de 1974 (FIG 56). Ici, la tête humaine, unifiée par le graphisme de sa chevelure, à ce qui peut sembler être un corps et des bras, nous permet encore une fois de parler d'hybridité humain-végétal, le corps et les bras donnant l'impression d'appartenir à une espèce de végétal cylindrique de la famille des *Cactaceae*. Nous aimerions aussi attirer l'attention sur le détail de l'oiseau dans le coin supérieur droit (FIG. 56 – Détail), entre les deux mains du « personnage » qui semble soit vouloir s'échapper, soit vouloir être rattrapé ou, peut-être être libéré. Par sa parenté graphique avec le reste de l'entité, nous pourrions penser que l'oiseau appartient lui aussi à cette même entité. Dans la symbolique de l'artiste, rappelons que l'oiseau symbolise l'âme, ce que l'être humain tend à vouloir devenir, donc en quelque sorte, encore une fois, le Mutant. Une perte de repère est créée par cette hybridité qui n'appartient plus à aucun monde réel, produisant une dissolution de la réalité.

Chez Turpin, les végétaux sont des « amis », comme en font foi certains poèmes et le titre de certaines

⁶⁷² François Ricard, *Op. Cit.*, © 1992, 1994, 282 p.

œuvres⁶⁷³ (FIG. 115 et FIG. 120). Cette fusion avec le végétal ne fait pas de ce dernier un prédateur mais plutôt un complice, tout comme l'oiseau d'ailleurs, et s'oppose à l'humanité actuelle, « mauvaise », « endormie », « mécanisée », aspirant plutôt à une fusion pour créer une nouvelle société constituée de Mutants. Ses poèmes, *La cage des hommes* (FIG. 115) et *Des Hommes* qui lui, est associé au dessin *Les Visiteurs*⁶⁷⁴ (FIG. 71) témoignent de cette complicité tout comme du sentiment de perte. La figure de l'oiseau, quant à elle, est symbole d'un visiteur, un envoyé à la conscience supérieure, comme nous en avons relaté l'imaginaire et la croyance par le biais du réalisme fantastique au sein de la contre-culture. Alors que la tendance dominante est de considérer la vie humaine, *l'homo sapiens*, comme la finitude de l'évolution, cette certitude, au sein même de la contre-culture perd de ses galons. Chez Turpin, cette hégémonie est également ébranlée tel qu'on peut le considérer dans son poème *Cannibalisme* (FIG. 79 et FIG. 116)⁶⁷⁵ qui fait de l'oiseau, devenu créature hybride, le prédateur de l'homme à travers une lutte pour la survie. *Cannibalisme*, le titre du poème, suggère davantage la parité, voire la fraternité des espèces. L'aspiration à une existence inclusive et respectueuse semble cependant déçue et impossible à partir d'une humanité qui étend toujours de plus en plus ses frontières, détruisant forêts et cours d'eau. Le cœur dessiné dans le ventre de l'oiseau, son hybridité, le personnage humain dans le coin supérieur gauche tendant les bras, ce sont tous là, des éléments qui nous permettent d'imaginer que pour Turpin la mutation soit passage de transformation des consciences et enrobée d'espoir.

En définitive, l'hybridité des figures (oiseaux, formes humaines et animales, végétaux, monstres) chez Turpin peut être rapprochée d'une sensibilité que l'on retrouve dans les œuvres littéraires de science fiction pionnières lesquelles préfigurent certaines des idées qu'explorent les théories plus récentes sur le posthumain. Fondées sur la critique et le rejet de l'humanisme des Lumières, les théories du posthumanisme principalement celle du féminisme critique, peuvent éclairer l'allégeance de Turpin à la figure du mutant. À la différence que chez Turpin, le futur oscille entre la fin de l'humanité et le désir d'un nouveau monde possible à créer ou à retrouver⁶⁷⁶.

⁶⁷³ Nous retrouvons cette expression de Turpin dans le titre de certaines œuvres (*Mon ami le végétal*) ainsi qu'à travers certains poèmes dont *La cage des hommes* : « Souviens-toi de l'invitation à prendre promenade, de nos amis les végétaux ligneux, laissant tomber quelques feuilles à notre passage. Une broderie multicolore s'y forma sous nos pas » (André Turpin, *La cage des hommes*. Dans *Folies poétiques & Folies grafiques* [sic], *Op. cit.*, n.p).

⁶⁷⁴ Dans André Turpin, *Folies poétiques & Folies grafiques* [sic], *Op. cit.*, n.p.

⁶⁷⁵ CANNIBALISME. Je ne tue pas par plaisir, / Ta mort dépend de ma vie. / Toi l'homme qui détruit mes alentours de survie. / Je ne tue pas par plaisir (André Turpin, *Folies poétiques et folies grafiques* [sic], *Op. cit.* n.p.).

⁶⁷⁶ Ces œuvres ne sont évidemment pas étrangères aux préoccupations écologiques des années 1970.

4.6 Conclusion de nos études de cas

Ces études de cas, nous ont permis de mettre en lumière la manière dont s'articule la figure du mutant chez Turpin. À chacun de ces autoportraits, correspond une page d'écriture de soi où transparaissent les briques de la construction d'une mythologie personnelle et où y surgit l'écho de préoccupations d'enjeux collectifs s'amalgamant, s'enchevêtrant à ses souvenirs d'enfance pour ériger l'homme et l'artiste qu'il est devenu; le regard de l'Autre ayant grandement déterminé et forgé son identité de Mutant.

Le premier jour. Naissance d'un Mutant 1937/5/oct (FIG. 105) se présente comme une autofiction qui permet d'articuler l'essence de ce vocable qui a accompagné la naissance de la contre-culture au Québec. S'appuyant sur des extraits de son recueil de poésie *La Balançoire. Mémoire d'un Mutant* (2005) qui relatent sa naissance, celle d'un Mutant, la lecture de l'œuvre nous permet d'assister à la naissance d'une nouvelle mythologie où fiction et réalité se rencontrent. Le traitement de l'œuvre renvoie à un espace quasi « sidéral » nous laissant percevoir cette période où on chantait « C'est le début d'un temps nouveau [...] et l'infini ne nous effraie pas⁶⁷⁷ ».

L'œuvre *Le Mutant* (~~verts~~) ou *Le Mutan* [sic] de 1979 (FIG. 109) est un plongeon de l'artiste aux tréfonds de son monde intérieur. Il affirme ses liens avec l'automatisme surrationnel et les pratiques surréalistes, d'où un rapprochement avec certain-es intellectuel·les et écrivain·es de la contre-culture tels que ceux de *La Barre du Jour*. De cette exploration, naîtront des images archaïques prédisposant à la naissance du Mutant comme lieu de transformation en continu révélant l'angoisse existentielle inhérente à la vie.

Avec *Le Mutan* [sic] de 1988 (FIG. 111), Turpin affiche l'expressionnisme qu'on retrouvait déjà au sein de plusieurs de ses œuvres, cette fois ancré en synchronie avec le mouvement néo-expressionnisme des années 1980. Nous appuyant sur son recueil de poésie *La Balançoire. Mémoire du Mutant* (2005), la figure du Mutant nous apparaît en lien avec son vécu personnel qui rejoint celui d'une collectivité laissée pour compte, dans ce cas « Les orphelins de Duplessis ». Par le biais de son recueil, sa parole devient témoignage ; il prête sa voix à tous les sans-voix. La facture de l'œuvre résolument grotesque oscille entre attraction et répulsion. Ainsi le Mutant stigmatisé, en s'appropriant la figure du mutant s'approprie aussi

Le Mutan [sic] de 1975 (FIG. 109) rappelle d'ailleurs le roman, *Le monde vert* (*Hothouse*) de l'auteur britannique Brian Wilson Aldiss publié en 1962 et traduit en français en 1974, ouvrage considéré un classique de la science-fiction où il y est question d'hybridation organique entre les humains et les végétaux.

⁶⁷⁷ Stéphane Venne, « Le début d'un temps nouveau », 1970, chanson interprétée et popularisée par Renée Claude.

son pouvoir, autant celui conféré par la fiction que celui que porte en germe la notion même du stigmaté comme signe de distinction. Dépossédé de son humanité, choisir la posture de la posthumanité à travers la figure du mutant lui confère force et pouvoir. Il parle au nom de la marge, « empowerée », « empuissancée », pour manifester le désir d'être. En filigrane de toute son œuvre, se trouve toujours cachée la quête ou la perte de l'humanité. La Liberté qui permet de dégager de nouvelles voies, de pénétrer en confiance dans l'inconnu sur des routes non encore empruntées et ce malgré la facture moderniste de ses œuvres.

L'œuvre dessin sur carton *Le Mutan* [sic] de 1975 (FIG.114), nous a permis de lier la figure du mutant au discours portant sur l'hybridité inter-espèces. On voit aujourd'hui le chemin parcouru et combien est d'actualité ce sujet où les frontières inter-espèces se brouillent à partir des œuvres de fiction mais aussi des écrits de philosophes telles que Donna Haraway et des découvertes et expériences scientifiques.

Les œuvres du Mutant de Turpin trouvent des échos dans plusieurs autres de ses œuvres non titrées, dont il est impossible dans le cadre de la présente étude d'en faire la recension, bien que nous en ayons soulignées plusieurs, particulièrement en raison de la part de subjectivité qu'on doit y inclure. Cette figure se laisse déchiffrer en strates multiples. Peu importe que Turpin la laisse surgir en tant qu'autoportrait, autofiction, écofiction, en recourant au dessin, à la peinture, à l'écriture ou à la sculpture ; qu'il use de symbolisme, de surréalisme, de naïveté, d'automatisme, de grotesque ou de néo expressionnisme, on y trouve tissés et enchevêtrés aussi bien ses souvenirs et douleurs d'enfance que les aspirations communes à la contre-culture pour devenir un humain « surhumain » et y manifester les inquiétudes face à une posthumanité qui n'a pas encore fini de montrer ses multiples visages. Car le mutant, nous l'avons dit, est cette figure qui nous permet de s'interroger sur l'humanité. C'est donc bien une figure identitaire individuelle mais aussi collective d'une société qui croit à l'égalité malgré son désenchantement.

CONCLUSION

Le titre de notre mémoire, *Le concept de mutant dans l'oeuvre d'André Turpin (1937- 2017), un pont avec les mouvements de la contre-culture au Québec*, qui nous semblait au départ relativement provisoire, nous apparaît à ce terme, le plus éloquent pour exprimer le lien de cette époque avec l'oeuvre de sa vie et la crise de l'humanisme qui traverse nos sociétés.

L'énoncé de nos objectifs de recherche était de faire la preuve que la figure du mutant chez Turpin traverse non seulement son oeuvre, mais également le temps. Nous avons cherché à établir que c'est au sein de la contre-culture des années 1960-1970 que celle-ci trouve son origine, qu'elle est miroir sur plusieurs aspects du grotesque des romantiques et des modernes en empruntant à la figure du monstre et que son écho se perpétue au présent et au futur, notamment à travers les théories de Darwin mais surtout celles du posthumanisme. Nous comptons également mettre en lumière la résonance de cette figure comme vecteur identitaire, à la fois individuel et collectif et situer Turpin dans le contexte de l'art contemporain au Québec en montrant son apport au milieu du mouvement de contre-culture au cours des années 1960 et 1970 ainsi que ses implications citoyennes et ses préoccupations d'enjeux collectifs au cours des années 1980 à 2000. Ces préoccupations se déclinent à travers des oeuvres qui apparaissent comme des réflexions sur la peur qui menace l'humanité telles que les catastrophes écologiques propres à l'ère anthropocène. Les représentations récurrentes des têtes et des visages qui ponctuent son oeuvre peuvent se lire comme autant de représentations allégoriques de Mutant, symbole de résistance.

Nous avons souligné que la société québécoise des années 1960 et 1970 oeuvrait à une société nouvelle, celle d'un Québec se modernisant en se laïcisant et intégrant des technologies qui théoriquement, devaient permettre de libérer l'être humain et le faire profiter d'une société de loisirs. Malgré le fait que la société se développait selon des valeurs humanistes, en mettant, par exemple, en place des politiques de démocratisation de la culture et de démocratisation culturelle par les paliers des deux gouvernements, il s'avérait que celles-ci souvent, servaient d'abord des intérêts politiques et économiques où le développement de l'individu apparaissait secondaire. Devant l'échec de ces promesses, plusieurs adeptes de la contre-culture décrochaient du système en choisissant de vivre en marge, nourrissant l'ambition d'oeuvrer à la construction d'une société parallèle et se définissant, du coup, comme des mutants. Nous avons démontré par la consultation des numérisations de la revue *Mainmise* que le recours aux termes mutant et homme nouveau était récurrent et que ces termes apparaissaient souvent comme des

synonymes. Nous avons ainsi mis en lumière comment le vocable apparaissait de façon récurrente dans le langage commun afin d'expliquer la revendication et la filiation identitaire, individuelle et collective que signifiait cette appropriation avec la contre-culture de ces premières décennies, laissant aussi comprendre que le phénomène de la contre-culture était pluriel. Nous avons également souligné que cette identité n'est pas exclusive au Québec. En 1979, sur l'île de Gorée, une société d'écrivains et d'intellectuels a fondé l'Université des Mutants où des êtres portés par *la foi en l'avenir* travaillent à l'élaboration d'un monde plus juste.

Dans le milieu des arts, les artistes ont tenté de redéfinir leur rôle et leur place dans la société, l'Opération Déclat aura été un moment phare de cette démarche. Au cours de la décennie 1970, en adéquation avec le dogmatisme marxiste qui sévissait, les artistes se définissaient comme des travailleurs culturels qui les transformaient en animateurs socioculturels. En mettant en parallèle la définition de la contre-culture des années 1960-1970, l'importance accordée à la création, à l'enseignement et le développement du milieu de l'art par les artistes, nous avons situé Turpin au cœur de la sensibilité contre-culturelle de cette époque et mis de l'avant ses contributions au milieu artistique, notamment par la fondation du Centre Synoptique et du Op, tout comme ses expositions dans des lieux inusités se rapprochant d'un public néophyte. Ces décennies ont été qualifiées par la sociologue Andrée Fortin comme étant celles de la parole, Turpin s'y insérera à partir de sa poésie, son premier recueil sera publié en 1972, mais aussi par ses œuvres figuratives qui permettent une narration ainsi que toutes ses activités de médiation artistique, d'enseignement, d'animation stipulant le même désir de démocratisation et de participation à la démocratisation de la culture ainsi qu'à la démocratisation culturelle qui l'animait.

Nous avons aussi démontré qu'en marge des collectifs qui se formaient, Turpin oeuvrait majoritairement seul. Et ceci même si le Turpin de cette période disait que l'artiste devait être moins individualiste et se former en société. Sa nature profonde l'empêchait de travailler en collaboration, perspective qu'au final plusieurs artistes ont avoué trouvée contraignante, en choisissant de se tourner vers la production d'œuvres plus personnelles. En ceci, il se rapproche de l'artiste Claude Gauvreau qui considérait que l'œuvre individuelle demeurera celle qui peut atteindre le plus haut niveau d'unicité; et « [u]ne civilisation exemplaire [lui semblerait en être] une qui permettrait à une infinité d'unicité sans précédent et sans équivalent de naître et de proliférer⁶⁷⁸ ».

⁶⁷⁸ Gauvreau, p. 27.

La revendication autobiographique que Turpin fait du Mutant constitue la première pierre à l'édification d'une identité de paria qui lui confère *empowerment*. Historiquement, elle prend racine au cœur de la contre-culture et sémantiquement elle est née de son histoire de vie dont des bribes nous sont racontées à travers son recueil de poésie, *La Balançoire. Mémoire du Mutant*. Le statut d'enfant illégitime qui dénigre le statut d'être humain à part entière, doublé de l'opprobre social qui l'accompagne à travers le terme de bâtard en est le point d'origine.

À travers ses auto-représentations, Turpin lie art et liberté, les rendant indissociables, celles-ci devenant la pierre angulaire sur laquelle s'érige le Mutant en tant que construction identitaire. Notre chapitre sur l'étude du mutant a fait la preuve qu'en tant que figure de l'altérité et de l'écart, le mutant est la forme contemporaine du monstre et de fait, devient, chez Turpin, symptomatique du monde contemporain; interrogeant l'immutabilité de l'humain en tant qu'espèce. Turpin conférera au pouvoir de l'art sa naissance de Mutant. Le Mutant devient alors lieu d'énonciation et de performativité et l'art y opère son pouvoir cathartique. Le Mutant est un marginal solitaire et doté de pouvoirs qui lui confèrent une supériorité. Il est également souvent objet d'hostilité de la part de son entourage.

Notre hypothèse selon laquelle la figure du Mutant chez Turpin est un vecteur d'identité individuelle et collective est confirmée. Cette revendication est sans cesse vivante, puisque par définition le Mutant, figure de l'écart et de l'altérité qui interroge les frontières de l'humanité est constamment en équilibre sur ce point qui risque de le faire basculer dans ce qui peut devenir la norme. Par conséquent, le Mutant incarne également une forme de résistance, se tenant sans répit debout pour ne pas être englouti, à la tête de tous les mal-aimés ou des opprimés.

Turpin est décédé en 2015 après avoir passé quelques années dans les limbes de la mémoire mais le Mutant lui survit. Sur la page frontispice de son journal-agenda, il a pris soin d'écrire « Que ma mort se souvienne de ma vie⁶⁷⁹ ». Il a tracé et insisté qu'on se souvienne de sa vie de bâtard et d'artiste maudit... Nous entendons qu'on se souvienne du Mutant qui lui survit. Et plus que jamais, après lui, nous questionnons l'humanité. Qui sommes-nous, que faisons-nous et où allons-nous?

⁶⁷⁹ André Turpin, « Que ma Mort se souvienne de ma vie de bâtard. Artiste Maudit ». Signé 19\87, n. p. Nous considérons qu'il s'agit de la page frontispice du journal agenda de Turpin (*Horaire de jours*) et que par la suite l'artiste aurait superposé des feuilles de croquis à son document constitué de feuilles perforées et reliées par une attache de métal à languettes flexibles.

ANNEXE A
FIGURES



Figure 1 Kittie Bruneau, *Icare 4*, 1974, acrylique sur toile 165 X 134,6, cm, Coll. de l'artiste.
SOURCE : *Vie des arts*, Vol 22, n° 90, printemps 1978, p.61.



Figure 2 André Turpin, *La reposanica adormata*, encre sur papier, dimensions originales inconnues. SOURCE : André Turpin, *Folies Poétiques & Folies grafiques* [sic], Montréal : Éd. L'Orloge, Collection de la Galerie Québécoise, n.p.



Figure 3 Kittie Bruneau, *Derrière l'île*, 1978, huile sur toile, 131,8 X 175,5 cm, n° d'inventaire : 1981.322, © Succession Kittie Bruneau / SOCAN, SOURCE : <https://collections.mnbaq.org/fr/oeuvre/600014023>



Figure 4 André Turpin, sans titre, 1977, acrylique sur toile, 60,96 X 76,2 cm, Collection privée, Montréal

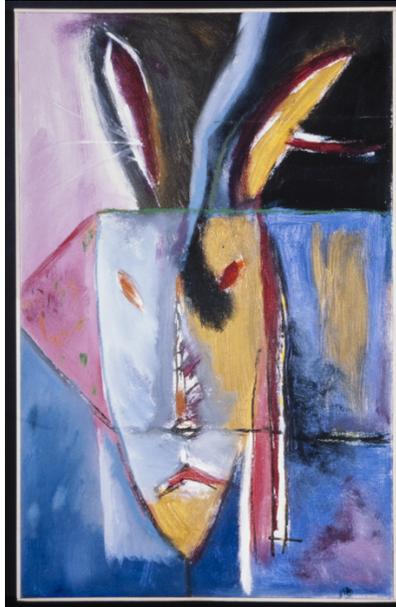


Figure 5 Kittie Bruneau, *Masque faon*, 1985, acrylique sur toile, 118,5 X 75,5 cm (œuvre); 120,5 X 77,2 cm (avec cadre), © Succession Kittie Bruneau / SOCAN, Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ), Collection Prêts d'œuvres d'art, n° d'inventaire CP.1985.13

SOURCE : <https://collections.mnbaq.org/fr/recherche>



Figure 6 Kittie Bruneau, *Masque robot*, 1985, aquarelle et crayon sur papier, 56,5 X 76,5 cm (œuvre); 75,5 X 95 cm (avec cadre), © Succession Kittie Bruneau / SOCAN, Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ), Collection Prêts d'œuvres d'art, n° d'inventaire CP.1985.68

SOURCE : <https://collections.mnbaq.org/fr/oeuvre/600022805#galerie>



Figure 7 Kittie Bruneau, *Masque du chaos*, 1985, acrylique sur toile, 180,3 X 180,3 cm (œuvre); 182 X 182 cm (avec cadre), © Succession Kittie Bruneau / SOCAN, Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ), Collection Prêts d'œuvres d'art, n° d'inventaire CP.1988.58
SOURCE : <https://collections.mnbaq.org/fr/oeuvre/600023093>



Figure 8 Kittie Bruneau, *Masque à la chute d'eau*, 1985, aquarelle et crayon sur papier, 56,5 X 76 cm (œuvre) ; 75,5 X 95 cm (avec cadre), © Succession Kittie Bruneau / SOCAN, Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ), Collection Prêts d'œuvres d'art, n° d'inventaire CP.1985,67
SOURCE : <https://collections.mnbaq.org/fr/oeuvre/600022804>

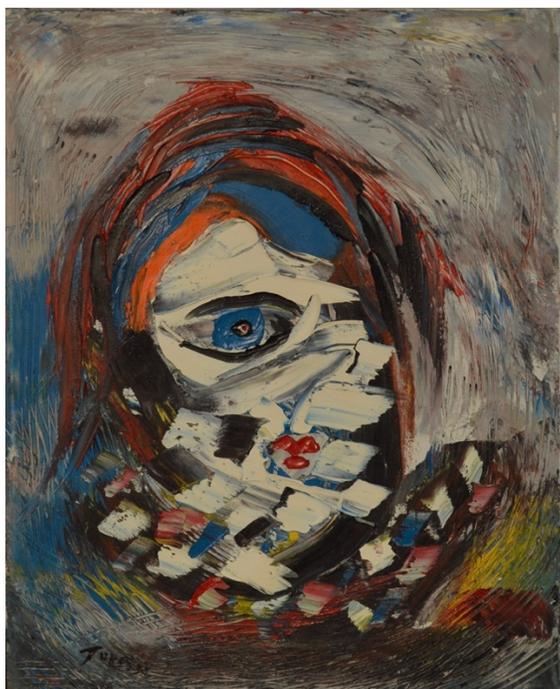


Figure 9 André Turpin, *Yeux bleus*, 2004, huile sur toile, 45,72 X 35,56 cm.
n° inv.DSC 0122



Figure 10 André Turpin, *Zéa*, 1988, huile sur toile, 50,8 X 40,64 cm, n° inventaire No-0051



Figure 11 André Turpin, sans titre, Ref Canon A IMG 121



Figure 12 André Turpin, *Rahu [ou Tahu]*, 1979, acrylique sur toile, 76,2 X 60,96 cm, n° Inventaire NB-95 DSC 0030



Figure 13 André Turpin, *Cadriage*, 1977, médiums mixtes sur toile, 76,2 X 50,8 cm.



Figure 14 Alfred Pellán, *Bestiaire no 3*, 1974, huile et encre de chine sur papier, 26,3 X 37 cm,
SOURCE : Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ), Legs Madeleine Polisenno Pelland,
n° d'inventaire 2011.247, © Succession Alfred Pellán / CARCC Ottawa 2023
EN LIGNE : <https://collections.mnbaq.org/fr/oeuvre/600043578>



Figure 15 André Turpin, *Les deux sœurs*, 1974, acrylique sur toile, 101,6 X 76,2 cm, n° inventaire Turpin F-168



Figure 16 André Turpin, sans titre, 1974, acrylique sur toile, 101,6 X 76,2 cm.



Figure 17 André Turpin, *Le plongeur*, 1985, encre sur papier, 60,96 X 50,8 cm

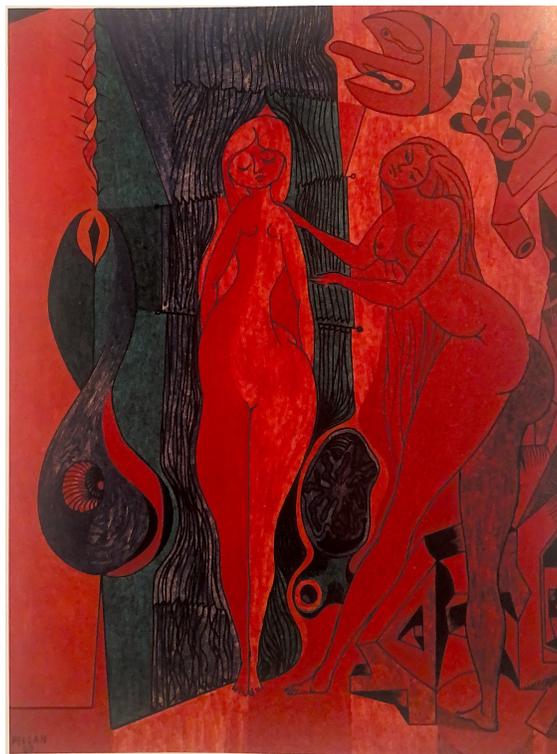


Figure 18 Alfred Pellán, *Jeunesse*, 1960, huile sur papier, 28,6 X 21,6 cm. Collection particulière, Montréal, SOURCE : Germain Lefebvre, *Pellán, sa vie, son art, son temps*, 1986, p. 83

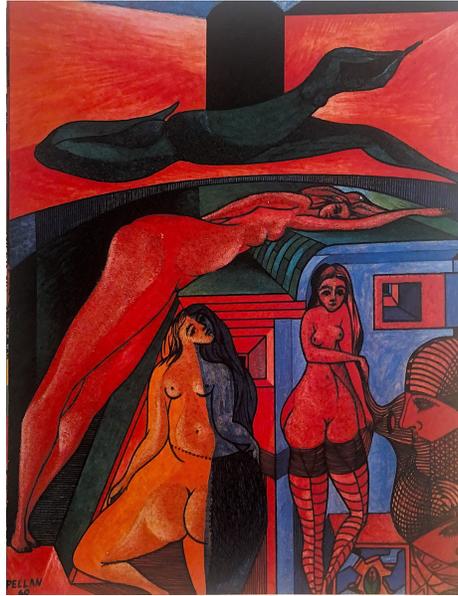


Figure 19 Alfred Pellán, *Danseuses en coulisse*, 1960, huile, silice sur contre-plaqué sur papier, 28,6 X 22 cm, Collection particulière, Montréal.

SOURCE : Germain Lefebvre, *Pellán, sa vie, son art, son temps*, 1986, p. 82.



Figure 20 Alfred Pellán, *Fées d'eau*, Vers 1957, sérigraphie, épreuve d'essai, 90,5 X 66 cm (papier); 71,3 X 50,7 cm (image). n° d'inventaire 2006.480. Don de Madeleine Pelland.

© Succession Alfred Pellán / CARCC Ottawa 2023

SOURCE : Musée national des beaux-arts de Québec (MNBAQ).

EN LIGNE : <https://collections.mnbaq.org/fr/oeuvre/600033395> Mise à jour 15 mai 2023.



Figure 21 André Turpin, sans titre, 1983, encre sur papier, dimensions inconnues.



Figure 22 André Turpin, *Les jumeaux*, 1973, acrylique sur toile, 101,6 X 76,2 cm.



Figure 23 André Turpin, *À Lélianne Beaulieu*, 1978, acrylique sur toile, 60,96 X 76,2 cm,
n° inventaire Turpin N-B87.

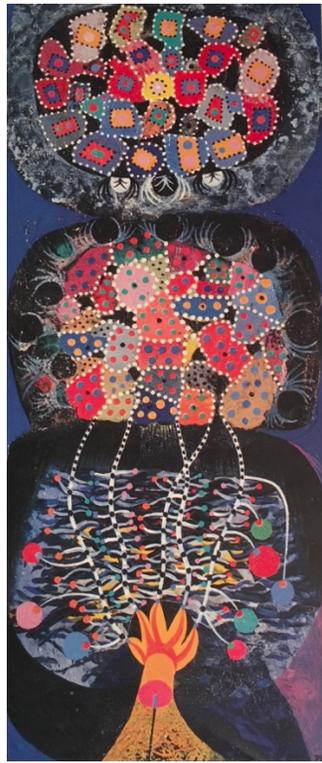


Figure 24 Alfred Pellán, *Arbre persan*, 1960, huile, silice sur contre-plaqué, 45 X 19 cm, Mr and Mrs Elliot Morrison, Toronto.

SOURCE: Germain Lefebvre, *Pellán, sa vie, son art, son temps*, 1986, p. 140.

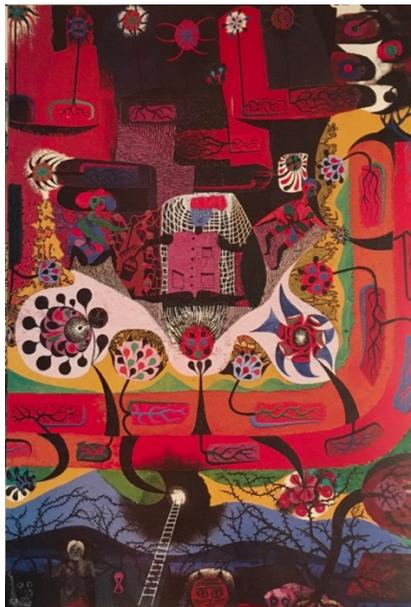


Figure 25 Alfred Pellán, *L'échelle du souvenir*, 1962, huile sur toile, 91,5 X 63,5 cm, Collection particulière, Toronto.

SOURCE : Germain Lefebvre, *Pellán, sa vie, son art, son temps*, 1986, p. 76.



Figure 26 Alfred Pellán, *Évasion*, 1949, huile sur toile, 160 X 96,5 cm, Art Gallery of Hamilton, Hamilton SOURCE : Germain Lefebvre, *Pellán, sa vie, son art, son temps*, 1986, p. 64.



Figure 27 Carton d'invitation (carte-postale) pour vernissage exposition *Marionnettes du Québec*. Dessin de André Montpetit, dit Arthur (1943 – 2012), 10,16 X 15,24 cm, archives personnelles de Mireille Morency.



Figure 28 Affiche exposition *Marionnettes du Québec*, dessin de André Montpetit, dit Arthur (1943 – 2012), 50,8 X 35,56 cm, archives personnelles de Mireille Morency.



Figure 29 SOURCE : Claude Jasmin, « Oh! Les belles poupées! », *La Presse*, Cahier Arts, Lettres, Spectacles, Radio-Télé : « Les beaux-arts », samedi 2 juillet 1966, p. 23.



Figure 30 Invitation au vernissage de « Exposition Noir et Blanc », Dessin de Michel Fortier (1943- 2019), 18,415 X 13,97 cm. Archives personnelles de Mireille Morency.



Figure 31 André Turpin, directeur du Op.

SOURCE: *La Patrie : l'hebdo des canadiens-français*, Montréal, Semaine du 28 août 1966, p. 53.

https://diffusion.banq.qc.ca/pdfis-3.10.111-dist_banq/web/pdf.php/9cT-QYBj5gyafKvkHw3OPw.pdf#page=53&zoom=100,-145,456



Figure 32 Inauguration du Op le 10 octobre 1966. SOURCE : Anonyme, « Marie Savard inaugure le " Op" », *Télé-Radiomonde*, 15 octobre 1966, p.13.

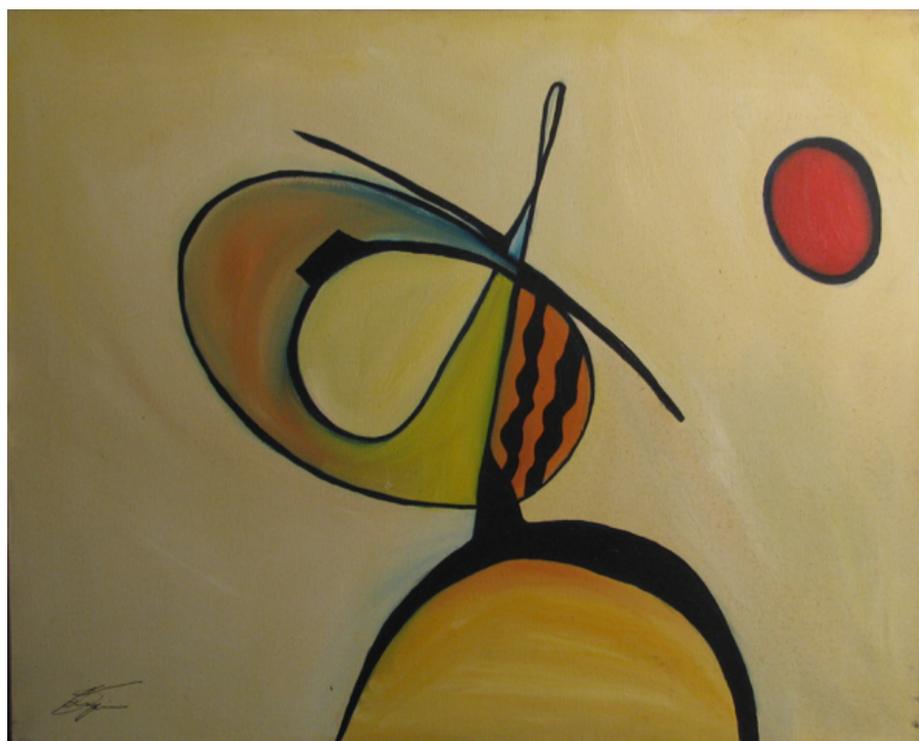


Figure 33 André Turpin, *Marie Savard* 1966. *Poète Le Op. Boîte jazz*, 1977-78, acrylique sur toile, 60,96 X 76,2 cm.



Figure 34 André Turpin, série « Fiction Vert », 1974, acrylique sur toile, 101,6 X 76,2 cm.

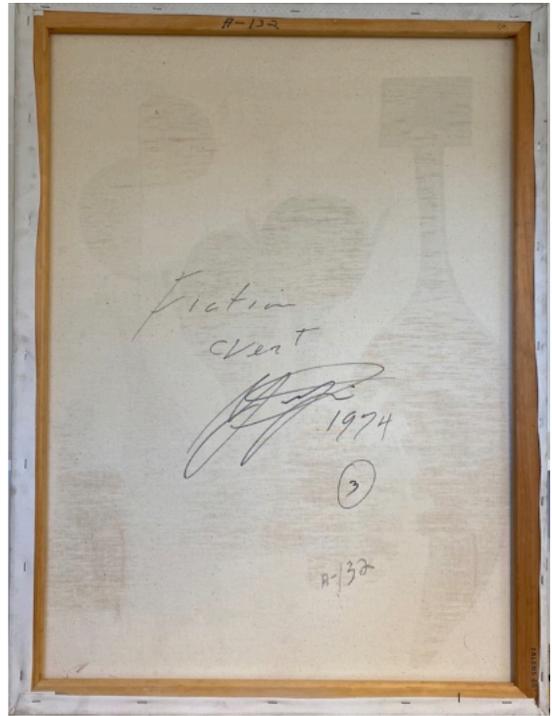
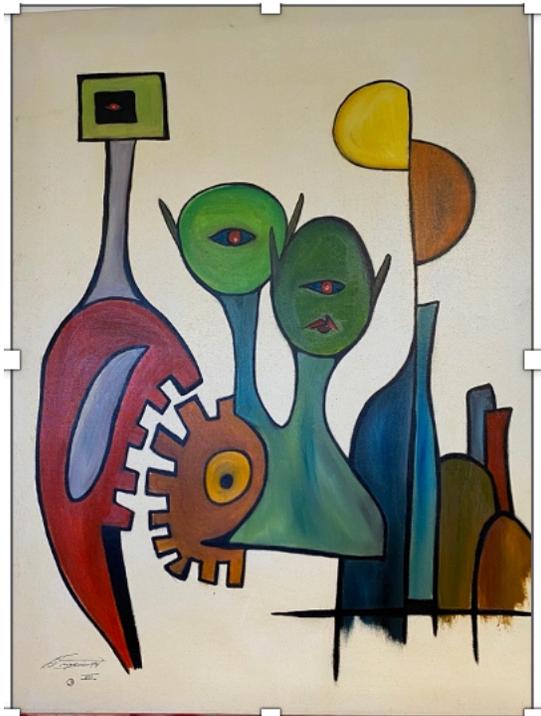


Figure 35 André Turpin, série « Fiction Vert », 1974, acrylique sur toile, 101,6 X 76,2 cm.

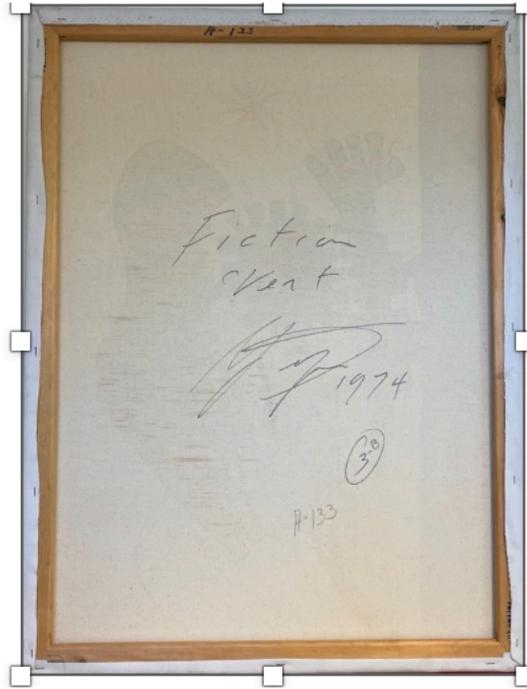


Figure 36 André Turpin, série « Fiction Vert », 1974, acrylique sur toile, 101,6 X 76,2 cm.

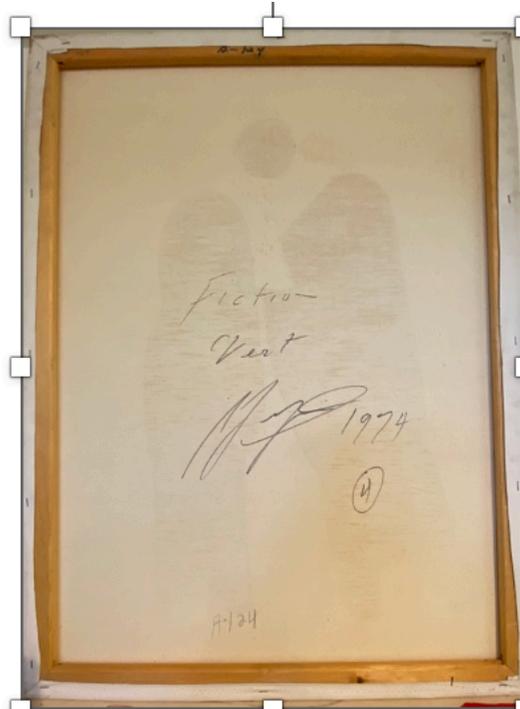


Figure 37 André Turpin, série « Fiction Vert », 1974, acrylique sur toile, 101,6 X 76,2 cm.



Figure 38 André Turpin, série « Fiction Vert », 1974, acrylique sur toile, 101,6 X 76,2 cm.

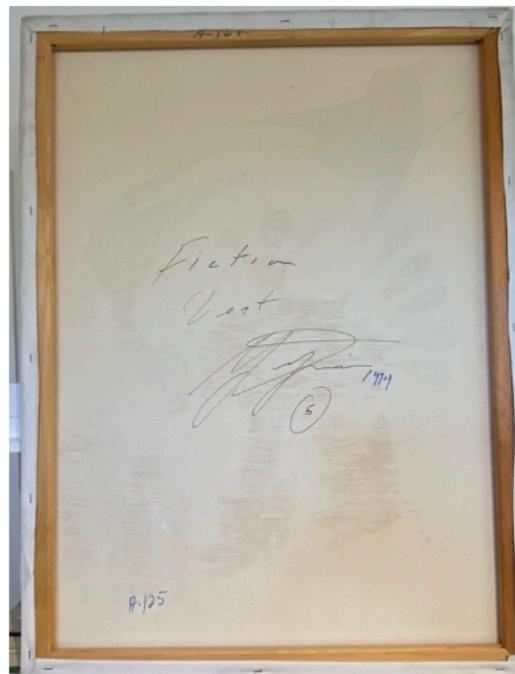


Figure 39 André Turpin, série « Fiction Vert », 1974, acrylique sur toile, 101,6 X 76,2 cm.

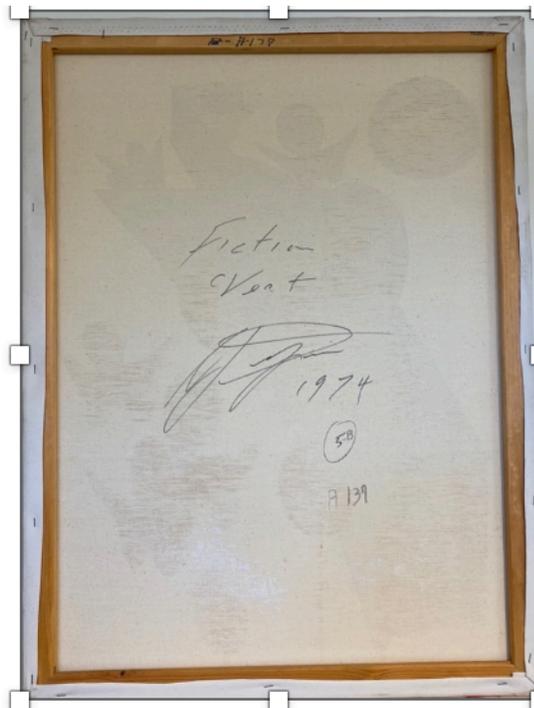


Figure 40 André Turpin, série « Fiction Vert », 1974, acrylique sur toile, 101,6 X 76,2 cm.



Figure 41 André Turpin, série « Fiction Vert », 1974, acrylique sur toile, 101,6 X 76,2 cm.

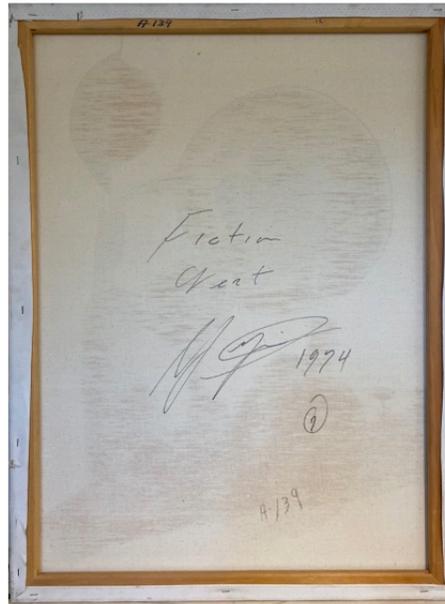


Figure 42 André Turpin, série « Fiction Vert », 1974, acrylique sur toile, 101,6 X 76,2 cm.

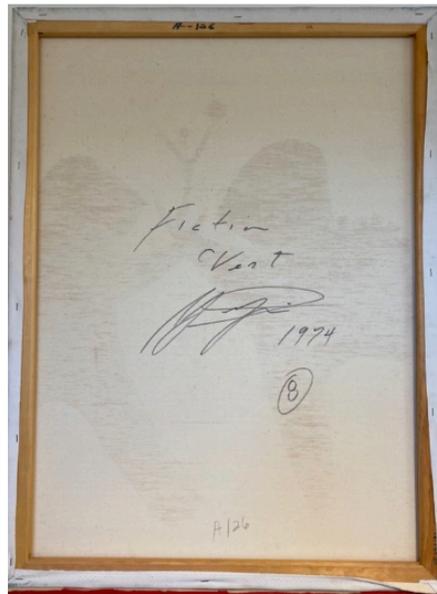


Figure 43 André Turpin, série « Fiction Vert », 1974, acrylique sur toile, 101,6 X 76,2 cm



Figure 44 André Turpin, série « Fiction Vert », 1974, acrylique sur toile, 101,6 X 76,2 cm.



Figure 45 André Turpin, série « Fiction Vert », 1974, acrylique sur toile, 101,6 X 76,2 cm.

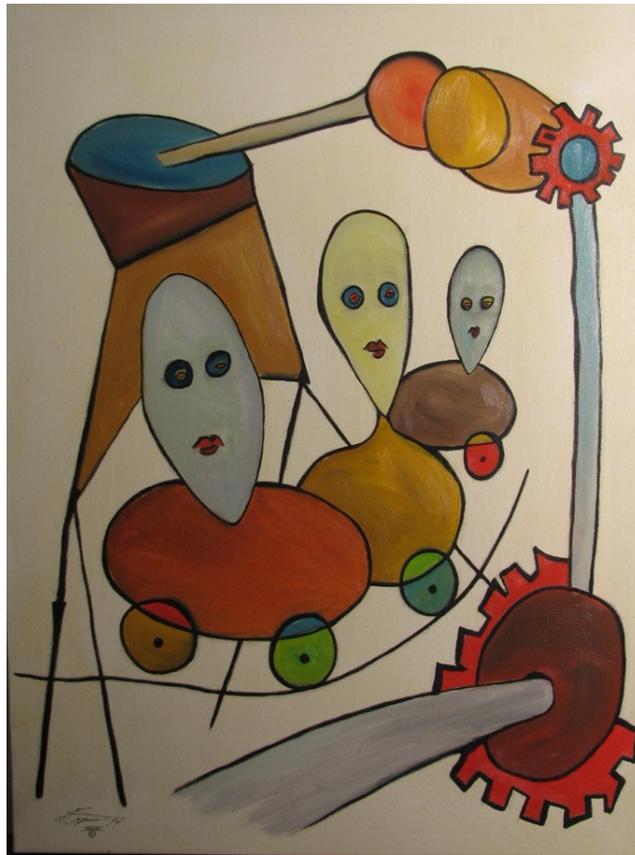


Figure 46 André Turpin, série « Fiction Vert », 1974, acrylique sur toile, 101,6 X 76,2 cm.

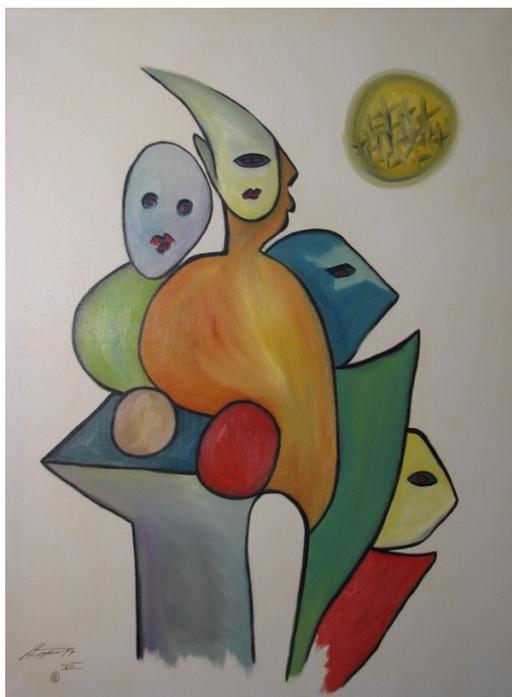


Figure 47 André Turpin, série « Fiction Vert », 1974, acrylique sur toile, 101,6 X 76,2 cm.



Figure 48 André Turpin, série « Fiction Vert », 1974, acrylique sur toile, 101,6 X 76,2 cm.



Figure 49 André Turpin, série « Fiction Vert », 1974, acrylique sur toile, 101,6 X 76,2 cm.



Figure 50 André Turpin, série « Fiction Vert », 1974, acrylique sur toile, 101,6 X 76,2 cm.



Figure 51 André Turpin, *La Fête*, 1974, acrylique sur toile, 101,6 X 76,2 cm, Collection Privée, Montréal.



Figure 52 André Turpin, *Fin de la période blanche*, 1974, acrylique sur toile, 101,6 X 76,2 cm.



Figure 53 André Turpin, *Les deux mâts*, 1979, médiums mixtes sur toile, 60,96 X 76,2 cm.

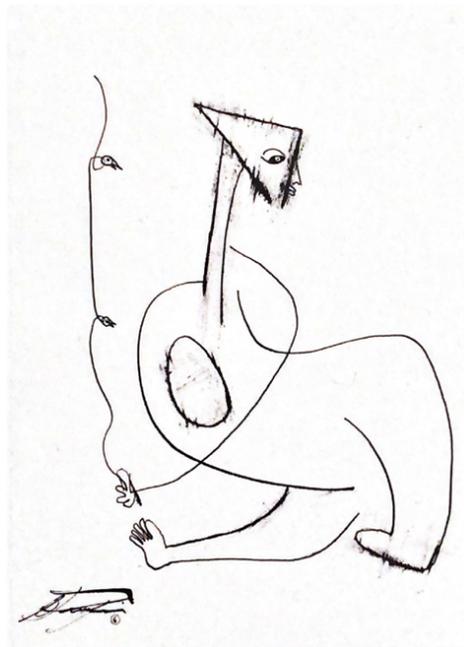


Figure 54 André Turpin, Sans titre [Mutant]⁶⁸⁰, non daté, dimensions originales inconnues.
Tiré de André Turpin, *La Muse. Recueil Poétique*, Montréal : Éditions trois-Deux, 2005, p. 22.
Dessin accompagnant poème *Mutant* dans recueil de poésie.

⁶⁸⁰ Dessin sans titre accompagnant le poème *MUTANT*

« Je sculpte dans ma chair / Détresse et froidure / Je peins mon âme déchiquetée / Dans la démente de la bâtardise ». (André Turpin, *La Muse*, *Op. cit.*, p. 22).



Figure 55 André Turpin, sans titre, 1975, encre sur papier fait main, 76,2 X 55,88 cm.
Collection privée, Montréal.

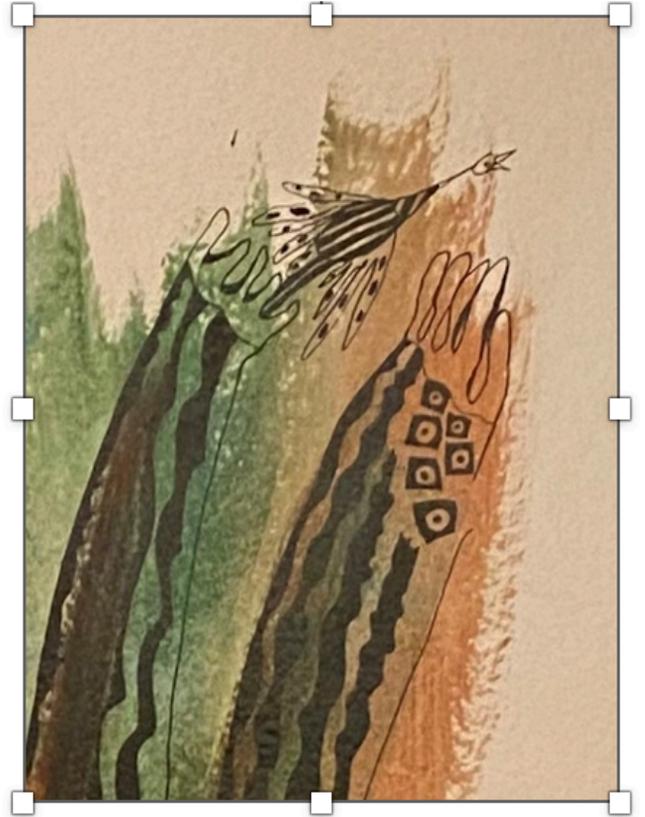


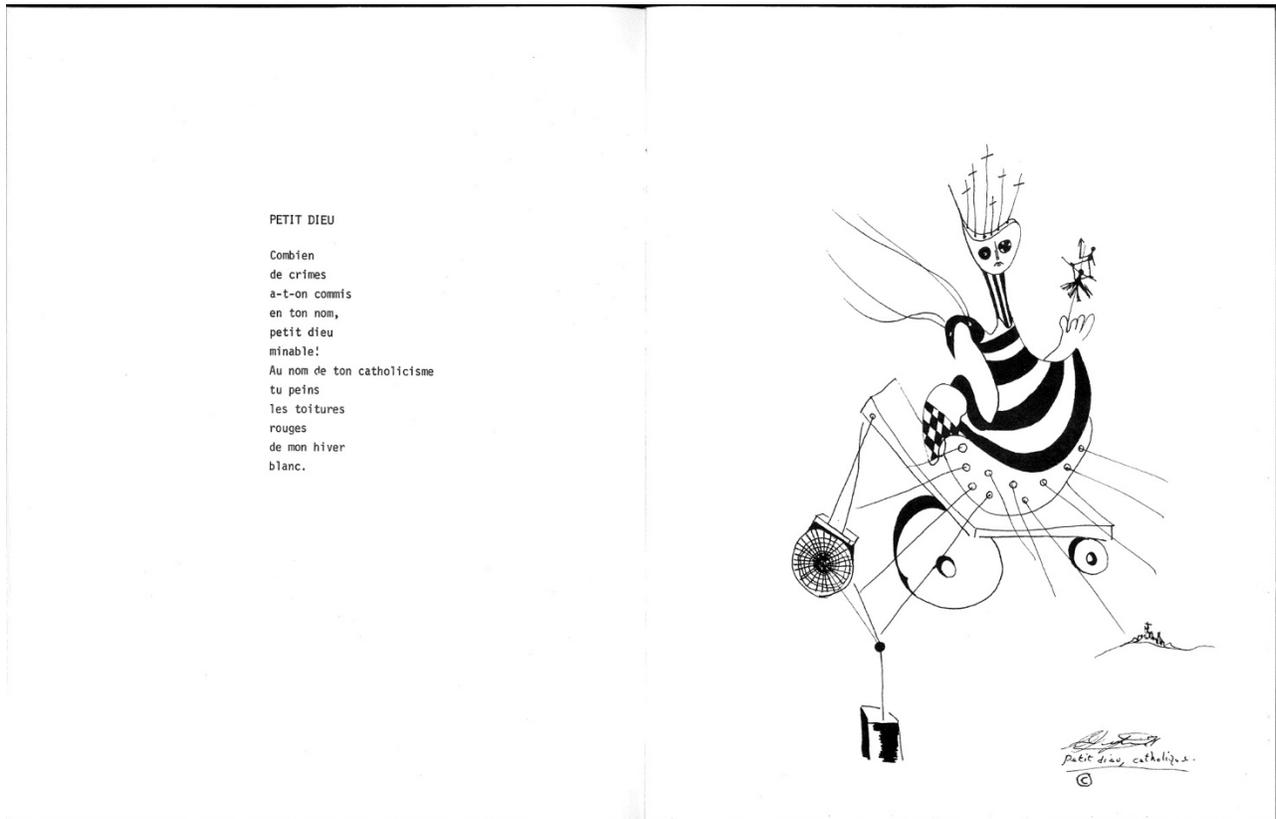
Figure 56 André Turpin, sans titre, 1974, médiums mixtes sur papier fait main, 54,61 X 74,93 cm.
Collection privée, Montréal. À droite : Détail.



Figure 57 André Turpin, *Ma petite sœur*, 1971, encre sur papier, dimensions originales inconnues.
Tiré de André Turpin, *Folies Poétiques & Folies grafiques* [sic], Montréal : Éd. L'Orloge,
Collection de la Galerie Québécoise, 1972, n.p.



Figure 58 André Turpin, *Le Lac des castors*, 1975, encre sur papier, 39,5 cm X 28 cm.
Collection privée, Montréal.



PETIT DIEU
Combien
de crimes
a-t-on commis
en ton nom,
petit dieu
minable!
Au nom de ton catholicisme
tu peins
les toitures
rouges
de mon hiver
blanc.

Figure 59 André Turpin, *Petit dieu catholique*, 1971, encre sur papier, dimensions originales inconnues.

Tiré de André Turpin, *Folies poétiques & Folies grafiques* [sic], Montréal : Éd. L'Orloge, Collection de la Galerie Québécoise, 1972, n.p.

(Dessin accompagnant poème *Petit Dieu* dans recueil de poésie).



Figure 60 André Turpin, sans titre, 1971 [ou avant - la date est illisible – nous le présumons à partir de la source de l'image], encre sur papier chiffon, dimensions originales inconnues.
Image tirée de : Anonyme, « Des encres surréalistes deviennent des "posters" », *Dimanche-Matin*, Vol. XVIII, n° 10, Montréal, 14 mars 1971, p. 49.



Figure 61 René Derouin, *Rou-bloc (B)*, série techno II, 1971, sérigraphie, 63,5 X 99 cm, signé 15/20.
SOURCE : <https://www.mutualart.com/Artwork/ROU-BLOC--B---SERIE-TECHNO-II/EE59D1C5104402C6F51548B2DEFA637A?login=1>

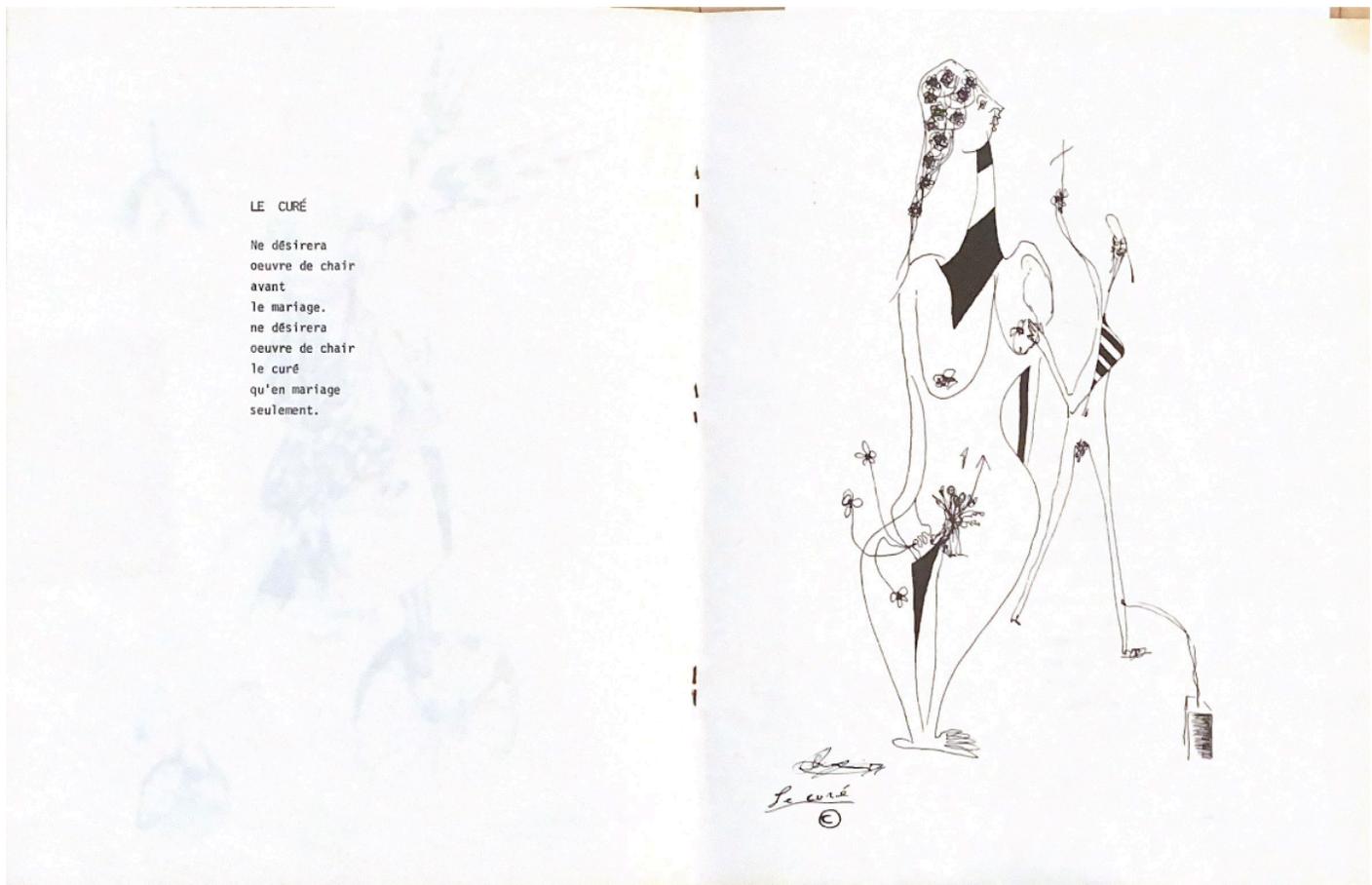


Figure 62 André Turpin, *Le Curé*, 1971, encre sur papier, dimensions originales inconnues.
Tiré de André Turpin, *Folies poétiques & Folies grafiques* [sic], Montréal : Éd. L'Orloge,
Collection de la Galerie Québécoise, 1972, n.p.
(Dessin accompagnant poème *Le Curé* dans recueil de poésie).

LES RATS

Je tue
tu tues
il tue
nous tuons.
C'est comme
des rats,
plus tu en tues
plus il y en a
des hommes.

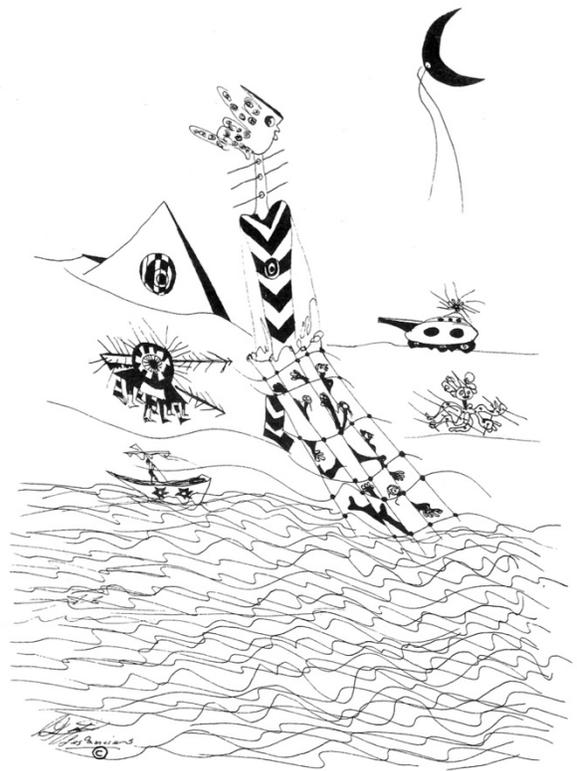


Figure 63 André Turpin, *Les Marciens* [sic], non daté, encre sur papier, dimensions originales inconnues.
Tiré de André Turpin, *Folies poétiques & Folies graphiques* [sic], Montréal : Éd. L'Orloge,
Collection de la Galerie Québécoise, 1972, n.p.
(Dessin accompagnant poème *Les Rats* dans recueil de poésie).

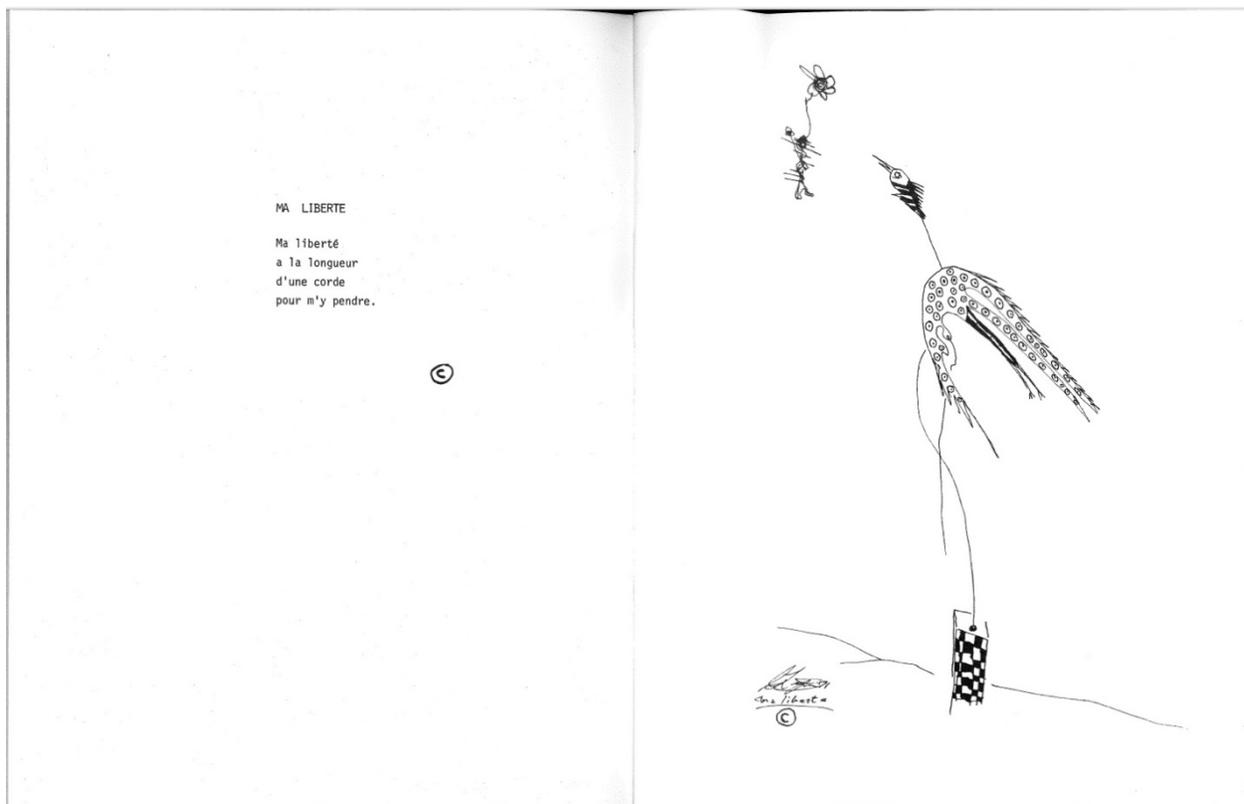


Figure 64 André Turpin, *Ma Liberté*, 1971, encre sur papier, dimensions originales inconnues.
Tiré de André Turpin, *Folies Poétiques & Folies grafiques* [sic], Montréal : Éd. L'Orloge,
Collection de la Galerie Québécoise, 1972, n.p.

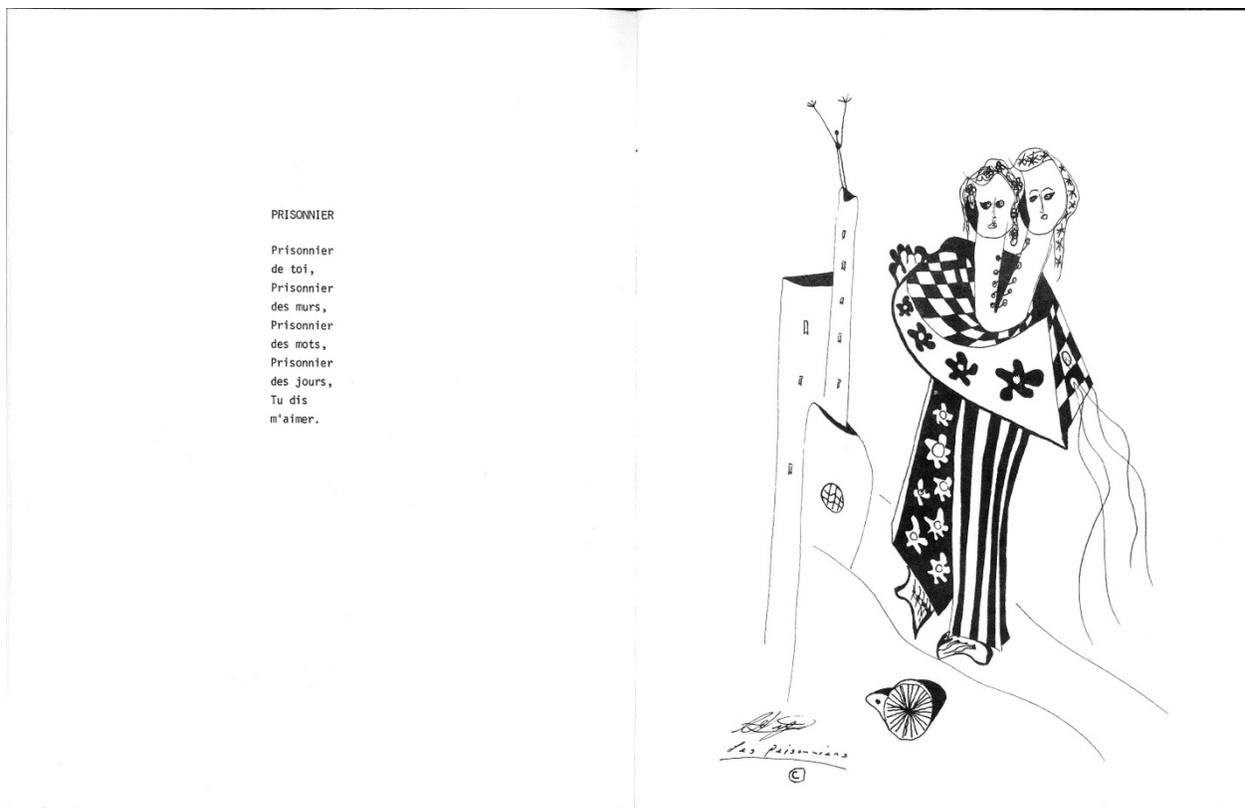


Figure 65 André Turpin, *Les Prisonniers*, non daté, encre sur papier, dimensions originales inconnues. Tiré de André Turpin, *Folies poétiques & Folies grafiques* [sic], Montréal : Éd. L'Orloge, Collection de la Galerie Québécoise, 1972, n.p. (Dessin accompagnant poème *Prisonnier* dans recueil de poésie).



Figure 66 André Turpin, *La Vie*, 2008, bois de peuplier patiné, 259 cm X 91 cm X 81 cm, Montréal. Oeuvre détruite en 2015. Tiré de Laurent Lachance, *André Turpin. Propos et confidences*, Montréal : Éditions Trois-Deux, 2016, p. 153.



Figure 67 André Turpin, *Vers la Lumière*, 1986, bronze, 213 cm X 132 cm X 106 cm.
Tiré de Laurent Lachance, *André Turpin. Propos et Confidences*,
Montréal : Éditions Trois-Deux, 2016, p. 158.



Figure 68 André Turpin, [de la série] *Jeux d'enfants* , non daté, assemblage de matériaux mixtes, dimensions inconnues. Tiré de Laurent Lachance, *André Turpin. Propos et Confidences*, Montréal : Éditions Trois-Deux, 2016, p. 170.

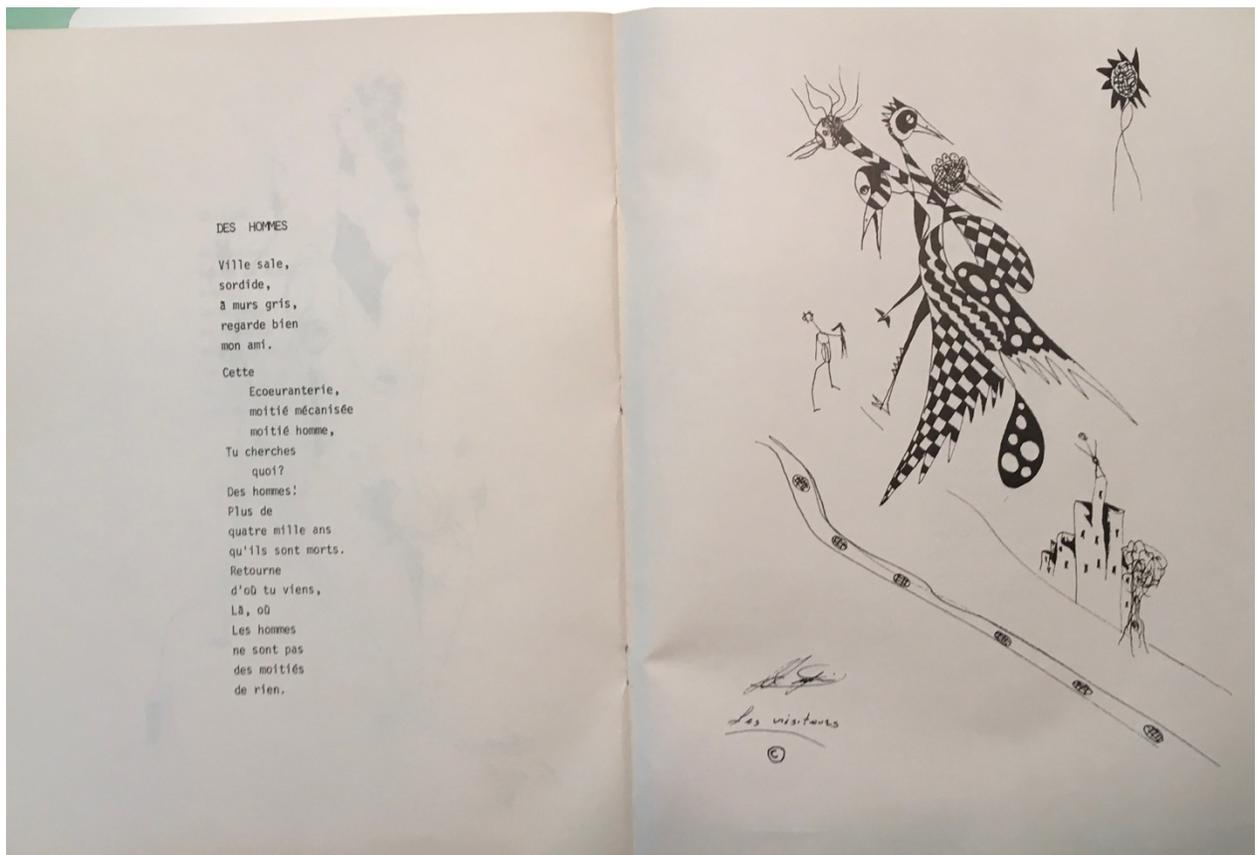


Figure 69 André Turpin, *Fillette à bicyclette*, non daté (1989 selon notes de l'artiste⁶⁸¹), matériaux mixtes, dimensions inconnues (Hauteur : environ 183 cm).

⁶⁸¹ André Turpin, *Horaire de jours* – (Journal- agenda de l'artiste), 12 mai 1989, p. 77, Fonds d'Archives privé de l'artiste.



Figure 70 André Turpin, *L'oiseau mon âme*, 1975, acrylique et encre sur toile, 101,6 X 76,2 cm.



DES HOMMES

Ville sale,
sordide,
à murs gris,
regarde bien
mon ami.

Cette

Ecoeuranterie,
moitié mécanisée
moitié homme,

Tu cherches
quoi?

Des hommes!
Plus de
quatre mille ans
qu'ils sont morts.

Retourne
d'où tu viens,
Là, où
Les hommes
ne sont pas
des moitiés
de rien.

Les visiteurs

©

Figure 71 André Turpin, *Les visiteurs*, non daté, dimensions originales inconnues.
Tiré de André Turpin, *Folies poétiques, Folies grafiques* [sic], Montréal : Éd. L'Orloge, Collection de la
Galerie Québécoise, 1972, n.p. (Dessin accompagnant poème *Des Hommes* dans recueil de poésie).

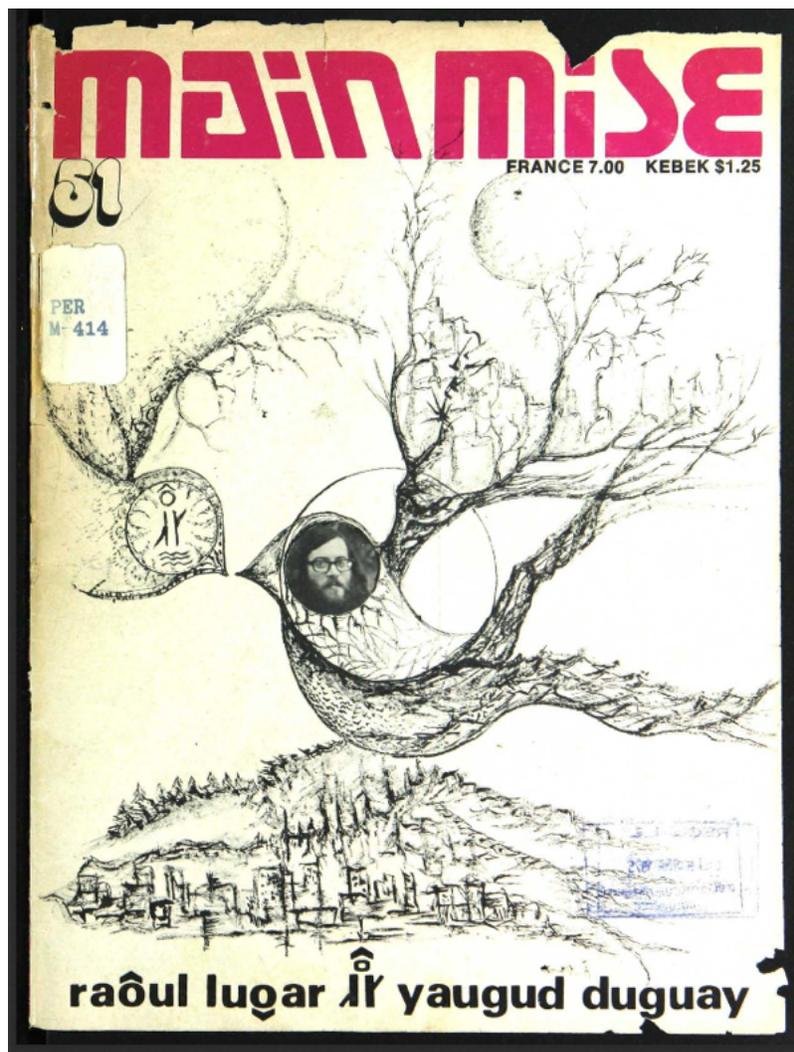


Figure 72 Dessin de Linda Tremblay, Première de couverture, *Mainmise*, Octobre 1975.
SOURCE: <https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/2219903>



Figure 73 André Turpin, *La Balançoire*, 1998, huile sur toile, 165,1 X 50,8 cm.

Le Monstrueux et l'Humain illustrés



III. 45 : Gravure sur bois d'une chronique de Nuremberg, dans Chr. W. Thomsen, *Menschenfresser in der Kunst und Literatur, in fernen Ländern, Mythen, Märchen und Satiren, in Dramen, Liedern, Epen und Romanen. Eine kannibalische Text-Bild-Dokumentation*, Wien, Edition Christian Brandstätter, 1983, p. 79.

Figure 74 Tiré de Danièle James-Raoul et Peter Kuon (dirs.), *Le monstrueux et l'humain*, Collection EIDÔLON, n° 100, Cahiers du Laboratoire Pluridisciplinaire de recherches sur l'Imaginaire appliquées à la Littérature (LAPRIL), Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2012, p. 451.



Figure 75 André Turpin, *Humanoïde*, 2002, huile sur toile, 91,44 X 121,92 cm.

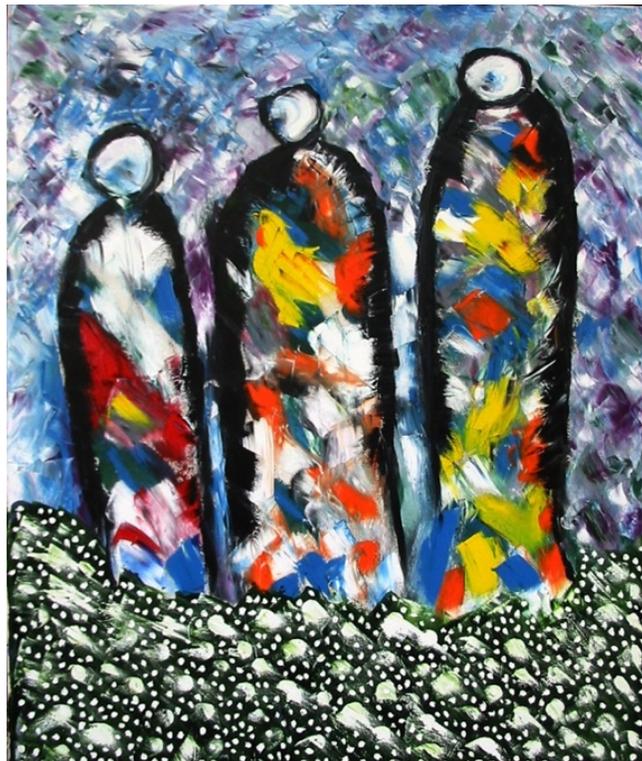


Figure 76 André Turpin, *Troisième dimension*, 2004 / Sept, huile sur toile, 121,92 X 101,6 cm.
Collection privée.



Figure 77 André Turpin, *Tête trois dimension, tête sculptural* [sic], 1980, acrylique sur toile, 76,2 X 60,96 cm. Collection privée, Montréal.



Figure 78 André Turpin, *Le visiteur*, 2009 / Août, huile sur toile, 121,92 X 91,44 cm.

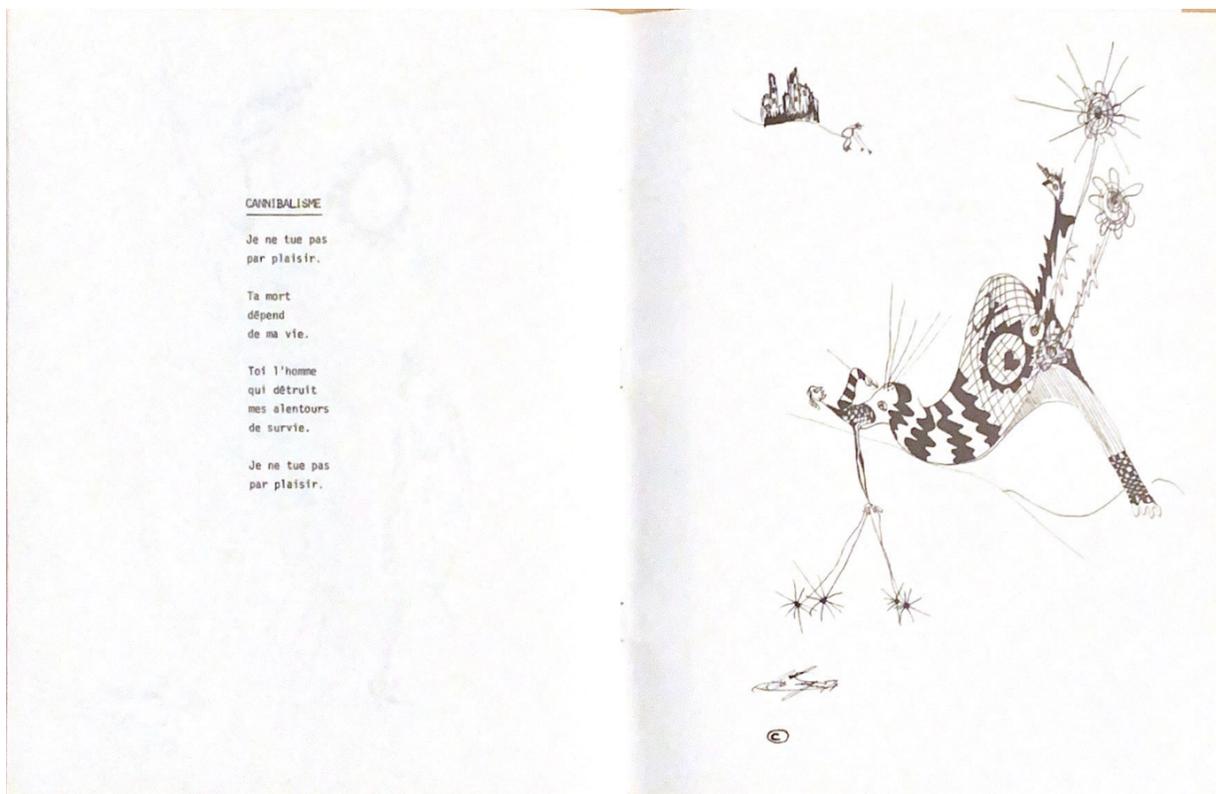


Figure 79 André Turpin, [sans titre : *Cannibalisme*], 1971, dimensions originales inconnues.
Tiré de André Turpin, *Folies poétiques & Folies [sic]*, Montréal : Éd. L'Orloge,
Collection de la Galerie Québécoise, 1972, n.p.



Figure 80 André Turpin, *Souvenance d'un passé*, 1974, acrylique sur toile, 101,6 X 76,2 cm.
Collection privée, Montréal.



Figure 81 André Turpin, *Ville sale, ville claire*, 1976, acrylique sur toile, 101,6 X 76,2 cm.



Figure 82 André Turpin, *Les trois soleils*, 2004 / décembre, huile sur toile, 121,92 X 101,6 cm.

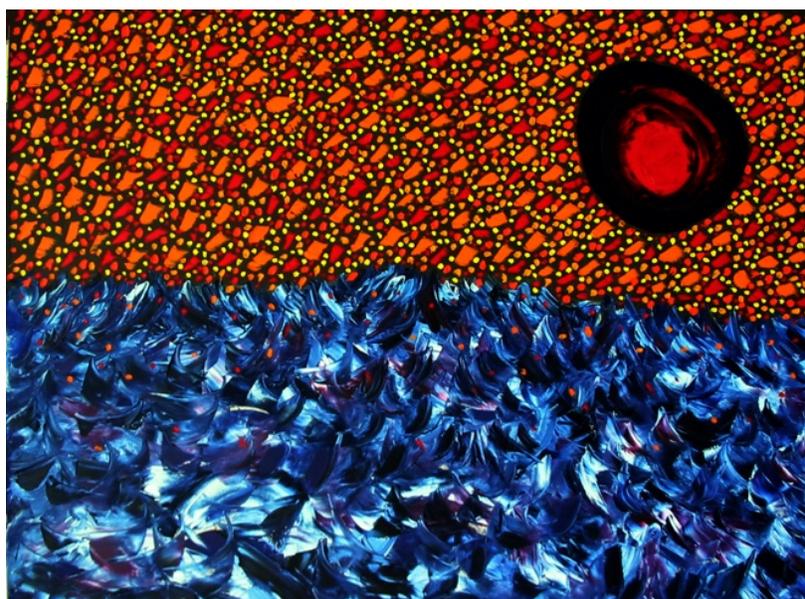


Figure 83 André Turpin, *Le soleil noir*, 2004 / octobre, huile sur toile, 91,44 X 121,92 cm.



Figure 84 André Turpin, *Le soleil rouge*, 2004 / novembre, huile sur toile, 121,92 X 91,44 cm.
Collection privée.



Figure 85 André Turpin, *Terre brûlée*, 2010 / août, huile sur toile, 152,4 X 121,92 cm.



Figure 86 André Turpin, *La terre. La pollution de l'homme de sa planète*, 1990, huile sur toile, 177,8 X 144,78 cm.



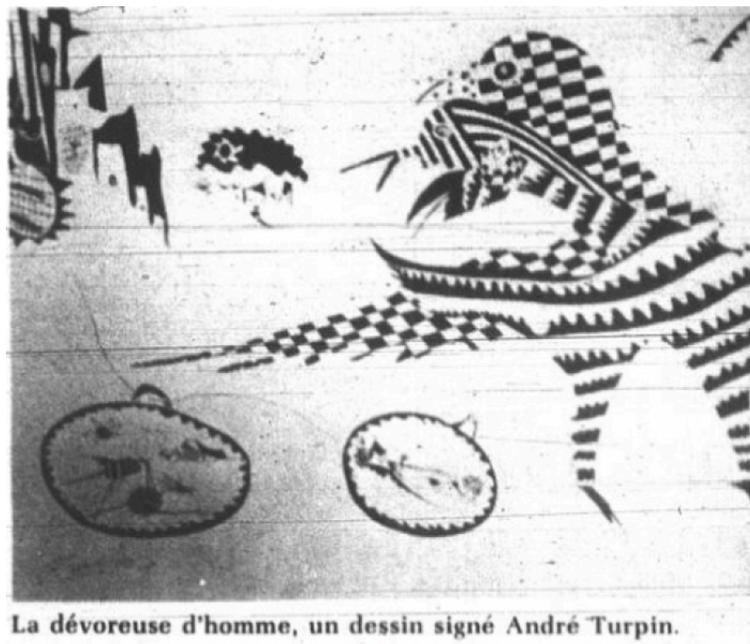
Figure 87 André Turpin, *La fin des temps*, déc 2003, huile sur toile, 121,92 X 76,2 cm.



Figure 88 André Turpin, *De derrière, de devant*, 1973, acrylique sur toile, 101,6 X 76,2 cm.



Figure 89 André Turpin, *La violence d'être*, 1974, acrylique sur toile, 101,6 X 76,2 cm.



La dévoreuse d'homme, un dessin signé André Turpin.

Figure 90 André Turpin, *La dévoreuse d'homme*, 1971 [ou avant - la date est illisible – nous le présumons à partir de la source de l'image], encre sur papier chiffon, dimensions originales inconnues. Image tirée de Anonyme, « Des encres surréalistes deviennent des "posters" », *Dimanche-Matin*, Vol. XVIII, n° 10, Montréal, 14 mars 1971, p. 49.



Figure 91 André Turpin, *Que la fête commence*, 1989, huile sur toile, 177,8 X 144,78 cm.



Figure 92 André Turpin, *L'extase*, 2004, huile sur toile, 121,92 X 76,2 cm.



Figure 93 André Turpin, *La joie de vivre*, 2001, huile sur toile, 162,56 X 53,34 cm.



Figure 94 André Turpin, *Jeux de main*, 2000, huile sur toile, 152,4 X 53,34 cm.



Figure 95 André Turpin, *Les boutons*, 2000, huile sur toile, 156,21 X 48,26 cm.

Léa
Réposanica,
Ar, dormata.
Mas couinté
ders, Léa
dormata
Ars
morta.

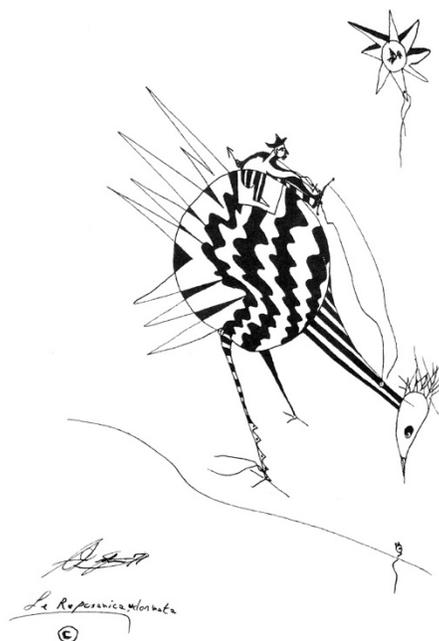


Figure 96 André Turpin, *La Reposanica adormata*, 1971, Dimensions originales inconnues.
Tiré de André Turpin, *Folies poétiques & Folies grafiques* [sic], Montréal : Éd. L'Orloge, Collection de la
Galerie Québécoise, 1972, n.p. (Dessin accompagnant poème [sans titre] dans recueil de poésie).



Figure 97 André Turpin, *La Solitude*, huile sur toile, 1997, 91,4 cm X 61 cm, Collection privée.



Figure 98 André Turpin, *La Solitude rouge*, huile sur toile, 2006, 101,6 cm X 122 cm.

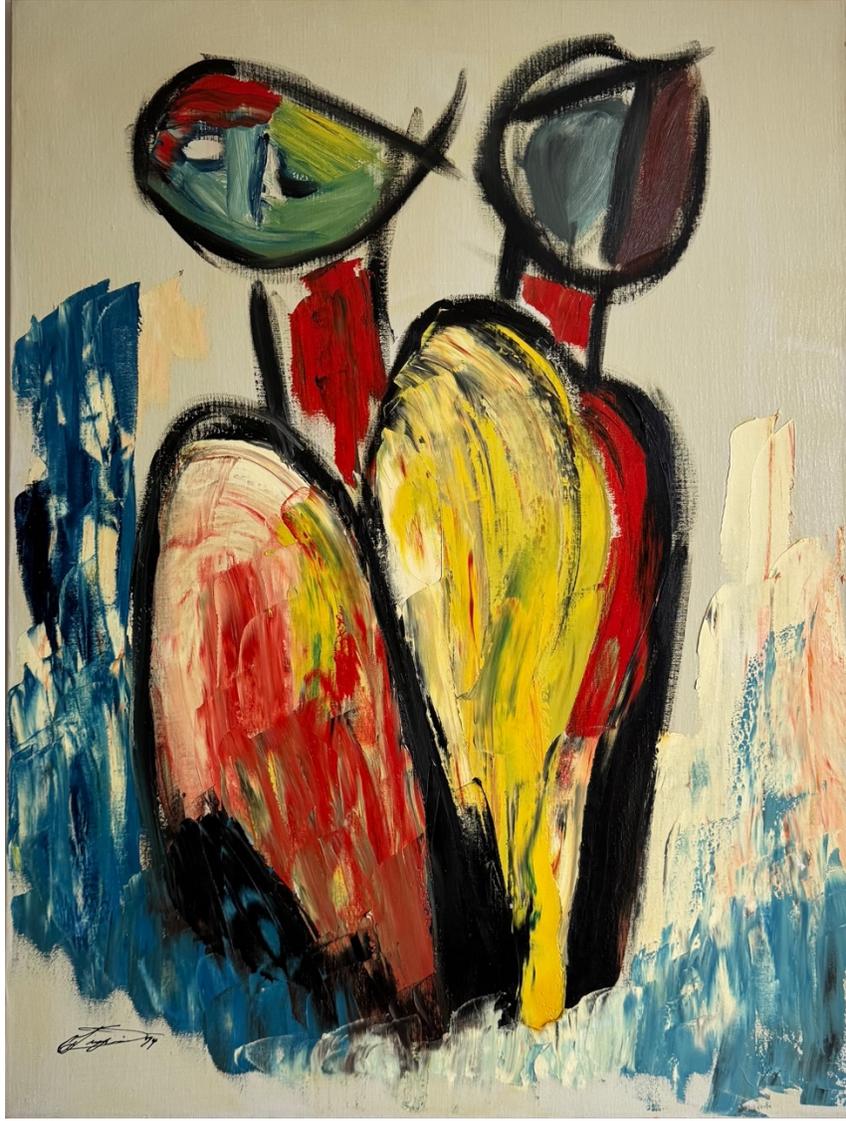


Figure 99 André Turpin, *Deux Solitudes*, acrylique sur toile, 1974, 101,6 cm X 76,2 cm, Collection privée, Montréal.



Figure 100 André Turpin, *Les Marcheurs*, huile sur toile, août 2009, 101,6 cm X 122 cm, Collection privée, Montréal.



Figure 101 André Turpin, Sans titre, acrylique sur toile, 1971, 50,8 cm X 91,4 cm. Inscription au verso :
Ho [sic] Solitude qui me tue / Toi ma folie de tous les jours / Côte Nord.



Alfred Pellán, *Mutons...*, 1974
Sérigraphie, 4/6, 111,8 x 81,2 cm
Musée d'art contemporain de Montréal

Figure 102 Alfred Pellán, *Mutons...* 1974, sérigraphie, 4/6, 111,8 X 81,2 cm, Musée d'art contemporain de Montréal. Tiré de Maria Rosa Lehmann, Trad. Christine Poulin, *Alfred Pellán : sa vie et son œuvre*, Toronto : Institut de l'art canadien, 2023, p. 39.

EN LIGNE : <https://www.aci-iac.ca/fr/livres-dart/alfred-pellan/oeuvres-phares/mutons/>

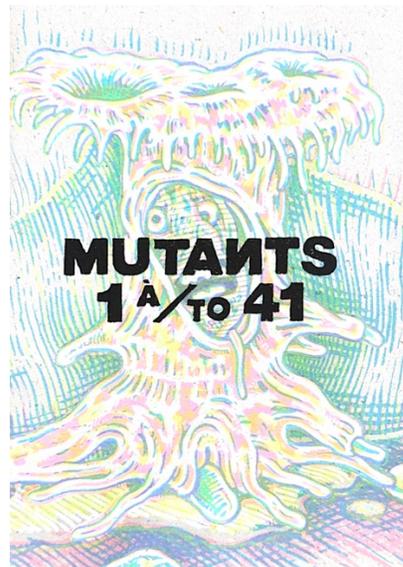


Figure 103 Henriette Valium, *Mutants 1 à/ to 41*, Livre d'artiste, sérigraphie sur papier, 22 X 15,5 cm, Éditeur Marseille : Le Dernier cri, 2002, 30 pages + 2 de couverture.



Figure 104 Henriette Valium, *Mutant*, sérigraphie sur papier 23/132, 100 X 58 cm
SOURCE : <https://www.navigart.fr/fcac/artwork/henriette-valium-mutants-58000000002614>

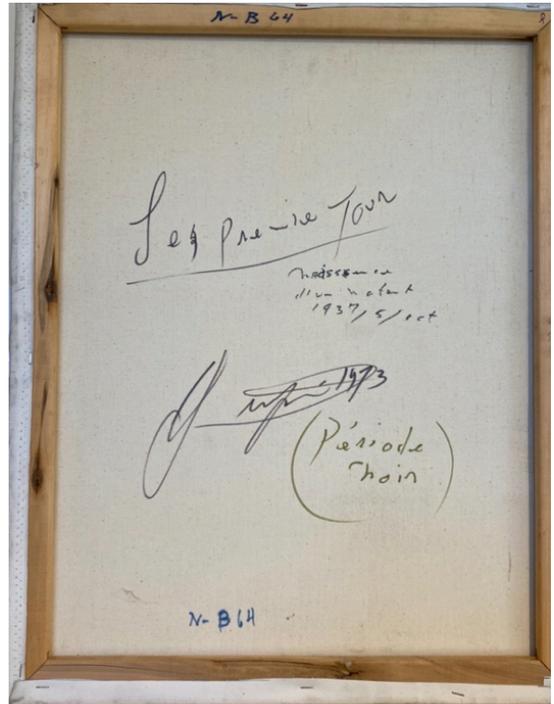


Figure 105 André Turpin, *Le premier jour. Naissance d'un Mutant*. 1937/5/Oct, 1973, acrylique sur toile, 101,6 X 76,2 cm.



Figure 106 André Turpin, [sans titre], 1974, acrylique sur toile, 101,6 X 76,2 cm. Collection privée, Montréal.



Figure 107 André Turpin, *Avant Turpin*, 2010, huile sur toile, 182,88 X 152,4 cm.
Inv artiste, Code CB-195.



Figure 108 André Turpin, sans titre, 1999, Terre cuite patinée, Base L : 11,18 X H : 24,13 X P 15,24 cm.
Collection privée, Montréal.

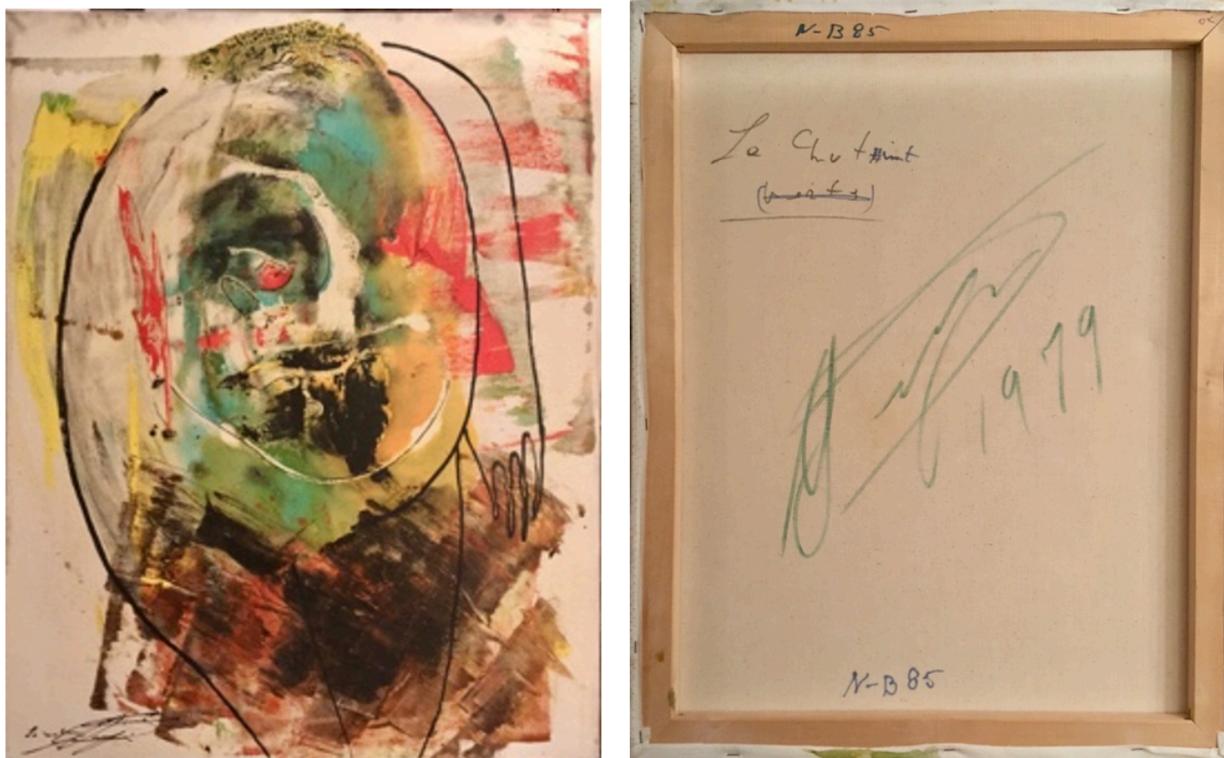


Figure 109 André Turpin, *Le Mutant* (~~verts~~) ou *Le Mutan* [sic], 1979, médiums mixtes, 76,2 X 60,96 cm.
Collection privée, Montréal.

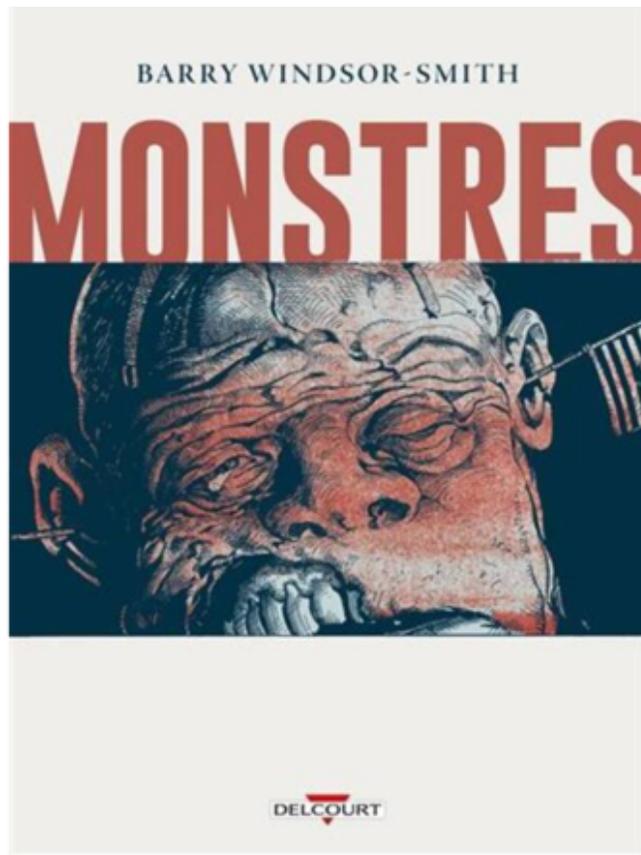


Figure 110 Barry Windsor Smith, *Monstres*, Paris: Éditions Delcourt, 2021, 1ere de couverture.



Figure 111 André Turpin, *Mutan* [sic] , 1988, huile sur toile, 50,8 X 40,64 cm. Collection privée, Montréal.



Autre titre :	L'Homme qui rit, Théâtre d'art de Moscou, 1929 (Titre de l'ensemble)
Date de production:	En 1929
Datation en siècle:	20e siècle
Type(s) d'objet(s):	Photographie
Dénomination(s):	Photographie
Matériaux et techniques:	Tirage noir et blanc argentique
Lieu(x) d'exécution / réalisation:	Moscou
Dimensions - Oeuvre:	Hauteur : 40 cm Largeur : 30 cm
Dimensions - Montage du musée:	Hauteur : 50 cm Largeur : 40 cm
Description:	retirage moderne
Marques, inscriptions, poinçons:	Inscription concernant le titre - "L'Homme qui rit" Gwynplaine Numéro - n°24
Description iconographique:	L'acteur L. Bersenev dans le rôle de Gwynplaine pour la représentation au Théâtre d'art de Moscou en 1929 de "L'Homme qui rit" d'après le roman de Victor Hugo publié en 1869. Dans la même veine expressionniste, cette adaptation au théâtre est à rapprocher du film de Paul Leni sorti en 1928.
Thèmes / Sujets / Lieux représentés :	L'Homme qui rit (V.Hugo)
Personne / Personnage représenté:	Gwynplaine (personnage littéraire)
Numéro d'inventaire:	2013.0.30
Institution:	Maison de Victor Hugo - Hauteville House

Figure 112 *L'homme qui rit*, Théâtre d'art de Moscou, 1929.

SOURCE: <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/maison-de-victor-hugo/oeuvres/l-homme-qui-rit-l-bersenev-dans-le-rol-de-gwynplaine#infos-principales>

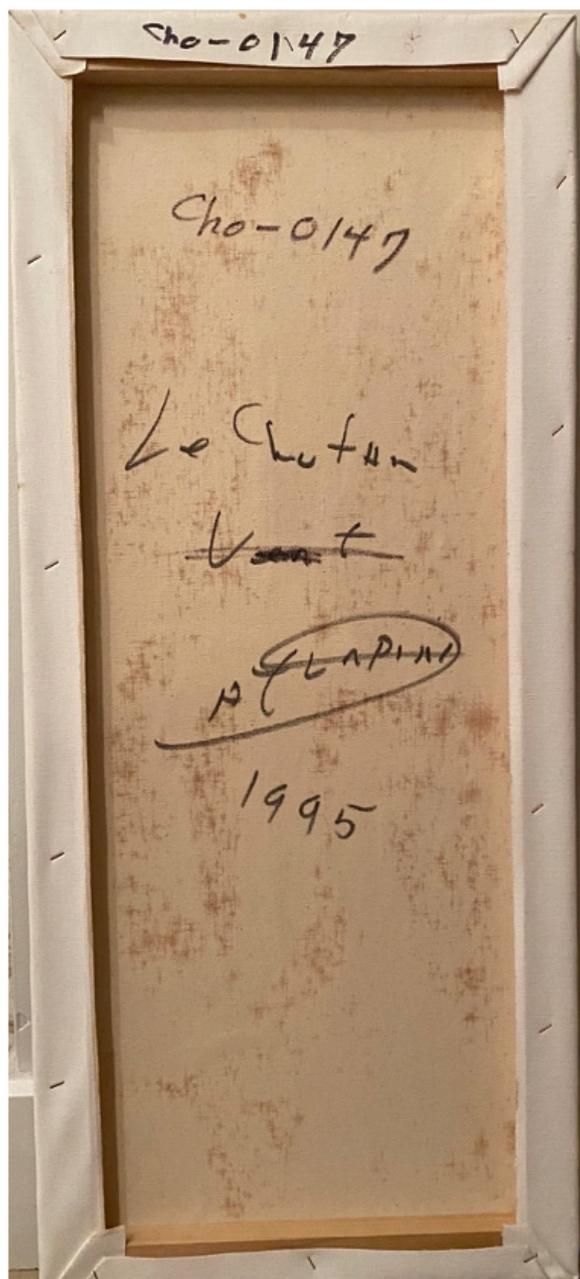


Figure 113 André Turpin, *Le Mutan Vert*, 1995, huile sur toile, 76,2 X 33,02 cm.
Collection privée, Montréal.



Figure 114 André Turpin, *Le Mutan* [sic], 1975, encre noire sur carton, 39,37 X 27,94 cm.
Collection privée, Montréal.

LA CAGE DES HOMMES

Ils sont là,
armés de bâtons, de pierres,
les hommes.
pour nous encager.
Souviens-toi
de nos courses folles,
de nos jeux de cache-cache,
dans une ivresse folâtre.
Souviens-toi
de l'invitation
à prendre promenade,
de nos amis les végétaux ligneux,
laissant tomber quelques feuilles
à notre passage.
Une broderie multicolore
s'y forma sous nos pas.
Souviens-toi
des milliers de rubans de soleil,
Perçant le feuillage d'aiguilles

Souviens-toi
que demain
on n'aura que les quatres coins
d'une cage.

©



Figure 115 André Turpin, *La cage des hommes*, 1971, Encre sur papier, dimensions originales inconnues.
Tiré de André Turpin, *Folies poétiques & Folies grafiques* [sic], Montréal : Éd. L'Orloge,
Collection de la Galerie Québécoise, 1972, n.p.



Figure 116 André Turpin, *Cannibalisme*, 1971, encre sur papier, dimensions originales inconnues.
Tiré de André Turpin, *Folies poétiques & Folies grafiques* [sic], Montréal : Éd. L'Orloge,
Collection de la Galerie Québécoise, 1972, n.p.
(Dessin accompagnant poème *Cannibalisme* dans recueil de poésie _ voir FIG 79).



Figure 117 André Turpin, *L'Homme bleu*, 1975, acrylique sur toile, 101,6 X 76,2 cm.
Collection privée, Montréal.

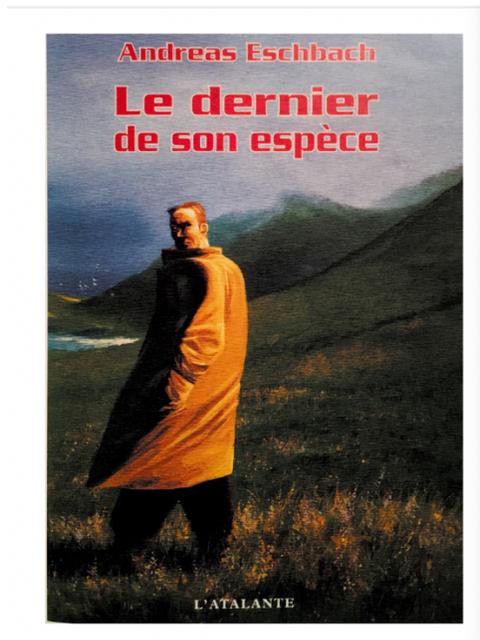


Figure 118 Andreas Eschbach, *Le dernier de son espèce*, Nantes : L'Atalante, 2006, 1^{ère} de couverture.
Illustration de la couverture : Manchu (Philippe Bouchet).
Tiré de Marc Attalah et Frédéric Jaccaud, *Le posthumain*, 2017, p. 27.



Figure 119 André Turpin, *De toi, de moi*, acrylique sur toile, 1986, 76,2 X 60,96 cm, Collection privée, Montréal.

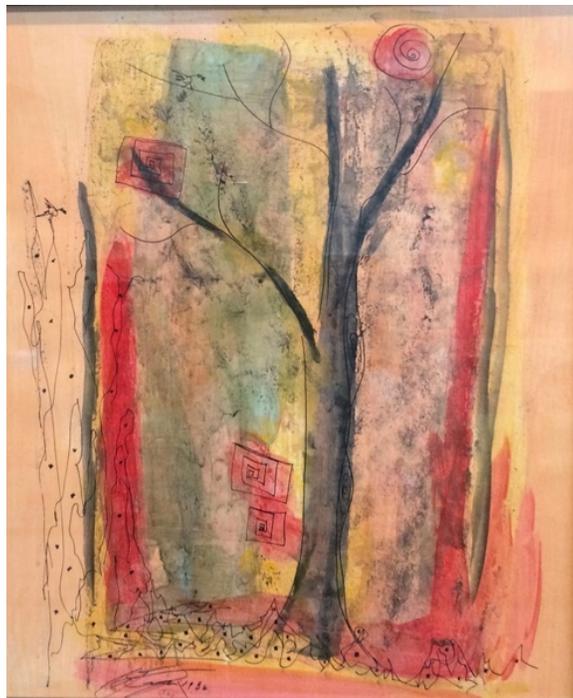


Figure 120 André Turpin, *Mon ami le végétal*, Techniques mixtes sur papier, 1986, 60,96 X 50,8 cm, Collection privée.



Figure 121 Le Café Le Matin des Magiciens, rue Drolet. Photo © Pierre Crépô, Montréal, 20 juin 1978.

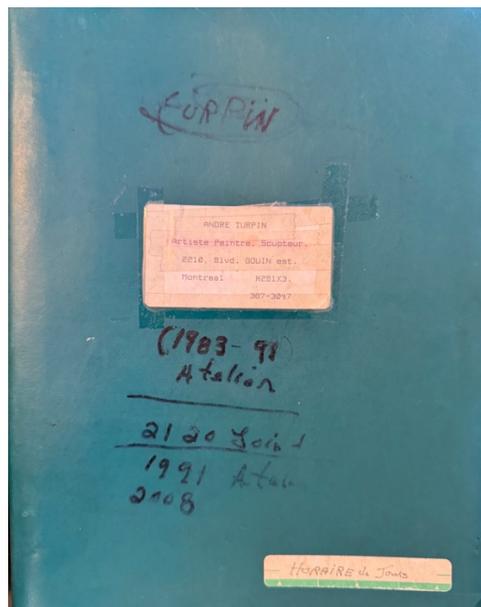


Figure 122 André Turpin, *Horaire de Jours*, première de couverture

ANNEXE B
RECENSEMENT DES ACTIVITÉS AU 3545 AVE DU PARC À MONTRÉAL

GALERIE DE LA MASSE		
Événement	Horaire/détail	Source
Vers fin février 1966: ouverture de la "Galerie de la Masse"	Première manifestation prévue dans 15 jours, donc vers fin février : Diapositives, sculptures musicales et danse moderne: Trifiro, Gravel, Loiseux. En mars: « tapis sons et lumières » (tapis électronique actionnant cellules photoélectriques où sons sont interprétés en ondes lumineuses / actionné par les mouvements d'une danseuse nue sur le tapis). Concepteur: Yves André	Claude Jasmin, " Les beaux-arts. Visionnaires? Non lucides!", <i>La Presse</i> , Cahier Arts, Lettres Spectacles, Radio-télé" : « Les beaux-arts », samedi 19 février 1966, p. 18-19.

CENTRE SYNOPTIQUE		
Événement	Horaire/détail	Source
1er juin 1966 Ouverture officielle	" Le Centre Synoptique existe depuis le premier juin dernier [...]" / ouvert du lundi au samedi de 4 hres 30 à 8 hres	Anonyme, « De "La Masse" au Centre Synoptique », <i>La Presse</i> , Cahier Arts, lettres, spectacles, radio-télé : « La page 2 ½ », samedi 16 juillet 1966, p. 3.
Exposition des travaux de Yves André, André Jacques et de Robert Barbeau	[poursuite de celle qui avait lieu à La Masse ?] / ouvert du lundi au samedi de 4 hres 30 à 8 hres	Anonyme, " Montréal. Expositions", <i>La Patrie</i> , Montréal, semaine du 15 mai 1966, p. 68.
Exposition des travaux de Yves André, André Jacques et de Robert Barbeau	[poursuite de celle qui avait lieu à La Masse ?] / ouvert du lundi au samedi de 4 hres 30 à 8 hres	Anonyme, " Montréal. Expositions", <i>La Patrie</i> , Montréal, semaine du 29 mai 1966, p. 56.
Exposition " Marionnettes du Québec" du 20 juin au 10 juillet 1966	Annnonce de spectacles de marionnettes les dimanches après-midi à 14 hres et 16 hres pour les enfants et à 21 hres pour les adultes	Anonyme, " Les arts : Au jour le jour", <i>La Presse</i> , Montréal, jeudi 23 juin 1966, p. 24.
Exposition " Marionnettes du Québec" jusqu' au 10 juillet 1966 + Spectacles de marionnettes	Spectacles : dimanche 27 juin, 3 juillet et 10 juillet à 2h, 4 h et 9h.	Laurent Lamy, « Les Beaux-arts par Laurent Lamy : Marionnettes », <i>Le Devoir</i> , Montréal, 25 juin 1966, p. dix.
« formidable exposition de marionnettes », une soixantaine de plusieurs néo-canadiens	jusqu' au 10 juillet 1966 Exposition tous les jours de la semaine Dernières représentations spectacles 10 juillet à 2h, 4h et 9h	Le Furet, par intérim, " Billet - Vérité sur ma ville...", <i>Le Devoir</i> , Montréal, mardi 5 juillet 1966, p. neuf.
"Exposition noir et blanc"	Annnonce exposition débutant 15 juillet 1966 au ?? (date de fin non spécifiée)	Anonyme, <i>La Presse</i> , « Les Arts au jour le jour : Hier à aujourd'hui », Montréal, vendredi 15 juillet 1966, p. 18.
"Exposition noir et blanc"	Exposition se poursuit jusqu'au 5 août 1966	Robert Ayre, " Keeping in the step with the Avant Garde", <i>The Montreal Star</i> , Montréal, 30 juillet 1966, p. 9.
"Exposition noir et blanc"	Noms et prénoms complets des artistes de l'exposition indiqués	Anonyme, « De "La Masse" au Centre Synoptique », <i>La Presse</i> , Cahier Arts, Lettres, Spectacles, Radio-télé, « La page 2 ½ », samedi le 16 juillet 1966, p. 3;

CENTRE SYNOPTIQUE		
Événement	Horaire/détail	Source
Pierre Leduc et son Trio	à 9 hres et 11 hres	Anonyme, " Les arts : Au jour le jour", <i>La Presse</i> , Montréal, vendredi 22 juillet 1966, p. 18.
Spectacle Pierre Leduc même temps qu'expo de dessins en Noir et Blanc		Anonyme, "Le bruit de la ville", <i>Le Devoir</i> , Montréal, vendredi 22 juillet 1966, p. Huit.
exposition de dessins de 12 jeunes artistes	ouvert tous les jours jusqu'à 10 heures	Anonyme, " Montréal. Expositions", <i>La Patrie</i> , « Montréal, semaine du 24 juillet 1966, p. 71.
Séance de films muets	vendredi soir, samedi et dimanche soir, les 29-30-31 juillet	Anonyme, " Les arts : Au jour le jour", <i>La Presse</i> , Vendredi 29 juillet 1966, p. 26.
sélection de films muets de Chaplin, Turpin, etc	Vendredi 29 juillet, samedi 30 juillet et dimanche 31 juillet : représentations à 21 hres	Anonyme, "Le bruit de la ville, <i>Le Devoir</i> , Montréal, vendredi 29 juillet 1966, p. Huit.
Jazzman Lee Gagnon	Samedi 30 juillet spectacle de jazz à minuit et 2 hres	
exposition "époustouflante de Roland Béchard / artiste s'étant manifesté avec l'Horloge en 1965	exposition aura lieu du 14 août au 6 septembre 1966	Anonyme, " Béchard tient une exposition époustouflante", <i>La Presse</i> , Mercredi 10 août 1966, p. 61.
exposition de Roland Béchard, « une manifestation époustouflante ». Il y présentera: " des gadgets, des gags, des dessins-peintures aux couleurs fofolentes" ainsi qu'une œuvre de 26 pieds de longueur"	Exposition aura lieu du 14 août au 6 septembre inclusivement	Anonyme, " Les arts : Au jour le jour", <i>La Presse</i> , Montréal, jeudi 11 août 1966, p. 18.

CENTRE SYNOPTIQUE		
Événement	Horaire/détail	Source
exposition de Roland Béchar	Jusqu'au 6 septembre. " une des plus importantes de l'année" communiqué présenté comme reçu:" une des plus importantes de l'année avant-gardiste"	Anonyme, « Au Centre Synoptique. Manifestation époustouflante », <i>Le petit journal</i> , No 42, Montréal, semaine du 14 août 1966, p. 42.
Exposition de Roland Béchar. « Gadgets, gags, musique gaga, dessins et peintures aux couleurs "fofolescentes" et une oeuvre de 26 pieds de long » »	Jusqu'au 6 septembre	Anonyme, « Les expositions », <i>Le petit journal</i> , n° 42, Montréal, semaine du 14 août 1966, p. 43.
« Boum! Boum! Manifestation époustouflante de Roland Béchar » "	Tous les jours de 10 h à 22 h (Entrée gratuite)	Anonyme, "Boum! Boum! Manifestation époustouflante de Roland Béchar! ", Télé-Radiomonde, Montréal, 20 août 1966, p. 19.
Exposition de Roland Béchar : manifestation " époustouflante"...	Centre Synoptique y est présenté comme Galerie des étudiants des Beaux-arts Du 14 août au 6 septembre	Anonyme, <i>Photo-journal</i> , Montréal, semaine du 17 au 24 août 1966, p. 19.
	Centre Synoptique endroit - entre autres- pour écouter jazz à Montréal	Pol Chantraine, « Avec Lee Gagnon. Enfin, le jazz canadien à la scène montréalaise », <i>Photo-journal</i> , Montréal, semaine du 24 au 31 août 1966, p. 8.

LE OP		
Événement	Horaire/détail	Source
Folklore et rythmes africains avec Michel Ljana	vendredi et samedi soir 21 hres et 22 hres 30	Anonyme, "Le bruit de la ville", <i>Le Devoir</i> , Montréal, jeudi 18 août 1966, p. Huit.
Lee Gagnon	même soir à minuit et 2 hres	
Films muets	Dimanche 21 hres	
Lee Gagnon et son ensemble de jazz	vendredi 26 août et samedi 27 août de minuit à 5 hres am	Anonyme, " Les arts : Au jour le jour", <i>La Presse</i> , Montréal, vendredi 26 août 1966, p. 8.
Roland Béchar, scéances défolement en self service et futur du OP	Séances de défolement / ouverture officielle du OP prévue le 7 septembre 1966 - bien que déjà en fonction-	Brigitte Morissette, " Défolement à gaga!", " Montréal. Expositions", <i>La Patrie: l'hebdo des canadiens-français</i> , Montréal, semaine du 28 août 1966, p. 53.
Les chansonniers Claude Dubois et Claude Rancourt	vendredi et samedi soir les 23 et 24 septembre à 8 hres 30 et 10 hres 30	Anonyme, " Les arts : Au jour le jour", <i>La Presse</i> , Montréal, jeudi 22 septembre 1966, p. 44.
Le trio de Pierre Leduc	vendredi et samedi soir les 23 et 24 septembre de minuit à 5 hres du matin	
Groupe Walter Boudreault	Dimanche après-midi de 2 hres 30 à 5 hres 30	
Récital de jeunes chansonniers et séance de films	Dimanche soir	

LE OP		
Événement	Horaire/détail	Source
Roland Béchard expose en ce moment à la galerie le Op audition de musique gaga tous les soirs	ex Centre Synoptique, ex Galerie de la Masse	Jean Laurac, " La Semaine artistique. Sans le savoir Béchard crée un "happening", <i>Télé-Radiomonde</i> , Montréal, samedi 3 septembre 1966, p. 17.
Marie Savard	Lancement de son deuxième microsillon	Roch Poisson, « Vie Littéraire ». Dans <i>Photo-Journal : tout par l'image</i> , Montréal, semaine du 5 au 12 octobre 1966, p. 65.
Marie Savard et le Trio de Pierre Leduc	" À la Boîte Le Op à 8h30 et 10h30 ainsi que demain soir.	Anonyme, " Les arts : Au jour le jour", <i>La Presse</i> , vendredi 7 octobre 1966, p. 10.
" Marie Savard inaugure le " Op" / pianiste Pierre Leduc	on dit qu'une nouvelle boîte a vu le jour lundi dernier (10 octobre 1966) " Le Op est une boîte conçue pour les étudiants... et pour les autres. Sur semaine, on y présentera du jazz, de jeunes chansonniers, des films, des récitals de poésie et du théâtre de poche. La fin de semaine, il y aura des chansonniers "professionnels", du jazz et des films. Enfin le jeudi on fera place à la " Discothèque".	<i>Télé-Radiomonde</i> , Vol XXVII, n° 41, Montréal, samedi 15 octobre 1966, p. 13.
Jazz avec le Quintet du trompettiste Ron Pruby de Vancouver	De 20 h à 24 hres	Anonyme, " Les arts : Au jour le jour", <i>La Presse</i> , Montréal, vendredi 28 octobre 1966, p. 14.
Lee Gagnon et son trio	À partir de minuit et demi jusqu'à 4 h 30 du matin	

LE OP		
Événement	Horaire/détail	Source
" À la Boîte Le Op à 10 hres Ron Proby et son Ensemble de jazz"	À 10 hres	Anonyme, " Les arts : Au jour le jour", <i>La Presse</i> , Montréal, vendredi 18 novembre 1966, p. 20.
" À la Boîte Le Op , Ron Proby et son Ensemble de jazz"	De 10 hres à 5 hres du matin	Anonyme, " Les arts : Au jour le jour", <i>La Presse</i> , Montréal, vendredi 25 novembre 1966, p. 8.
" À la Boîte Le Op, Pierre Leduc et son groupe de jazz"	De 10 hres à 5 hres du matin	Anonyme, " Les arts : Au jour le jour", <i>La Presse</i> , Montréal, vendredi 16 décembre 1966, p. 22.

ANNEXE C
 BILAN DU RECENSEMENT « MUTANT », « HOMME NOUVEAU » ET LEURS DÉCLINAISONS À TRAVERS
 LA REVUE *MAINMISE* 1970-1978

BILAN DES TERMES MUTANT - HOMME NOUVEAU ET LEURS DÉCLINAISONS AU SEIN DE MAINMISE 1970-1978.xls

BILAN DES TERMES MUTANT ET HOMME NOUVEAU ET LEURS DÉCLINAISONS AU SEIN DE MAINMISE 1970-1978					
MAINMISE					
ANNÉE	MUTANT	MUTER	MUTATION	HOMME NOUVEAU	"homme libéré"
1970-71-72	7	2	22	1	19
1973	52	10	28	6	30
1974	62	4	18	6	7
1975	52	4	50	6	16
1976	31	6	77	9	17
1977	27	2	34	6	1
1978	4	0	9	0	1
TOTAUX	235	28	238	34	91

ANNEXE D NOTES ET REPÈRES BIOGRAPHIQUES SUR L'ARTISTE

ANDRÉ TURPIN, Peintre-sculpteur- poète

André Turpin naît à Montréal le 5 octobre 1937 et décède le 13 mai 2017 au CHSLD Saint-Georges, rue Saint-Urbain à Montréal après y avoir passé trois longues années, victime de troubles cognitifs.

Orphelin, il a séjourné à L'Aide à la femme les quatre premières années de sa naissance⁶⁸².

Il a vécu une enfance semblable à plusieurs orphelin-es de sa génération où la mère ostracisée par les préjugés sociaux de l'époque mettait au monde un-e enfant stigmatisé-e par ces mêmes préjugés. C'est ce poids et l'horreur des violences tant physiques que psychologiques qu'a vécu André Turpin à travers les foyers d'accueil et les orphelinats qui ont jalonné son enfance alors sous la gouverne de Duplessis. En 1952, à l'âge de 15 ans, la providence l'a mis sur le chemin de Boscoville à Rivière-des Prairies où se mettaient alors en place les prémises de ce qu'allait devenir la psychoéducation. Il y est accueilli par des éducateurs qui l'investissent et croient en lui; il y découvre l'art comme moyen d'expression.

Cette période a été un moment charnière dans la vie de l'adolescent, la lumière au bout d'un tunnel, un catalyseur de l'art comme moyen d'expression, un point de non retour dans sa marche vers la création artistique.

FORMATION

1961-63 Institut des Arts Appliqués de Montréal (2 ans), section céramique.

1962-63 Stage en céramique

1964 Stage en poterie

1964-1965 École des beaux-arts de Montréal (1ere année)

1966-67 Cours de céramique chez Robert Champagne.

1966-67 Académie Julian à Paris et Étudiant libre aux Beaux- Arts de Paris

⁶⁸² Laurent Lachance, *Op. cit.*, p. 19. Tel que le rapporte Laurent Lachance, « L'Aide à la femme [est une] institution privée religieuse, vouée à recevoir des filles-mères. L'Organisme avait à son emploi des infirmières laïques. Il est maintenant disparu ». L'organisme est fondé en 1931 dans l'ouest de la ville avant de déménager en 1937 dans les locaux de l'ancienne usine American Thread Company dans le quartier Maisonneuve au coin des rues Aird et Hochelaga (2375 rue Aird). Le ministre de la santé Claude Castonguay ordonne sa fermeture en 1970. L'Organisme fusionnera avec le service de gériatrie de l'hôpital St-Luc en 1978. Lire à ce sujet : Matthieu Mazeau, Atelier d'histoire Mercier-Hochelaga-Maisonneuve, « Aide à la Femme », Capsules historiques du quartier Maisonneuve.

En ligne : <https://histoiremhm.org/capsules-historiques> et page Facebook:

<https://www.facebook.com/AtelierHMHM/posts/peu-connu-laide-%C3%A0-la-femme-un-organisme-de-charit%C3%A9-qui-soccupait-de-toutes-les-m/900039472338534/>

- 1969-70 Cours de modelage chez Robert Champagne
1976 Stage de sculpture sur marbre et technique de fonderie à Pietrasanta, Italie
1979 Stage en céramique, Atelier d'Art des Mitons, France⁶⁸³

EXPÉRIENCES PARALLÈLES

- 1963-1964 Mont-Providence de Rivière-des-Prairies:
Enseignement auprès de quatre classes de cinquante enfants vivant des perturbations
- 1964 Assistant coordonnateur en art pour la régionale de Laval
(responsable de structurer les activités artistiques dans toutes les écoles de la maternelle et du primaire selon une nouvelle pédagogie).
- 1966 Co-directeur du Centre Synoptique (avec Mireille Morency et Jean-François Brossin)
- 1966 Fondation du café *Le OP* (inauguration le 3 octobre 1966) selon l'édition du journal hebdomadaire,*Dimanche-Matin* du 2 oct 1966
- 1967 Participation au pavillon des peintres de l'exposition universelle de Montréal qui était en
..... préparation (présentation de dessins).
Conférence à Caen (Normandie) sur la peinture québécoise lors de la présentation de la maquette d'Expo 67 par la Délégation du Québec.
- 1968 Direction d'activités artistiques, « Spécialiste en bricolage » à la ville de Rimouski
(Département des Loisirs pour la saison estivale – 6 semaines)
1969. Enseignement en art au CÉGEP de Rimouski
- 1970-71 Enseignement en art au CÉGEP de Matane (temps partiel - entre septembre 1970 et juin 1971)
- 1970-1971 Moniteur spécialiste en céramique pour le service des Parcs de la ville de Montréal (début oct 1970 - avril 1971).
- 1971 Coordonnateur à la Maison des Arts La Sauvegarde
- 1975 Conférence au Collège Jean-de-Brébeuf destinée aux élèves inscrits au cours de poésie.
- 1975-1976-1977
Participation, pendant cinq semestres, au projet Oval, programme d'accueil et d'intégration du Ministère de l'Immigration du Québec par des ateliers de créativité pour les jeunes.
- 1976 - 78 Fondation d'une école de céramique dans le Vieux- Montréal

⁶⁸³ Université du Québec à Montréal, Service des archives et de gestion des documents, Fonds d'archives de l'école des beaux-arts de Montréal, Dossier 5P-510/6 : Liste des étudiants et Dossier 5P-510/12: André Turpin, Dossier étudiant.

1979 « Associé » Atelier d'art des Mitons (poterie), Cordès sur ciel (France) pour une période de 3 à 6 mois (à compter de mars 1979)

1980-1983 Fondation d'une école d'art, appelée Atelier Trois-Deux au 3830 rue Rivard à Montréal

2005 Entrevue donnée le 11 novembre 2005 à L'École Nationale de l'Administration Publique (ENAP) - Université du Québec pour le segment « Haut et Fort ». Entrevue menée par Rémy Trudel, ...professeur à l'ÉNAP (26:14min).

EXPOSITIONS COLLECTIVES

1964 Centre Social de l'Université de Montréal.

1967 Participation au pavillon des peintres de l'exposition universelle de Montréal (exposition de dessins).

1969 Centre Social de Rimouski, Québec
Galerie du Bas Saint-Laurent

1971 Maison des Arts La Sauvegarde, Montréal
(du 20 février au 29 mars : expose avec Jovette Marchessault)
Galerie L'Art Français, Montréal
Galerie des Jeunes Peintres de Montréal, à la Société des Artisans (coopérative d'assurance-vie)
Centre Communautaire de Laval des Rapides

1972 Galerie Le Saint-Vincent

1973 Musée des Beaux-Arts de Montréal - Galerie de l'Étable- exposition de 40 œuvres : sculptures, dessins et peintures du 18 avril au 7 mai

1974 Musée de Joliette, Joliette, Québec

1976 Galerie Marie-Louise, Nîmes, France
Galerie Le Calais, Ales, France

1978 Galerie Gilles Brown, Montréal

1979 Exposition au Salon des Métiers d'art du Québec.

1979 Galerie Rodrigue Le May, Ottawa
Galerie Saint-Charles de Bellechasse

1983 Galerie La Forme, Montréal
Galerie Montcalm, Hull
Centre Sheraton de Montréal

EXPOSITIONS SOLO

1964 Centre social de l'Université de Montréal et Centre culturel de Matane.

1966 Maison canadienne de Paris et Maison de la culture de Caen et Auteuil, France.

1967 Maison de la culture de Versailles et Alençon, France.
Maison des Jeunes et de la Culture de Deuil-La-Barre, Val d'Oise en France
(Exposition de 40 dessins – du 11 au 27 février 1967)

1968 Galerie La Main Bleue et Centre social de Rimouski.

1970...Château d'aujourd'hui meubles et décor au 6375 rue St-Hubert à Montréal,
du 20 novembre au 24 décembre 1970

- 1971 Galerie L'Art Français, Montréal.
 Galerie des Jeunes Peintres de Montréal.
 Centre Communautaire de Laval-des-Rapides.
 Les Artisans Coopvie
 Les Cent Associés (boutique fondée par l'artiste)
- 1972 Galerie Le Saint-Vincent, Montréal (Peintures, dessins, sculptures).
- 1973 Galerie L'Art français (dessins)
- 1974 Musée de Joliette⁶⁸⁴ et Hall de la Place Ville-Marie, Montréal (une soixantaine de sculptures du
 . 18 au 30 mars 1974)
- 1976 Galerie Le Calais d'Arles et Galerie Marie-Louise de Nîmes, France
- 1978 Galerie d'art Clarence-Gagnon.
- 1979 Galerie Saint-Charles de Bellechasse
 (exposition de masques, sculptures et dessins du 8 au 30 septembre 1979)
 Galerie Rodrigue Le May d'Ottawa⁶⁸⁵
 (exposition de dessins et sculptures du 10 au 24 octobre 1979)
- 1980-1982 Atelier Trois-Deux (atelier de l'artiste).
- 1983 Galerie Montcalm, Hull.
 Galerie La Forme, Montréal.
 Centre Sheraton de Montréal.
 Galerie de Marieville (Québec).
- 1985 Galerie des Deux Mondes.
- 1988 Galerie d'art L'Informelle, Montréal
 (Exposition de dessins à l'encre et sculptures de bronze)
- 1990 Exposition de petits bronzes et dessins, Galerie Aird, Montréal.
- 1991 Galerie Clarence-Gagnon.
- 1993 Exposition de deux grandes sculptures à la Maison du Meunier, Montréal.
- 1994 Atelier Trois-Deux.
- 2003 Galerie d'art du Parc, Trois-Rivières (du 13 avril au 1^{er} juin)
 Exposition de dessins, peintures et sculptures
- 2015 Exposition *L'ENVOL* à l'auditorium Claude Bilodeau de Boscoville à Rivière-des-Prairies, Montréal
 (organisé par Les Amis de Turpin)

⁶⁸⁴ Les archives du musée de Joliette ne possèdent toutefois aucune archive de l'artiste.

⁶⁸⁵ L'orthographe de la galerie varie : tantôt on retrouve Rodrigue Lemay et par ailleurs Le May. Nous maintenons l'orthographe, Le May qui correspond à celui utilisé pour l'invitation au vernissage retrouvée dans les archives de l'artiste.

ŒUVRES PUBLIQUES

1986-1989 Série de sculptures en fibres de verre pour Les Rôtisseries St-Hubert :

Commande de 7 sculptures avec 7 multiples, les quatre premières seulement ont été acquises par la chaîne de restaurants.

1. *Avec le temps*
2. *De père en fils*
3. *Tendresse de femme*
4. *Julie*
5. *La mère et l'enfant*
6. *L'envol*
7. *Il était une fois*

Le 9 mars 1987 a lieu le dévoilement de la première sculpture *Avec le temps* pour Les Rôtisseries Saint-Hubert, présentée au public: 250 invités et le conseil administration de la compagnie Saint-Hubert.

Production de quelques sculptures en fibre de verre pour des jardins privés (collaboration avec Les Jardins Gérard Trépanier et Fils Inc.) – Jocelyn Trépanier 435 rue Principale, Laval

1986 *Vers la lumière*, Sculpture en bronze pour l'Institut Nazareth et Louis-Braille

1987 Déplacement de l'œuvre *Vers la Lumière* (1986) rebaptisée *Traversée du monde* lors du déménagement de l'Institut Nazareth et Louis Braille à la Place Charles-Le Moyne, Longueuil, près de la station de métro Longueuil.

1988 (22 décembre à 16 heures) Installation de la sculpture à trois personnages en fibre de verre, *Vers l'avenir*, à Boscoville (Montréal). (Dévoilement le 30 mai 1990)

2008 *La Vie* devant le 2230 Est boulevard Gouin. (Sculpture réalisée sur tronc d'arbre vivant). L'oeuvre, victime des termites, a été détruite en 2015.

ŒUVRE LITTÉRAIRE

1972 *Folies poétiques & Folies grafiques* [sic], recueil poétique avec illustrations à l'encre de Chine de l'auteur, Tirage à 1800 exemplaires numérotés.

2005 *La Muse*, recueil poétique avec dessins de l'auteur rehaussés de couleur, publié par les Éditions Trois- Deux.

2005 *La Balançoire*, récit évocateur des années d'enfance en institution, avec dessins de l'auteur, publié par les Éditions Trois-Deux.

INÉDITS :

- *Poème de la nuit* (recueil)
- *Rosette* (conte)
- *Nathalie* (conte)
- *La Robe jaune* (synopsis de film)

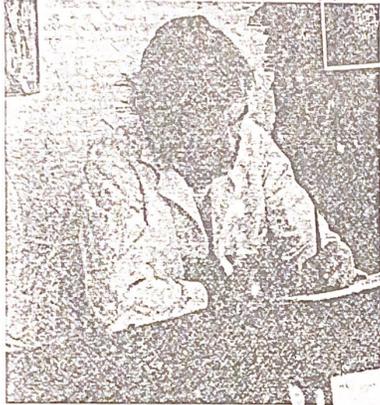
DISTINCTIONS

1er prix de la Galerie des jeunes peintres de Montréal (1971)

ANNEXE E

ARCHIVES DE L'ARTISTE : -ARTICLE SANS RÉFÉRENCE BIBLIOGRAPHIQUE : Diane Théberge et Céline Fournier, « Turpin peintre québécois »

TURPIN, PEINTRE QUÉBÉCOIS



Un peintre considéré sur-réaliste, naïf. Les peintres Mousseau et Bouché l'ont influencé. Pour lui, l'artiste dans la société représente le sensible de celle-ci. Par ses oeuvres, on peut mieux percevoir le monde qui l'entoure. Selon Jacques Turpin, l'artiste ne peut s'épanouir pleinement qu'en exerçant un autre métier afin de subvenir à ses besoins. Ce qu'il fait d'ailleurs en étant professeur d'art pour la Ville de Montréal.

Q. Comment définis-tu l'artiste?
R. L'artiste de par son tempérament se sensibilise plus que d'autres, il est plus réceptif et recherche un moyen d'expression.

Pour se perfectionner, il travaille sans arrêt afin de donner le maximum de lui-même.

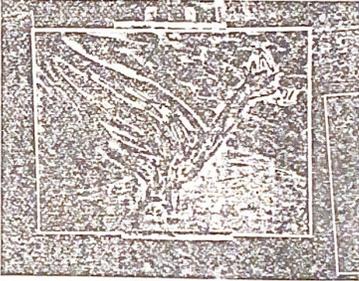
Q. Crois-tu que voyager est important pour l'artiste?
R. Oui, d'ailleurs je reviens de France, au point de vue artistique, j'ai vécu une expérience formidable. J'ai également pu remarquer que leur système d'éducation était beaucoup plus profitable que le nôtre.

Q. Qu'est-ce qui compte le plus pour toi?
R. La liberté de penser, d'agir. C'est ce que je m'efforce d'exprimer dans mes oeuvres.

Q. Et ta philosophie?
R. Vivre pleinement le présent sans se préoccuper de l'avenir.

Q. Crois-tu qu'un étudiant se dirigeant vers les arts peut faire carrière et l'encourages-tu?
R. Je considère que la génération des vrais artistes s'éteint peu à peu. Aujourd'hui, on cherche plutôt à former des professeurs d'art. Néanmoins, j'encourage celui qui tout en ayant les aptitudes voulues possède la volonté de percer et le désir de réussir.

Q. Et la prochaine exposition, c'est pour bientôt?
R. Oui, j'exposerais à la galerie Château d'aujourd'hui, au mois de février.

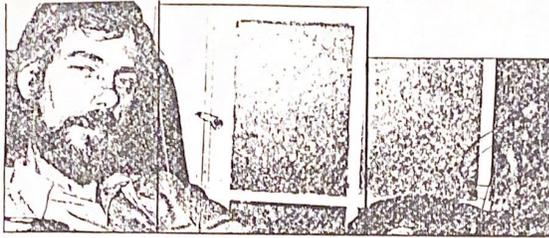


Diane Théberge
Céline Fournier

ANNEXE F

ARCHIVES DE L'ARTISTE – ARTICLE SANS RÉFÉRENCE BIBLIOGRAPHIQUE :

Anonyme, « Turpin »



TURPIN

Turpin

André Turpin est né à Montréal il y a une trentaine d'années. Il a étudié à l'École des Beaux Arts de Montréal (2½ ans), aux Arts appliqués (1 an), à l'Académie Julien (Paris). Son biographe nous confie que dès ce moment André préfère les encres, l'huile, le modelage, la sculpture, sans oublier... les femmes. Ses principales expositions furent: au Centre Social de l'Université de Montréal (1964); à Aleçen, à Caen, à Boulogne (Maison du Canada), à Bar d'Auteuil et à la Maison canadienne de Paris, alors qu'il représente le Québec en France en 1967; à la Maison des Arts La Sauvegarde (1968), à Les Artisans Coopvie et à la boutique qu'il fonde "Les Cent Associés" (1971).

R
e

Pour lui ça ne tourne pas rond dans notre société parce que cette société conditionne l'homme à être autre chose que ce qu'il est naturellement. L'Église, les gouvernements... enfin dans tous les domaines, une haute instance vous dit ce que vous devez faire et comment le faire. Il en résulte que l'homme n'assume pas ses responsabilités. Il ne juge pas ce qui est bien ou ce qui est mal; il se réfère tout simplement aux normes établies, il évitera autant que possible le péché, l'offense. Personne n'est responsable de ses actes, des conflits entre humains. On accuse le gouvernement, la religion, de ne pas avoir étudié assez en détails les permissions de vie.

suggèrent sans restriction. Il faut ajouter qu'il a sa façon assez inhabituelle de voir les choses. Qu'il dise ses folies en peintures, en sculptures ou en dessins, elles font toujours réfléchir.

Pour la première fois, il nous présente ses folies sous deux modes qui se complètent, "folies poétiques et folies graphiques" (sic), des dessins à l'encre avec des poèmes explicatifs, le tout relié dans un cahier qui ne se vend que trois dollars.

La volonté de survivre dans une société qui ne tourne pas rond, les préoccupations de chaque individu qui veut échapper au contexte aliénant dans lequel il est main-



L'oiseau-liberté, un espoir dans le cœur de chaque homme aliéné. On suit cet oiseau à travers ses multiples péripéties.

Sa philosophie

André Turpin présente dans un monde symbolique les grands thèmes humains: la vie, l'enfance, la religion, l'amour, la liberté... Il nous les transmet dans ses aquarelles, ses encres, ses poèmes, ses peintures, ses sculptures.

Page 14



Turpin analyse les hommes et leur société. Il raconte le tout par des symboles. La liberté est un oiseau auquel chaque homme s'accroche.

Si l'homme s'acceptait tel qu'il est, s'il assumait ses responsabilités, il en résulterait un plus grand respect de l'individu et de là une meilleure compréhension entre les peuples.

Folies

Chez ses amis André passe comme un peu cinglé. Tellement sensible et tellement spontané, il s'exprime sans arrière-pensée et dit ce que les gens, les événements lui

tenu, des aventures possibles dans tous les cœurs. Turpin nous décrit le combat de l'oiseau-liberté à travers toutes les péripéties de la vie.

Probablement en 1972 puisque folies poétiques + folies graphiques est publié en 1972

ANNEXE G

ARCHIVES DE L'ARTISTE – ARTICLE SANS RÉFÉRENCE BIBLIOGRAPHIQUE :

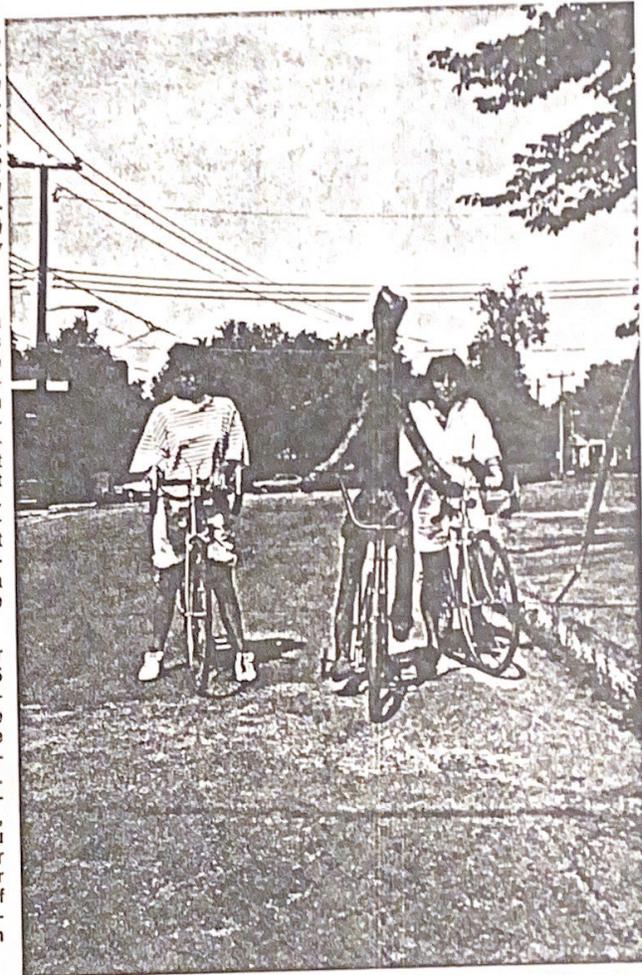
L.G. , « Une sculpture d'André Turpin »

UNE SCULPTURE D'ANDRÉ TURPIN

(L.G.) André Turpin a exposé, une sculpture représentant un cycliste, sur la Promenade Fleury, au moment de la vente trottoir. Celle-ci siègeait sur le parterre de la boutique "Vision Nouvelle", c'est-à-dire à l'angle des rues Fleury et Olympia.

L'artiste pratique la sculpture depuis plus de 30 ans déjà. André Turpin compte plusieurs expositions à son actif. En plus de Montréal et Québec, le sculpteur a visité également l'Europe où il a fait connaître ses oeuvres. L'artiste a aussi été approché par l'Institut pour aveugle Louis-Braille pour lequel il a aussi créé une sculpture.

Habitant le secteur depuis maintenant 5 ans, André Turpin a suivi ses cours à l'école des Beaux-Arts de Montréal mais il a également étudié en France. Ses sujets préférés restent le contexte humain, tout ce qui a trait au corps humain. Pour s'exprimer, le sculpteur a choisi le style figuratif qui se rattache à la représentation de son oeuvre.



ANNEXE H

ARCHIVES DE MIREILLE MORENCY– ARTICLE SANS RÉFÉRENCE BIBLIOGRAPHIQUE :
Source inconnue, Benoit David, « Le dernier né des centres d'art de Montréal,
Le Centre Synoptique », 6 août 1966



dit Mireille Morency...
réunir les différentes parties
d'un Tout. On se souvient,
quand on était à l'école, du
sens que pouvait avoir



Mireille Morency, fondatrice et co-directrice de ce magnifique mouvement pour la jeunesse.

gens qui vivent de la recherche... autant les artistes que le public. Nous pouvons, nous, nous permettre qu'une exposition de peinture ne soit pas celle du genre que l'on voit habituellement dans toutes les galeries. Pour nous de la grande peinture, c'est autant des petits dessins, des signes..."

Voilà donc présentée à l'intérieur de quelques murs une réalité qui sera peut-être demain la réalisation d'un vaste projet de culture.

"Outre les expositions qui, chacune, durent trois semaines, nous aurons, dès l'automne, des spectacles, toutes les fins de semaine... et là toujours au sens expérimental. Lors de l'ouverture, nous avons présenté des films de Charlie Chaplin sur une musique de jazz. L'Atmosphère de cette soirée était unique. Viendront, plus tard, des chansonniers et des comédiens, des danseurs et autres... Le public pourra boire et manger..."

Il est à souhaiter que le public ne reste pas indifférent devant le labeur des jeunes artistes qui font notre pays... Les activités du Centre Synoptique, par exemple, sont très grandes, les intentions, encore plus vastes. Pourquoi ne pas s'y inscrire...?

BENOIT DAVID

Le 6 AOÛT 1966

WESTCOTT® Flexible Stainless Steel Ruler

MADE IN USA

BIBLIOGRAPHIE

Archives

Archives nationales à Montréal, Fonds Renée Noiseux Gurik [1952-2005], P879S1 « Vie personnelle », P879S2 « Études à l'École nationale de théâtre du Canada ».

DAVID, Benoit, « Le dernier-né des Centres d'art de Montréal: Le Centre Synoptique», source inconnue, 6 août 1966, p.inconnue.

Article avec références bibliographiques partielles, Source : Archives personnelles de Mireille Morency-Lay (ANNEXE H).

FOURNIER, Céline et Diane THÉBERGE, « Turpin, peintre québécois », coupure de journal photocopiée sans référence bibliographique. Archives de l'artiste (ANNEXE E)

TURPIN, André et Rémy TRUDEL, Fonds d'archives privé de l'artiste : Entrevue Les Durs à cuire HAUT ET FORT, collaboration de l'École nationale d'administration publique (ÉNAP) et Université du Québec pour le canal SAVOIR. Entrevue réalisée le 14 novembre 2005.

TURPIN, André et Lise BERGERON, Fonds d'archives privé de l'artiste : Lise Bergeron et André Turpin, Entrevue menée par Lise Bergeron dans le cadre d'un cours à l'Université Concordia, Archives de l'artiste sur cédérom, novembre 1996.

TURPIN, André, *Horaire de jours* (Journal-Agenda), Fonds d'archives privé de l'artiste, 506 p (document partiellement paginé).

Université du Québec à Montréal. Service des archives et de gestion des documents. Fonds d'archives de l'École des beaux-arts de Montréal, 5P- 510/6 T-4, Liste étudiants 1ere année 1964-1965 et 5P-510/6 T5 Liste étudiants 2^e et 3^e année 1965-1966 et 1966-1967.

Articles de dictionnaires

ANONYME, Office québécois de la langue française, *Grand Dictionnaire linguistique*, « Mutant ». EN LIGNE : <https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/fiche-gdt/fiche/26506531/mutant>

BOYKO, John, « Compagnie des Cents-Associés ». Dans *L'Encyclopédie canadienne*, date de publication 19 février 2020. Dernière modification 16 décembre 2013. [sic: nous supposons que les dates de modification et de diffusion ont probablement été inversées].
<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/compagnie-des-cent-associes>

BERTIN, Raymonde et Andrew Mc Intosh, « Jovette Marchessault ». Dans *L'Encyclopédie canadienne, Historica Canada*. Publié le 6 janvier 2013. Mis à jour par A. Mc Intosh le 29 septembre 2021.
<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/marchessault-jovette> Page consultée le 29 janvier 2022.

BISHOP, Mary F., « Histoire de la régulation des naissances au Canada ». Dans *L'Encyclopédie canadienne*, 29 janvier 2021, *Historica Canada*. www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/histoire-de-la-regulation-des-naissances-au-canada. Page consultée le 06 mars 2024.

CLÉMENT, Catherine « Androgyne ». Dans *Encyclopædia Universalis*. EN LIGNE : <https://www-universalis-edu-com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/encyclopedie/androgyne/>

COMEAU, André, « Turpin, André ». Dans *Artistes plasticiens : Canada (Régime français et Conquête), Bas-Canada et le Québec*, Montréal : Éditions Bellarmin, 1983, p. 248.

DE BRUIN, Tabitha et Gerald ROBERTSON, « Eugénisme au Canada ». Dans *L'Encyclopédie canadienne*. *Historica Canada*. Article publié février 07, 2006. Dernière modification juin 07, 2019.

En ligne : <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/eugenique>

ELIADE, Mircea, « Cosmogonie : Création. Les mythes de la création ». Dans *Encyclopedia Universalis.edu*, EN LIGNE : https://www.universalis.fr/encyclopedie/creation-les-mythes-de-la-creation/#i_86778
Page consultée le 7 février 2022.

ESPACE ART ACTUEL, « Turpin, André », *Le Dictionnaire historique de la sculpture québécoise au XX^e siècle* <https://dictionnaire.espaceartactuel.com>

GIRARD, Emilie, « La Loi sur les mesures de guerre contre le terrorisme à Montréal », *Encyclopédie du MEM – Centre des mémoires montréalaises*, 13 octobre 2020. EN LIGNE : <https://ville.montreal.qc.ca/memoiresdesmontrealais/la-loi-sur-les-mesures-de-guerre-contre-le-terrorisme-montreal> Page consultée le 10 mai 2025.

GREENBERG, Reesa, « Alfred Pellan ». Dans *L'Encyclopédie canadienne*, Date de publication 25 mai 2008, Dernière modification 4 mars 2015. EN LIGNE : <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/pellan-alfred>
Page consultée le 21 novembre 2022.

LASCAULT, Gilbert, « MONSTRES, esthétique ». Dans *Encyclopædia Universalis*.
En ligne, URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/monstres-esthetique/>
Page consultée le 12 juillet 2022.

MARSH, James H., « L'eugénisme : la pseudo-science qui se cache derrière une conception grossière de l'hérédité ». Dans *L'Encyclopédie canadienne*. *Historica Canada*. Article publié mars 06, 2013; Dernière modification mars 04, 2015. En ligne : <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/des-canadiens-sains-desprit-grace-a-leugenisme>

METTE, Isabelle et Damien KARBOVNIK, « Inédit. *La Condition surhumaine*, une réalité fantastique », *Revue de la BNF*, Bibliothèque nationale de France, n° 54, 2017/1, p. 150-159.

MOURLON, Jean-Paul , « MUTANT, science-fiction », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], Consulté le 10 juillet 2022. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/mutant-science-fiction/>

STOTE, Karen, « Stérilisation des femmes autochtones au Canada ». Dans *L'Encyclopédie canadienne*. *Historica Canada*. Article publié avril 17, 2019. Dernière modification avril 17, 2019. En ligne : <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/sterilisation-des-femmes-autochtones-au-canada>

TAYLOR, Noakes,. « Corridart (1976) ». Dans *L'Encyclopédie canadienne. Historica Canada*. Article publié mai 06, 2020. Dernière modification mai 06, 2020. En ligne : <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/corridart> Consulté le 15 avril 2024.

Université de Sherbrooke, « C'est arrivé en 1999. Présentation d'excuses officielles aux " Orphelins de Duplessis" ». Dans Isabelle Lacroix, Ph.D. (directrice), *Bilan du siècle Site encyclopédique sur l'histoire du Québec depuis 1900*, Consulté le 14 juin 2022. <https://bilan.usherbrooke.ca/bilan/pages/evenements/3906.html>

Articles de périodiques et de journaux

ALLÈGRE, Christian, (signé C.A.) « Livres », *Mainmise*, n° 58, mai 1976, p. 43.

ANAUT, Marie, " Le concept de resilience et ses applications cliniques", *Recherche en soins infirmiers*, n° 82, 2005, p. 4-11.

ANONYME, *Le Quartier Latin*, Journal bihebdomadaire des étudiants de l'Université de Montréal, volume XLVI, n° 49, Montréal, 7 avril 1964, p. 1-3

ANONYME, *Le Quartier Latin*, Journal bihebdomadaire des étudiants de l'Université de Montréal, volume XLVI, n° 50, Montréal, 9 avril 1964, p. 3.

ANONYME, « Les arts », *La Presse*, 23 juin 1966, p. 24.

ANONYME, « Billet – vérité sur ma ville... » *Le Devoir*, vol. LVII, n° 154, mardi 5 juillet 1966, p. Neuf.

ANONYME, *La Presse*, « Les Arts au jour le jour : Hier à aujourd'hui », Montréal, vendredi 15 juillet 1966, p. 18.

ANONYME, «: De "La Masse" au Centre Synoptique », *La Presse*, Cahier Arts, Lettres, spectacles, Radio-télé : « La page 2 ½ », samedi le 16 juillet 1966, p. 3.

ANONYME, « Le Bruit de la ville », *Le Devoir* du 29 juillet 1966, p. huit.

ANONYME, « Bécharde tient une exposition "époustouflante" », *La Presse*, 82^e année, n° 184, Montréal, 10 août 1966, p. 70.

ANONYME, « Le Bruit de la ville », *Le Devoir*, Vol. LVII, No 192, Montréal, jeudi 18 août 1966, p. huit.

ANONYME, « Boum! Boum! Manifestation époustouflante de Roland Bécharde », *Télé-Radiomonde*, Vol. XXVII, n° 39, 20 août 1966, p. 19.

ANONYME, « Marie Savard inaugure le " Op" », *Télé-Radiomonde*, 15 octobre 1966, p. 13.

ANONYME, « Château d'aujourd'hui : exposition André Turpin peintre québécois 20 nov.-24 déc. », *La Presse*, 86^e année, n° 285, Montréal, 8 décembre 1970, Cahier D (« Bonne Table / Alimentation »), p. 1.

ANONYME, « Des encres surréalistes deviennent des “posters” », *Dimanche-Matin*, vol. XVIII, n° 10, Montréal, 14 mars 1971, p. 49.

ANONYME, « À la Société des Artisans, une galerie de jeunes peintres québécois », *L’Action : quotidien catholique*, 63^e Année, Numéro 19 371, Québec : Compagnie de publication l’Action sociale limitée, lundi 3 mai 1971, p. 8.

ANONYME, « Les jeunes peintres exposent leurs toiles », *Le Courrier du Sud/ The South Shore Courier*, volume 25, n° 2, Longueuil, Québec : La Cie de publication et d’imprimerie de la Rive-Sud Ltée, mercredi 5 mai 1971, p. 16.

ANONYME, « Que l’artiste exige moins de la société et qu’il lui donne davantage (André Turpin) », *Dimanche-Matin*, vol. XVIII, n° 28, Montréal, 18 juillet 1971, p. 74.

ANONYME, « Succès de la politique de philanthropie de “La maison des arts La Sauvegarde” », *Le Soleil*, mardi 11 septembre 1973, p. 30.

ANONYME, « L’Institut Nazareth et Louis-Braille : un organisme au service des personnes handicapées de la vue établi à Longueuil depuis 1959. Sculpture de l’artiste André Turpin ayant pour titre : *Traversée du Monde* », *Le courrier du Sud. The South Shore courier*, Cahier B : « La Chasse aux Trésors », 6 juin 1993, p. 46. En ligne :

<https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/4553240?docsearchtext=Turpin>

AYRE, Robert, « Keeping in the step with the Avant Garde », *The Montreal Star*, 30 juillet 1966, p. 9.

BASILE, Jean, « Livres - Nouvelles parutions. *Hobo-Québec et St-Germain* », *Mainmise*, n° 23, Montréal, Mai 1973, p. 57.

BARNICAUD, Jeanne, « Compte rendu : Damien DELILLE, Genre androgyne. Arts, culture visuelle et trouble de la masculinité (xviii^e-xx^e siècle) », *Revue d’histoire du XIX^e siècle*, 64 | 2022, mis en ligne le 01 juin 2022, consulté le 14 avril 2024. URL : <http://journals.openedition.org/rh19/8455> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rh19.8455>

BÉLAIR, Michel, « Pour une connaissance magique de l’univers », *Mainmise*, n° 26, Août 1973, p. 60-63. <https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/2219878>

BERNIER, Christine, « Portrait de soi », *ETC*, n° 68 « Portrait de soi », décembre 2004, janvier – février 2005, p. 8-13.

BERNIER, Jean-Jacques, « *Le Refus global* – les enjeux d’aujourd’hui. Entretiens avec Yvonne Lammerich, Louise Déry et Françoise Sullivan », *Vie des arts*, volume 42, n° 170 : « Les 50 ans du Refus global », Montréal, printemps 1998, p. 35-38.

BOIVIN FORCIER, Karine, « Une sculpture vivante sur Gouin », *Courrier Ahuntsic*, Vol 34, n° 40, 28 septembre 2008, p. 1-3.

BOUCHARD, Anne-Marie, « Le 9 août 1948 paraissait le recueil *Refus global* », BANQ, <https://www.mnbaq.org/blogue/2018/08/09/le-9-aout-1948-paraissait-le-recueil-refus-global>

BOUCHARD, Gérard, « L'imaginaire de la grande noirceur et de la révolution tranquille : fictions identitaires et jeux de mémoire au Québec », *Recherches sociographiques*, vol. 46, n° 3 : *Le Canada français. Son temps, sa nature, son héritage*, septembre-décembre 2005, p. 411-436.

BOUCHARD, Gérard, « Croix du Mont-Royal : M. Coderre avait tort », *La Presse*, 27 octobre 2016.
<https://www.lapresse.ca/debats/votre-opinion/201610/24/01-5033731-croix-du-mont-royal-m-coderre-avait-tort.php>

Consulté le 15 avril 2024.

BROCHARD, Cécile, « Pour une anthropologie littéraire : le grotesque moderne entre éthique & esthétique », *Acta fabula*, volume 12, n° 2, Paris, février 2011.

URL : <http://www.fabula.org/revue/document6133.php> , page consultée le 22 mai 2020.

BRONNER, Gérald, « Pourquoi les extraterrestres sont-ils chauves? », The Conversation.com, onglet « Arts », publié 24 octobre 2018.

<https://theconversation.com/pourquoi-les-extraterrestres-sont-ils-chauves-105466>

Page consultée le 10 juin 2022.

CALVÈS, Anne-Emmanuèle, « "Empowerment" : Généalogie d'un concept clé du discours contemporain sur le développement », *Revue Tiers Monde*, n° 200, Éd. Armand Colin, octobre-décembre 2009, p. 735-749.

CASSIVI, Marc, « Turpin l'artiste orphelin », *La Presse*, Montréal, 131 e Année, n° 280, 28 septembre 2015, p. A 17.

CAZAMAJOR, Clothilde, « Femmes marionnettistes et institutions dans le Québec des années 1950 », *Le Carnet. Histoires de l'art*- Vol. 1, n° 1 : « Femmes, institutions, espaces publics », hiver 2024.

<https://lecarnet.uqam.ca/actualite/le-carnet-vol-1-no-1-femmes-institutions-espaces-publics/>

CÉLESTIN LOMO MYAZHIOM, Aggée, « Comptes rendus. David Le Breton, *Des visages. Essai d'anthropologie*. Paris, Éditions Métailié, Collection " Suites Sciences Humaines", ©1992, 2003, 334 p., bibliogr. », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 27, n° 3, 2003, p. 195-196. <http://id.erudit.org/iderudit/007937ar>

CHANTRAINE, Pol, « Avec Lee Gagnon. Enfin, le jazz canadien à la scène montréalaise » dans *Photo-Journal : tout par l'image*, vol. 30, n° 19, Montréal, Semaine du 24 au 31 août 1966, p. 8.

CHARLEBOIS, Mathieu, « Les turbulentes années de la Révolution tranquille », *L'Actualité*, 17 mai 2010. EN LIGNE : <https://lactualite.com/societe/les-turbulentes-annees-de-la-revolution-tranquille/>

CORBO, Claude, « Dossier : Le rapport Parent. Un point d'arrivée et un point de départ ». Dans BANQ, *À Rayons ouverts- Chroniques de Bibliothèque et Archives nationales du Québec*, n° 94, Montréal, Hiver 2014.

EN

LIGNE :

https://www.banq.gc.ca/a_propos_banq/publications/a_rayons_ouverts/aro_94/aro_94_dossier.html

Consultation : 20 février 2022

COUSSIEU Wilfried et Frédéric LEBAS , « Avant-Propos. La science-fiction, littérature ou sociologie de l'imaginaire ? », *Sociétés*, n° 113 : « (Science) Fiction », Éditions De Boeck, 2011/3, p. 5-13.

COURTEMANCHE, Gil, « Nouvel Âge, nouvel art, vieux problème? », *La Presse*, Cahier Supplément Arts, Montréal, samedi 18 avril 1964, p. 1 (n.p.).

COUTURE, Francine, « L'effet critique de l'art : qu'en savons-nous? », *Cahiers de recherches sociologiques*, n° 16, printemps 1991, p. 89-103.

COUTURE, Francine, « Les années 60 : art contemporain et identité nationale », *ETC*, n° 17, 1992, p. 14-17.

COUTURE, Francine, « L'exposition de la modernité artistique, lieu de construction de l'identité nationale », *RACAR : Revue d'art canadienne*, volume 21, n° 1-2 : « Représentation et Identités culturelles », 1994, p. 32-42.

COUTURE, Francine, « L'État et l'art contemporain », *Possibles*, vol.18, n° 3, été 1994, p. 101-108.

EN LIGNE site UQAC :

http://classiques.uqac.ca/contemporains/couture_francine/Etat_art_contemporain/Etat_art_contemp.html

COUTURE, Francine, « La reconnaissance du public par l'artiste : les années 60 », *Vie des arts*, vol. 40, n°166, 1997, p. 18-20.

COUVY, Chloé, « De l'exclusion à l'exclusivité familiale : petite histoire de l'adoption légale au Québec », site de l'Observatoire des réalités familiales du Québec (orfq), *Grands enjeux*, 7 décembre 2017.

EN LIGNE :

<https://www.orfq.inrs.ca/de-lexclusion-a-lexclusivite-familiale-petite-histoire-de-ladoption-legale-au-quebec/>

DAIGNEAULT, Claude, « S'exprimer et se faire connaître », *Le Soleil*, samedi 8 septembre 1973, p. 56.

DANGUY, Laurence, « Le grotesque – Sa mise en forme dans la peinture et la poésie », Équipe Interdisciplinaire de Recherche sur l'Image Satirique (EIRIS), créé le 11 mars 2008.

URL : https://eiris.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=121:le-grotesque-sa-mise-en-forme-dans-la-peinture-et-la-posie&catid=47&Itemid=76

DE BLOIS, Ariane, Entretien avec Cozic et Ariane De Blois, commissaire de l'exposition au MBAQ, Rétrospective : *Cozic. À vous de jouer. De 1967 à aujourd'hui* (10 octobre au 5 janvier 2020), *Esse*.

En ligne :

<https://esse.ca/entretien/entretien-avec-cozic/>

DE CARVALHO, Anithe, « Quand l'État chérissait l'art underground », *Le Devoir*, 5 mars 2019.

EN LIGNE : <https://www.ledevoir.com/opinion/idees/549142/quand-l-etat-cherissait-l-art-underground>

DEMÈTRE Ioakimidis, Jacques GOIMARD et Gérard KLEIN, *La Grande anthologie de la science-fiction. Histoires de mutants*, Paris : Le Livre de poche, 1974, 417 p.

DEROUIN, René, « Je vous écris en tant qu'artiste », *Dialogis, Arts et société*, hiver 2004. EN LIGNE :

<https://www.renederouin.com/wp/opinions/je-vous-ecriis-en-tant-quartiste/>

Page consultée le 22 juillet 2024.

DESCHAMPS, Brigitte, « Refus global : de la contestation à la commémoration », *Études françaises*, volume 34, n° 2-3 : « L'automatisme en mouvement », Éd. Les Presses de l'université de Montréal, automne-hiver 1998, p. 175-190.

DUBOIS, Sophie, « Le manifeste récupéré : réduire, réutiliser et recycler *Refus global* », *Études littéraires*, volume 44, n° 3, Québec : Département des littératures de l'Université Laval, automne 2013, p. 83-94.

DUCHASTEL, Jules, *La contre-culture : une idéologie de l'apolitisme*, 1979. Dans *La transformation du pouvoir au Québec*. Actes du Colloque de l'ACSALF, Montréal: Les Éditions Albert Saint-Martin, 1980, 378 p. http://classiques.uqac.ca/contemporains/duchastel_jules/contre_culture/contre_culture_remarques.html

DUFRESNE, Jacques, « Les arts coincés entre Duplessis et Borduas », *La Presse*, 12 octobre 1991, p. B 3.

DUFRESNE, Jacques, « Un rack à viande subventionné », *La Presse*, 2 novembre 1991, p. B 3.

DUFRESNE, Jacques, « Aux arts citoyens », *La Presse*, 7 décembre 1991, p. B 3.

DUGUAY, Raoul, « Allô Tôulmônd », *Mainmise*, n° 51, octobre 1975, p. 8-18.

FAVREAU, Michèle, « L'Octobre du cinéma québécois : Sortie des artistes? Sortie des artistes? Sortie des artistes? » *Mainmise*, décembre 1975, p. 38-39. EN LIGNE :

<https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/2219905>

DUPOUIS, Gilles et Fernand LEDUC, « Entretien avec Fernand Leduc », *Francofonia*, n° 37 : « Le Québec et la modernité », Casa Editrice Leo S. Olschki, autunno 1999, p. 95-104.

ESSEGHIR, Amine, TC-Media, « Disparitions en série », *Journal Métro*, 2 février 2015.

<https://journalmetro.com/local/ahuntsic-cartierville/713453/disparitions-en-serie/>

ESSEGHIR, Amine, « Les demeures patrimoniales du Vieux-Montréal du Nord », *Journal Métro*, 31 août, 2020. <https://journalmetro.com/inspiration/evasion/2507401/les-demeures-patrimoniales-du-vieux-montreal-du-nord/>

FINKIELKRAUT, Alain, Michel HOUELLEBECQ, Peter SLOTERDIK et Peter WEIBEL, « La nouvelle conception de l'Homme. La construction de l'être humain » (Discussion), *Le Philosophoire*, volume 2, n° 23, 2004, p. 32-55.

FORTIN, Andrée, « De l'art et de l'identité collective au Québec », *Recherches sociographiques*, volume 52, n° 1, Québec, Éd. Université Laval, janvier-avril 2011, p. 49-70.

FORTIN, Andrée, « Affirmations collectives et individuelles ». Dans Marie-Charlotte de Koninck et Pierre Landry (Dirs.), *Déclics, art et société : Le Québec des années 1960 et 1970*, Québec, Montréal et St-Lambert : Musée de la civilisation, Musée d'art contemporain de Montréal et Fidès, 1999.

FRÉCHETTE, Michel, « La marionnette au Québec : histoire et réalité », *Jeu*, n° 51, Montréal, Éd. Cahiers de théâtre Jeu Inc., 1989, p. 90-103.

FRÉGEAU, Martine, « L'univers poétique de Turpin », *Courrier Ahuntsic*, dimanche 12 mars 2006, p. 16.

GABORIAU, Linda, « Pour une vraie radio underground québécoise », *Mainmise*, n° 1, Montréal, octobre 1970, p. 94-99. EN LIGNE : <https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/2219853>

GAGNON, François, « Contribution à l'étude de la genèse de l'automatisme pictural chez Borduas », *La Barre du jour*, Montréal, janvier-août 1969 : « Les Automatistes », p. 206-223. EN LIGNE : <https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/3759876>

GARAUDY, Roger, « L'Université. Des Mutants de l'île de Gorée », *Éthiopiennes*, n° 17, 1979, p.

GASPARINI, Philippe, « Autofiction vs autobiographie », *Tangence*, n° 97 « Enjeux critiques des écritures (auto) biographiques contemporaines », automne 2011, p. 11-24.

GAUVREAU, Claude, « L'épopée automatiste vue par un cyclope ». Dans *La Barre du Jour*, « Les Automatistes », Montréal, janvier-août 1969, p.55-56.

GAUVREAU, Claude, *Réflexions d'un dramaturge débutant : 1970, Jeu*, n° 7 : « Manifestes et textes théoriques », hiver 1978, p. 20-37.

GAUVREAU, Claude, « Face à la censure », *Actualités UQAM*, 20 janvier 2017. Mis à jour le 24 janvier 2017. Consulté le 7 mars 2024). En ligne : <https://actualites.uqam.ca/2017/artistes-face-censure/>

GAUVREAU, Laurence, *Voix plurielles*, Revue de l'Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC), volume 17, n° 1, 2020, p. 471.

GODBOUT, Jacques, « Pour un ministère de la Culture », *Liberté*, volume 9, n° 2 « Un ministère de la culture? », mars 1967, p. 3-24.

GODIN, Gérald, « Le joual et nous », *Parti Pris*, vol. 2, n° 5, Montréal, janvier 1965, p. 18-19.

GREENBERGER, Alex, « How Lorenza Böttner's Prescient Art Created Space for Disabled and Trans People », *Art in America*. 16 juin 2021. EN LIGNE : <https://www.artnews.com/feature/who-was-lorenza-bottner-why-is-she-important-1234595987/>
Page consultée le 10 juillet 2022.

HARVEY, Fernand, « Le ministère des Affaires culturelles et le *Livre blanc* de Pierre Laporte (1964-1966) », *Les Cahiers des Dix*, n° 69, Québec, Les Éditions La Liberté, 2015, p.49-103.

HARVEY, Fernand, « Le ministère des Affaires culturelles sous Jean-Noël Tremblay : turbulences et réalisations (1966-1970) », *Les Cahiers des dix*, n° 70, Les Éditions La Liberté, 2016, pp 289-342.

HARVEY, Fernand, « Le gouvernement de Robert Bourassa et la culture, 1970-1976 (2^e partie). Le Livre vert de Jean-Paul L'Allier », *Les Cahiers des dix*, n° 70, Les Éditions La Liberté, 2016, pp 249-274.

HEUDIN, Jean-Claude « Demain tous cyborgs? », *Territoire en mouvement*, n° 12 : « Les Implications spatiales des changements environnementaux et des innovations technologiques – Vers une géographie du post-humain? », 2012, Éd. Université Lille 1 Sciences et Technologies, p. 46-55.

HOQUET, Thierry, « Adieu les monstres, vivent les mutants », *Critique*, Éditions de Minuit, 2006/6-7, n° 709-710, pp. 479-481.

HOWLING, Crawford Stanley, « Resilience and Stability of Ecological Systems », *Annual Review of Ecology and Systematics*, volume 4, 1973, p. 1-23.

JASMIN, Claude, Les Beaux-arts. Visionnaires? Non, lucides! », *La Presse*, Cahier Arts, Lettres, Spectacles, Radio-Télé : « Les beaux-arts », Montréal, samedi 19 février 1966, p. 18.

JASMIN, Claude, « Oh! Les belles poupées! », *La Presse*, Cahier Arts, Lettres, Spectacles, Radio-Télé : « Les beaux-arts », samedi 2 juillet 1966, p. 22-23.

JASMIN, Claude, « Un rendez-vous vital », *La Presse*, Cahier Arts, Lettres, Spectacles, Radio-Télé : « Les beaux-arts », Montréal, 6 août 1966, p. 22.

JASMIN, Claude, « L'art nouveau des jeunes peintres de Montréal », *Vie des arts*, n° 44, automne 1966, p. 52-55.

JASMIN, Claude, La guerre à la beauté : onze "pop" au Musée! », *Sept-Jours*, n° 17, Montréal, 7 janvier 1967, p. 46;

JASMIN, Claude, « Des vaches, un œuf et un magasin, le dimanche », *Sept-Jours*, n° 47, Montréal, 10 août 1968, p. 31.

JASMIN, Claude, « Pas de progrès en art et tant mieux », *Sept-Jours*, n° 35, Montréal, 12 au 18 mai 1968, p. 46.

J.B. « Au Centre social de l'U. de M. Ouverture de la Semaine "A" », *Le Devoir*, vol. n° 90, Montréal, Samedi 18 avril 1964, p. 16.

JUNG, Johann, « Le double créateur dans l'écriture de soi », *Le carnet PSY*, n° 199, juin 2016, p. 48-51.

KARBOVNIK, Damien, « Théorie du complot et ovnis », *Diogène*, volume 1, n° 240-250, janvier-juin 2015, p. 240-251.

L.M., « À l'exposition André Turpin au Centre civique de Rimouski. Même quand l'oiseau marche on sent qu'il a des ailes », *Le Progrès du golfe*, « Beaux-arts », 65^e année, n° 30, Rimouski, 24 octobre 1968, p. six.

LACOURSIÈRE, Jacques, « "Octobre 1970"; l'occasion rêvée », *Cap-aux-diamants : la revue d'histoire du Québec*, n° 41, printemps 1995, p. 58-60.

LAFORGE, Monique, « Le monde à bicyclette : vive la vélorution! ». Dans *L'Encyclopédie du MEM- Centre des mémoires montréalaises*, Ville de Montréal, 12 décembre 2016.

<https://ville.montreal.qc.ca/memoiresdesmontrealais/le-monde-bicyclette-vive-la-velorution>

LALONDE, Catherine, « Marie Savard: Éclipse sur la fondatrice de la Pleine Lune », *Le Devoir*, 21 janvier 2012. <https://www.ledevoir.com/lire/340762/marie-savard-eclipse-sur-la-fondatrice-de-la-pleine-lune>

LAMOUREUX, Johanne, « Les effets de l'art contemporain : relecture interdisciplinaire de la modernité plastique au Québec », *Francofonia*, n° 37 : « Le Québec et la modernité », Florence, Casa Editrice Leo S. Olschki s.r.l., autunno 1999, p. [<https://www.jstor.org/stable/43016991>]

LAMY, Laurent, « Les Beaux-arts par Laurent Lamy. Marionnettes », *Le Devoir*, vol. LVII, n° 147, Montréal, samedi 25 juin 1966, p. dix.

LAPOINTE, Gilles, « *Refus global*. Un texte aux multiples résonances », *Vie des arts*, volume 42, n° 170 : « Les 50 ans du Refus global », Montréal, Éditeur La Société La Vie des Arts, printemps 1998, p. 26-29.

LAPORTE, Stéphane, « Banalité et nudité », Montréal, *La Presse*, 11 juin 2012. EN LIGNE : <https://www.lapresse.ca/debats/chroniques/stephane-laporte/201206/09/01-4533357-banalite-et-nudite.php>

LAROSE, Karim et Jean-Philippe WARREN, « Terra Incognita », *Liberté*, n° 299 : Dossier « La contre-culture dans le Québec inc. », 2013, p. 14-18.

LARUE-LANGLOIS, Jacques, « Nouvel art populaire : l'affiche », *Le Droit*, n° 50, Cahier 2 : *Perspectives* : n° 21, Ottawa, 25 mai 1968, p. 12-16. EN LIGNE : <https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/4215311>

LAURAC, Jean, « La Semaine artistique. Sans le savoir Béchard crée un "happening" », *Télé-Radiomonde*, Vol. XXVII, n° 41, samedi 3 septembre 1966, p. 17.

LEBEL, Susan et Jean-Pierre GILBERT, « ... de quelle avant-garde? Francine Larivée et Marcel Saint-Pierre », *ETC*, n° 8, Montréal, Revue d'art contemporain ETC inc., été 1989, p. 12-19.

LÉGER, Claude, « Rue Saint-Vincent. De la poterie à la couture », *Le Devoir*, Montréal, mardi 8 juin 1971, p. 11.

LE GRAND, Jean-Pierre, « Serge Lemoyne : y a-t-il un mécène dans la salle? », *Vie des arts*, volume 33, n° 133, p. 32-35.

LEMOYNE, Serge, « L'art est loin d'être coincé entre Duplessis et Borduas », *La Presse*, 30 octobre 1991, p. B 3.

LÉVY-BEAULIEU, Victor, « Le Québec, sa langue pis sa culture », *Études littéraires*, vol. 6, n° 3 « La littérature dans la culture d'aujourd'hui », décembre 1973, p. 363-368.

LOSZACH, Fabien, « La révolution culturelle québécoise s'est-elle réalisée en jetant l'art aux poubelles? », *Espace Sculpture*, n° 89: « Art et pouvoir », Le Centre de diffusion 3D, Montréal, 2009, p. 12-18.

MAITRE, Manuel, « Serge Lemoyne, un jeune peintre en révolte veut fonder un groupe d'anticonformistes en réaction contre l'académisme qui mine l'art abstrait », *La Patrie : l'hebdo des canadiens-français*, Édition 2, n° 11, Semaine du 12 au 18 mars 1964, Montréal, p. 29.

MORISSETTE, Brigitte, « Défolement à gaga! », *La Patrie : l'hebdo des canadiens-français*, 87^e Année, Numéro 34, Montréal, Semaine du 28 août 1966, p. 53. EN LIGNE : https://diffusion.banq.qc.ca/pdfjs-3.10.111-dist_banq/web/pdf.php/9cT-QYBj5gyafKvkHw3OPw.pdf#page=53&zoom=100,-145,456

MOORE, Marie-France « *Mainmise* : version québécoise de la contre-culture », *Recherches sociographiques*, volume 14, n° 3, 1973, p.363-381.

NIMIS, Erika, « Des Mutants en héritage? », *Trouble dans les collections*, (ISSN électronique : 2778-2913), n° 4 « En hériter », mars 2023, publié par Musée Théodore Monod de l'IFAN (Dakar). EN LIGNE sur Archive ouverte. Université de Bretagne occidentale (HAL-UBO) : <https://hal.univ-brest.fr/REVUE-TROUBLE-DANS-LES-COLLECTIONS/hal-04063914v1> et <https://troublesdanslescollections.fr/2022/12/23/article-6-3/>

PAILLÉ, Roland, « Un festival de couleurs. Turpin expose à la Galerie du Parc », *Le Nouvelliste*, Trois-Rivières, vendredi 2 mai 2003, p. 20.

PAQUIN, « Un labo dans le poète : la fonction du discours scientifique dans les manifestes de Claude Péloquin », *Tangence*, n° 61, Rimouski : Université du Québec à Rimouski (UQAR), décembre 1999, p. 73-89.

PIOT, Maudy, « Le regard est visage. Le visage est regard », *Recherches en psychanalyse*, 2006/2, n° 6, p. 131-137.

PITT, Françoise, « Cet oiseau qui a nom liberté » *DécorMag*, vol. 2, n° 7, mars 1974, p. 63.

POISSON, Roch, « Vie Littéraire », *Photo-Journal : tout par l'image*, vol. 30, n° 25, Montréal, Semaine du 5 au 12 octobre 1966, p. 65.

PRINCE, Jean-Guy, « Arts Québec 75 ou la vaseline d'un art impuissant. Musée d'art contemporain 16 octobre – 23 novembre », *Mainmise*, n° 53, décembre 1975, p. 40.

RÉMILLARD, Martin et Andrée SABOURIN, « La contre-culture dévoilée. Bibliographie commentée ». Dans Bibliothèque et Archives nationales du Québec (collectif), *À Rayons ouverts – Chroniques de BAnQ*, n° 86 « Le Québec contre-culturel », Montréal, BAnQ, printemps-été 2011.

RENAUD, Jacques, « Kittie Bruneau, héritière du surréalisme? », *Vie des arts*, vol. 22, n° 90, printemps 1978, p. 61-63. En ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/va/1978-v22-n90-va1177708/54845ac/>

RICHARD, Ronald, « Un Marché noir », *Le Quartier latin*, volume XLIX, n° 36, « Le Nouveau Cahier », vol III, n° 17, (Entretien avec Jean-François Brossin), Montréal, 16 février 1967, p. 3.

ROBILLARD, Yves, « Les lieux de la nouvelle expression de 1940-1980 », *ETC*, n° 12, automne 1990, p. 10-14.

ROSS, Daniel, « Vive la vélorution ! » : Le Monde à bicyclette et les origines du mouvement cycliste à Montréal, 1975-1980. » *Bulletin d'histoire politique*, « Le militantisme environnemental au Québec », 23(2), Montréal, UQAM, 2015, p.111. EN LIGNE : <https://doi.org/10.7202/1028885ar>

ROY, Christian, « Erika Nimis. Mutants. Centre des arts actuels Skol (6.03.2021 – 10.04.2021)/ Erika Nimis. Mutants », *Ciel variable*, n° 118, automne 2021, p. 97-98.

RUSE, Michael, « Réflexions d'un darwinien au sujet des mutants », *Critique*, 2006/6 (n° 709-710), p. 482-492.

SABOURIN, Andrée, « La Crise d'octobre » dans BAnQ, *À la découverte de la Collection nationale*, octobre 1970.

https://www.banq.gc.ca/collections/collections_patrimoniales/bibliographies/crise_octobre.html

SAINT-GERMAIN, Pierre, « Alençon va vivre durant une semaine à l'unisson du Québec "moderne" », *La Presse*, 83^e année, n° 48, Montréal, lundi 27 février 1967, p. 1-2.

SAINT-GERMAIN, Pierre, « Alençon à l'heure du Québec moderne », *La Presse*, 83^e année, n° 49, Montréal, mardi 28 février 1967, p. 1-2.

SAINT-MARTIN, Fernande, « Le dynamisme des Plasticiens de Montréal », *Vie des Arts*, n° 44, automne 1966, p. 44-48.

SAINT-MARTIN, Fernande, « Fonctions de l'art dans la culture québécoise », *Canadian Literature*, n° 152-153 : « Remembering the Sixties », spring/summer 1997, p. 145-159. EN LIGNE : <https://canlit.ca/article/fonctions-de-lart-dans-la-culture-quebecoise/>

SALANSKIS, Jean-Michel, « Fiction des sujets », *Critique*, 2006/6, n° 709-710, p. 625-636.

SCHWERZMANN, Katia, « Moralisation de la vie nue – transhumanisme et biopolitique », *Revue des sciences humaines* [En ligne], 341 | 2021. mis en ligne le 01 janvier 2023, consulté le 09 juin 2024. URL : <http://journals.openedition.org/rsh/432> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rsh.432>

SICOTTE, Hélène, « Un état de la diffusion des arts visuels à Montréal : les années cinquante: lieux et chronologie 'Deuxième partie : 1955 à 1961' », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 16, n° 2, 1995, p. 40-47. EN LIGNE : <http://www.jstor.org/stable/42616647>

SULLIVAN, Françoise, « Salue Zarathoustra », *Liberté*, Vol. 43, n° 4 (254) : « Danses », novembre 2001, p. 164-167.

THOURET, Clotilde, « Comment peut-on être (un super-héros) mutant? », *Critique*, 2006/6, n° 709-710, p. 612-624.

TISSERON, Serge, « La réalité de l'expérience de fiction », *L'Homme*, 2005/3, n° 175-176 : « Vérités de la fiction », Éd. De L'EHESS, p. 131-145.

TRÉPANIÉ, Esther, « Peindre à gauche », *Bulletin d'histoire politique*, volume 13, n° 1, automne 2004, p. 83-103.

VAIŠ, Michel, « Marionnette et thérapie : entretien avec Madeleine Lions », *Jeu. Revue de théâtre*, n° 51, 1989, p.135-136.

VIAU, René, « Esprit de *Refus global*, es-tu là? », *Vie des arts*, volume 52, n° 213, hiver 2008-2009, p. 65-67. EN LIGNE : <https://www.erudit.org/fr/revues/va/2008-v52-n213-va1095920/58758ac/>

VINCE, Charlène, « Conquête spatiale : résumé, dates de l'exploration de l'espace, hier et aujourd'hui », *L'internaute.com*, mis à jour le 12/10/21 [<https://www.linternaute.fr/actualite/guide-histoire/1788667-conquete-spatiale-resume-dates-exploration-espace/#conquete-spatiale-russe>] Page consultée le le 10 mars 2022.

VINCE, Charlène, « Guerre froide : causes, développement, dates... Résumé des événements », *L'internaute.com*, mis à jour le 17/02/22 [<https://www.linternaute.fr/actualite/guide-histoire/1788277-guerre-froide-staline-kennedy-mao-ces-leaders-qui-ont-change-le-monde-chronologie/>] Page consultée le 10 mars 2022.

WARREN, Jean-Philippe, « Les années 68 au Québec : Mise en perspective des expériences québécoise et française autour des mouvements étudiants », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 129, Les Presses Sciences Po, janvier-mars 2016, p. 61-74.

Catalogues d'expositions

ATALLAH, Marc (Dir.), *La Parade monstrueuse. La naissance des monstres modernes*, Ouvrage accompagnant l'exposition « Je est un monstre » à la Maison D'Ailleurs (13 novembre 2020 au 2 janvier 2022), Paris : Cernunnos / Dargaud, 2020, 255 p.

ATALLAH, Marc (Dir.), *Portrait-Robot ou Les Multiples visages de l'humanité*, Publication accompagnant l'exposition *Portrait-Robot* tenue du 21 juin 2015 au 31 janvier 2016 à la Maison d'Ailleurs, Lausanne : Éditions Favre et Maison d'Ailleurs, 2015, 192 p.

ATALLAH, Marc et Frédéric JACCAUD (Dirs), *Le Posthumain*, Ouvrage accompagnant l'exposition *Corps-concept* (21 mai au 19 novembre 2017), Chambéry (France) : Éditions ActuSF et Yverdon-les-Bains (Suisse): Maison d'Ailleurs, 2017, 95 p.

DUFFY, Helen, Frances K. SMITH et AGNES ETHERINGTON ART CENTRE QUEEN'S UNIVERSITY, *Le Meilleur des mondes de Fritz Brandtner* [catalogue d'exposition], Kingston, Ontario : Agnes Etherington Centre, 1982, 96 p.

PALMIÉRI, Christine, *De la monstruosité, expression des passions*, catalogue d'exposition à l' Espace D. René Harrison, Montréal : Jaune-Fusain, 1999, 31 p.

Documents audiovisuels

ANDRÉ, Yves et Claude PÉLOQUIN, *L'Homme nouveau*, Court-métrage expérimental, ONF, 1970, 10 min.
EN LIGNE : https://www.onf.ca/film/homme_nouveau/

BROCHU, Pierre, *Les Enfants d'un siècle fou*, Documentaire, Poly-Productions, 1996, Durée 1 :31 :10 hre. EN LIGNE : https://www.youtube.com/watch?v=GkjP_-T4fy0

DESPENTES, Virginie, Marie-Hélène Bourcier, Catherine Breillat, Annie Sprinkle, Lydia Lynch, Carol Leigh, Gérard Pont, et al, *Mutantes : Punk, Porn, Feminism*, documentaire sur le féminisme porno punk, France, 2009, 90 min.(chaîne Pink TV) et ©2011 en DVD (USA : Alive Mind Cinema : Kino Lorber : Blaq Out)

GOUYON, Pierre-Henri, Muséum national d'Histoire naturelle (MNHN), *Darwin et la transformation des espèces*. [Vidéo]. Canal-U. 2009, 1 janvier. Mise en ligne 28 août 2014. Consultation le 27 avril 2024. <https://doi.org/10.60527/z9ej-mc80>.

LACROIX, Laurier, « Notre histoire en tête : M.-T. Lefebvre & J. Lainey », *Notre histoire en tête*, Radio Ville-Marie (VM) au 91,3 FM, Société historique de Montréal, 20 avril 2021.

<https://www.societehistoriquedemontreal.org/radio/notre-histoire-en-tete-m-t-lefebvre-j-lainey/>

LACROIX, Laurier, « Notre histoire en tête (NHET)– 75^e anniversaire de Refus global », Entretien entre Laurier Lacroix et Gilles Lapointe, *Notre histoire en tête* Radio Ville-Marie (VM) au 91,3 FM, Société historique de Montréal, 23 janvier 2024. En rattrapage, CRILCQ, UQAM.

<https://www.societehistoriquedemontreal.org/radio/75e-anniversaire-de-refus-global/>

LANGANEY, André, Muséum national d'Histoire naturelle (MNHN), « De la création à l'évolution : l'invention de la biologie », 1er volet du cycle de conférences "De l'Histoire à l'actualité des sciences". Muséum national d'Histoire naturelle de Paris, Canal U, Conférence, 19 septembre 2013, Mise en ligne 22 avril 2015 :

<https://www.canal-u.tv/chaines/mnhn/mecanismes-de-l-evolution/de-la-creation-a-l-evolution-l-invention-de-la-biologie>

PERRIN, Catherine, « Raoul Duguay révèle l'origine de l'expression "tôuttt est dans tôuttt" » dans *Médium Large*, Radio-Canada Ohdio, Audiofil du mardi 3 octobre 2017, 8 min.

EN LIGNE :

<https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/medium-large/segments/chronique/40842/raoul-duguay-touttt-est-dans-touttt>

MARTEL, Gaston, « La Belle époque de la Mousse Spachèque à Alma », Radio-Canada *Ohdio*, publié le 21 janvier 2021.

<https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/place-publique/segments/entrevue/341254/alma-hotel-cascade-mousse-spachteque>

SAVARD, Marie, *La nuit du 16 octobre (album Québécois)*,

EN LIGNE : <https://www.youtube.com/watch?v=fzk0DDis6vs>

TODD HENAUT, Dorothy (réal.), JANES, Barbara (prod.) et OFFICE NATIONAL DU FILM DU CANADA (prod.), *Les terribles vivantes – Louky Bersianik, Jovette Marchessault, Nicole Brossard*, Montréal : Office national du film (ONF), documentaire, 1986, 1h 24 min.

En ligne : <https://www.onf.ca/film/terribles-vivantes-louky-bersianik-jovette-march/>

TOUBLANC-MICHEL, Bernard (réal.), *Le Mutant*, 1978, 6 X env. 55 min.

<http://www.tele70.com/article-10712061.html>

Mémoires de maîtrise et Thèses de doctorat

BLANCHARD PILON, Jacinthe, *Entre la fuite et l'exil : réception, circulation et reconnaissance des artistes non figuratifs au Musée des beaux-arts de Montréal, au musée de la Province et à la Galerie nationale du Canada (1955-1960)*, Mémoire de Maîtrise en Histoire de l'art, Montréal : Université du Québec à Montréal (UQAM), 2016, 325 p.

<http://www.archipel.uqam.ca/8466/>

BRADETTE BRASSARD, Judith, *Jean-Paul Mousseau artiste public : Étude de la station du métro Peel, de l'église Saint-Maurice-de-Duverney et de la Mousse Spachthèque de Montréal*, Mémoire de Maîtrise en Études des arts, Montréal : Université du Québec à Montréal (UQAM), 2008, 183 p.

CARANI, Marie, *Sémiotique de la peinture abstraite québécoise, 1940-1970*, Montréal : Université du Québec à Montréal, Thèse de Doctorat en Sémiologie, 1985, 912 p.

COLAS DE LA NOUE, Hélène, *Dystopie et science-fiction au Québec (1963-1973) : Étude des représentations des sciences et des techniques*, Mémoire de Maîtrise en Études québécoises, Trois-Rivières : Université du Québec à Trois-Rivières, juin 1989, 169 p.

COLONNA, Vincent, *L'Autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*, HAL Archives-ouvertes, École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), Thèse de Doctorat en Linguistique, Collection EHESS-THÈSE, 1989, 368 p.

DESCHAMPS, Brigitte, *La réception du Refus global de 1948 à 1988*, Mémoire de Maîtrise en Études des arts, Montréal : Université du Québec à Montréal (UQAM), 1998, 140 p.

DUBOIS, Sophie, *Quand Refus global devient « Refus global » : l'histoire d'une réception partielle*, Thèse de Doctorat en Littératures de langue française, Montréal : Université de Montréal, août 2014, 658 p.

GIROUX, Alex, *La musique populaire et la contre-culture au Québec (1967-1973)*, Mémoire de Maîtrise en Histoire, Montréal : Université du Québec à Montréal (UQAM), juin 2015, 197 p.

KARBOVNIK, Damien, *L'ésoétérisme grand public : Le réalisme fantastique et sa réception. Contribution à une sociologie de l'occulture*, Thèse de Doctorat en Sociologie, Université Paul-Valéry – Montpellier III, 2017, 528 p.

LAMY, Sylvain, *Le « printemps » de la bande dessinée québécoise (1968-1975)*, Thèse de Doctorat en Études littéraires, Montréal : Université du Québec à Montréal (UQAM), août 2010, 363 p.

MOORE, Marie-France, *Contre-culture et culture politique au Québec. Une analyse de contenu de la revue Mainmise*, Thèse de Doctorat, Montréal : Université du Québec à Montréal (UQAM), décembre 1975, 287 p.

PELLETIER, Lise, *L'art-thérapie et l'empowerment : enjeux et perspectives*, Mémoire de Maîtrise en Travail social, Abitibi : Université du Québec à Montréal, 2013, 150 p. <https://depositum.uqat.ca/id/eprint/591/>

SCOTT, Christophe, *La représentation de la famille dans la peinture figurative nord-américaine durant la première moitié de la guerre froide (1945-1968) : les cas de Fairfield Porter, d'Alex Colville et de Jean-Paul Lemieux*, Mémoire de Maîtrise en Histoire de l'art, Montréal : Université du Québec à Montréal (UQAM), 2021, 322 p. <https://archipel.uqam.ca/16983/>

Ouvrages (monographies, essais, recueils et autres)

ANCET, Pierre, *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris : Éd. Presses Universitaires de France, Coll. « Science, histoire et société », 2006, 182 p.

ANDRÉ, Danièle, Patrick BERGERON, Patrick GUAY, Florence PLET-NICOLAS et Natacha VAS-DEYRES (dirs.), *Les Dieux cachés de la science-fiction francophone (1950-2010)*, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, Collection Eidolon, n° 111, 2014, 311 p. et 2020 pour Édition numérique, Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux.

ASTRUC, Rémi, *Le Renouveau du grotesque, dans le roman du XX^e siècle. Essai d'anthropologie littéraire*, Paris : Éd. Classiques Garnier, © 2010, 279 p.

ATELIER D'EXPRESSION MULTI-DISCIPLINAIRE (ATEM) et BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, *Rencontre internationale « de la contre-culture »*, (Programme), Montréal, Avril 1975, 31 p. EN LIGNE : <https://www.montrealundergroundorigins.ca/fr/images/rencontre-internationale-de-la-contre-culture-montreal-1975-2/>

AUSTIN, John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, Paris : Éd du Seuil, Coll. Points, ©1970 1^{ère} Éd. française, Trad. par Gilles Lane de *How to do things with words*, Oxford University, 1962, 183 p.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, ©1957, 1961, Paris : Les Presses universitaires de France, 3^e édition. En ligne : http://classiques.uqac.ca/classiques/bachelard_gaston/poetique_de_espace_3e_edition/poetique_de_espace_intro.html

BERGIER, Jacques et Louis PAUWELS, *Le matin des magiciens. Introduction au réalisme fantastique*, Paris : Gallimard, Coll. Folio, ©1960, 1972, 638 p.

BOLY, Joseph, *Le journal d'un mutant de l'île de Gorée*, Bruxelles : Coopération par l'Éducation et la culture, 1987, 157 p.

BONNET, JULES, *État des lieux sur les politiques publiques d'appui à la philanthropie culturelle*, Rapport du colloque sur la philanthropie culturelle ayant eu lieu le 2 décembre 2022, Culture Montréal, Conseil des arts de Montréal (CAC), 5 décembre 2022.

BOURASSA, André G., *Surréalisme et littérature québécoise. Histoire d'une révolution culturelle*, Montréal : Les Herbes Rouges, TYPO, ©1977, Édition revue et augmentée, 1986, 616 p.

BOURASSA, André G. et Gilles LAPOINTE (Édition préparée et présentée par), *Refus global et autres écrits*, Montréal : L'Hexagone, TYPO essais, 1997, 185 p.

BOURSEILLER, Christophe, Olivier Pénot-LACASSAGNE, CENTRE CULTUREL INTERNATIONAL DE CERISY-LA-SALLE, (dir.), *Contre-Cultures!*, (Actes du colloque : « Contre-cultures : de la révolution culturelle au dépassement de l'art », 27 juin au 4 juillet 2011, Centre culturel de Cerisy-la -Salle), Paris : CNRS Éditions, © 2013, 314 p.

CAFÉS DE MUSÉES, *Un peu d'histoire #3 : Les Jeunes à l'Étable*, date de publication 30 mars 2020. EN. LIGNE : <https://cafesdemusees.fr/un-peu-dhistoire-3-les-jeunes-a-letable/>

CHALUMEAU, Jean-Luc, *La nouvelle figuration. Une histoire de 1953 à nos jours. Figuration narrative. Jeune peinture. Figuration critique*, Paris : Éditions Cercle d'art, 2003, 222 p.

CHASSAY, Jean-François *La monstruosité en face : les sciences et leurs monstres dans la fiction*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal (PUM), 2021, 284 p.

CHIANTARETTO, J.-F. (Dir.), *Écritures de soi, écritures des limites*, Paris : Hermann, 2014.

COMITÉ DU CONVENTUM 1986 DE L'INSTITUT ET ÉCOLE NAZARETH ET LOUIS BRAILLE, *Conventum 1986 : « Souvenirs et perspectives » (1861-1986, 125^e Anniversaire de la scolarisation des élèves handicapés de la vue au Canada français)*, Album, n.p.COUTURE, Francine et LEMERISE Suzanne, *L'artiste et le pouvoir 1968-1969*, Montréal : Groupe de Recherche en Administration de l'art, UQAM, Avril 1975, 29 p.

COUTURE, Francine (dir.), *Les arts et les années 60. Architecture, arts visuels, chanson, cinéma, danse, design, littérature, musique, théâtre*, Textes du colloque de 1989, Montréal : Les Éditions Triptyque, 1991, 168 p.

COUTURE, Francine (dir.), *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. La reconnaissance de la modernité*, Tome I, Montréal, VLB Éditeur, 1993, 341 p.

COUTURE, Francine (dir.), *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. L'éclatement du modernisme*, Tome 2, Montréal : VLB Éditeur, 1997, 424 p.

DE CARVALHO, Anithe, *Art rebelle et contre-culture culture : Création collective underground au Québec, 1967-1977*, St-Joseph-du-Lac (Qc) : M Éditeur, Collections Mouvements, 2015.

DEHOUX, Amaury et Érica DURANT (dir.), *Le Double : littérature, arts, cinéma : nouvelles approches*, (Colloques, congrès et conférences sur la littérature comparée, 27.), Paris: Honoré Champion, 2018, 200 p.

DE KONINCK, Marie-Charlotte et Pierre LANDRY (Dirs.), *Déclics, art et société : Le Québec des années 1960 et 1970*, Québec, Montréal et St-Lambert : Musée de la civilisation, Musée d'art contemporain de Montréal et Fidès, 1999.

DESLACHE, Lucile (dir.), *Hybrides et monstres : transgressions et promesses des cultures contemporaines*, Dijon : Éditions universitaires de Dijon, Collection « Écritures », 2012, 283 p.

DESPRÉS, Éleine et Hélène MACHINAL (Dir.), *Posthumains*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes (PUR), ©2014, 2019 pour Publication sur OpenEdition Books. En ligne : <https://books.openedition.org/pur/52490?format=toc>

DESPRÉS, Éleine, *Le posthumain descend-il du singe ? Littérature, évolution et cybernétique*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal (PUM), Collections Cavales, 2020, 278 p.

DRAMÉ, Patrick et Jean LAMARRE, *1968 Des sociétés en crise : une perspective globale*, Actes de colloque à l'Université Concordia, Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2009, 203 p.

ÉLIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris : Gallimard, Coll. « Idées », 1973, © 1963.

ELLENWOOD, Ray, *Égrégore. Une histoire du mouvement automatiste de Montréal*, Trad. de l'anglais par Jean-Antonin Billard, Montréal : Éditions Kétoupa et Éditions du passage (Co-édition), 2014, 658 p.

ÉTHUIN, Philippe, Guillaume VISSAC et Roxanne LECOMTE, *Demain l'écologie! Utopies et anticipations environnementales*, France, ArchéoSF et Montpellier :Publie.net, 2020, 116 p.

FERRY, Luc et Alain RENAUT, *La pensée 68. Essai sur l'anti-humanisme contemporain*, Paris : Gallimard, 1985, p.

FORTIN, Andrée et WARREN, Jean-Philippe, *Pratiques et discours de la contreculture au Québec*, Québec : Les Éditions Septentrion, 2015, 266 p.

FOUCAULT, Michel, *Les anormaux*, Paris : Gallimard/Seuil, « Hautes études », 1999.

FOUCAULT, Michel, *Le Corps utopique suivi de Les hétérotopies*, © 2009, Nouvelles Éditions Lignes.

FREIRE, Paulo, *Pédagogie des opprimés*, 1968.

FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. de l'allemand par Bertrand Féron, Paris : Gallimard, Collection Folio / Essais, 1985, p.

HARAWAY, Donna, *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences- Fictions- Féminismes*, Anthologie établie par Laurence Allard, Delphine Gardey et Nathalie Magnan, Paris : Exils Éditeurs, 2007, 333 p.

HAMEL, Jacques et Louise MAHEU, *Hommage à Marcel Rioux. Sociologie critique, création artistique et société contemporaine*, Montréal : Les Éditions Albert Saint- Martin, © 1992, 228 p. Édition numérique en 2004 sur le site de l'université du Québec à Chicoutimi (UQAC)

http://classiques.uqac.ca/contemporains/hamel_jacques/Hommage_a_Marcel_Rioux/Hommage_a_Marcel_Rioux_tdm.html

HOEK, Léo H., *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Paris : Mouton Éditeur, © 1981, p.

HOEK, Leo H., *Titres, toiles et critique d'art: déterminants institutionnels du discours sur l'art au dix-neuvième siècle en France*, Amsterdam : Rodopi, 2001, 389 p.

IEHL, Dominique, *Le grotesque*, Paris : Presses Universitaires de France (PUF), Collection « Que sais-je? », 1997, 127 p.

JAMES-RAOUL, Danièle et Peter KUON (dirs.), *Le monstrueux et l'humain*, Collection EIDÔLON, No 100, Cahiers du Laboratoire Pluridisciplinaire de recherches sur l'Imaginaire appliquées à la Littérature (LAPRIL), Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2012, 490 p.

JUBINVILLE, Yves et Édith-Anne PAGEOT (dirs.), *L'art en partage : autour du rapport Rioux*, Montréal, Québec : Presses de l'université de Montréal (PUM,) 2024, 224 p.

KAYSER, Wolfgang, *The grotesque in art and literature*, New York: Columbia University Press, 1981, © 1963, 224 p.

KUNNASS, Tarmo (dir.), Paul Gorceix (textes réunis par), *À la recherche du grotesque : colloque international, novembre 1993*, Institut finlandais, Paris, Saint-Pierre-du-Mont : Eurédit, 2003, 216 p.

LACHANCE, Laurent, *André Turpin peintre et sculpteur. Propos et confidences*, Montréal : Éditions Trois-Deux, 2016, 231 p.

LAGRANGE, Pierre et Claudie VOISENAT, *L'Ésotérisme contemporain et ses lecteurs : Entre savoirs, croyances et fictions*. En ligne, Paris : Éditions de la Bibliothèque publique d'information, Publication sur OpenEditionBooks 14 juin 2013, © 2005, 412 p.

<https://books.openedition.org/bibpompidou/640?lang=fr>

LAMOUREUX, Ève, *Art et politique : nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*, Montréal : Les Éditions Écosociété, Collection Théorie, 2009, 268 p.

LAMY, Laurent et Suzanne, *La renaissance des métiers d'art au Canada français*, Québec : Ministère des Affaires culturelles, Collection « Art, Vie et Sciences au Canada », ©1967, 84 p.

LAMY, Yvon, *Le destin de Marie Revai : pionnière en art-thérapie*, Éditions Vie, 2018

LAPOINTE, Gilles, *La comète automatiste*, Montréal : Éditions Fidès, Collection « Nouvelles Études québécoises », 2008, 208 p.

LAROSE, Karim et Frédéric RONDEAU (dirs.), *La Contre-culture au Québec*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, Collection Nouvelles études québécoises (NÉQ), 2016.

LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris : Presses Universitaires de France, 1990.

LE BRETON, David, *Des visages. Essai d'anthropologie*. Paris : Éditions Métailié, Collection "Suites Sciences Humaines", ©1992, 2003, 328 p.

LEFEBVRE, Germain, *Pellan, sa vie, son art, son temps*, La Prairie, Québec : Éditions Marcel Broquet, 1986, 216 p.

LEHMANN, Marie-Rosa, *Alfred Pellan. Sa vie et son oeuvre*, Institut de l'art canadien, 2023, 172 p.

<https://www.aci-iac.ca/fr/livres-dart/alfred-pellan/oeuvres-phares/mutons/>

MACLURE, Jocelyn, *Récits identitaires. Le Québec à l'épreuve du pluralisme*, Montréal : Éditions Québec Amérique, ©2000, 219 p. (Édition numérique en 2009)

MAISON D'AILLEURS, Yverdon, Suisse, Dossier de Presse : exposition *Je est un monstre (13.11.2020 à – 24.10.2021)*.

<http://www.ailleurs.ch/expositions/>

<https://www.fabula.org/actualites/99388/je-est-un-monstre-yverdon-suisse.html>

MARINIÈRE, Nathalie, *Figures du double*, Presses universitaires de Rennes (PUR),

<https://books.openedition.org/pur/30754#ftn28>

MILLS, Sean, *Contester l'empire. Pensée postcoloniale et militantisme politique à Montréal, 1963-1972*, trad. de l'anglais par Hélène Paré, Montréal : Éditions Hurtubise, Collection « Les Cahiers du Québec », 2011, ©2010 en anglais, 349 p.

NOUAILLES, Bertrand, *Le monstre, la vie, l'écart : La tératologie d'Étienne et d'Isidore Geoffroy Saint-Hilaire*, Paris: Classiques Garnier, 2017, 456 p.

PAGÉ, Alain, *Le Mutant*, Paris : Albin Michel, 1978, 175 p.

PALMIÉRI, Christine (dir.), *De la monstruosité, expression des passions*, Textes du colloque éponyme tenu le 20 mars 1999 à l'Espace D. René Harrison, Québec : Les Éditions de L'Instant même, 2000, 123 p.

PÉLOQUIN, Claude, *Le premier tiers : œuvres complètes (1942-1975)*, volume 1, Montréal: Éditions Beauchemin, 1976, 314 p.

PÉLOQUIN, Claude, *Le premier tiers : Œuvres complètes (1942-1975)*, volume 2, Montréal : Éditions Beauchemin, 1976, 148 p.

PÉLOQUIN, Claude, *Le premier tiers : Œuvres complètes (1942-1975)*, volume 3, Montréal : Éditions Beauchemin, 1976, 290 p.

QUINTAS, Eva et Michel LEFEBVRE, *Amazonnes, rebelles et mutantes*, Mont-St-Hilaire, Québec : Les Éditions Cayenne, 2014, 154/200 exemplaires, 45 p.

RANCIÈRE, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris : Galilée, 2004.

RICARD, François, *La Génération lyrique. Essai sur la vie et l'œuvre des premiers-nés du baby-boom*, Montréal : Les Éditions du Boréal, Collection « Compact », ©1992, 1994, 282 p.

RICOEUR, Paul, *La métaphore vive*, Paris : Éditions du Seuil, 1975, 413 p.

ROBERT, Guy, *L'art au Québec depuis 1940*, Ottawa : Les Éditions La Presse, 1973, 499 p.

ROBILLARD, Yves (dir.), *Québec underground 10 ans d'art marginal au Québec. 1962-1972*, Tome 1, Montréal : Les Éditions Médiart, 1973, 455 p.

ROBILLARD, Yves (dir.), *Québec underground 10 ans d'art marginal au Québec. 1962-1972*, Tome 2, Montréal : Les Éditions Médiart, 1973, 473 p.

ROBILLARD, Yves (dir.), *Québec underground 10 ans d'art marginal au Québec. 1962-1972*, Tome 3, Montréal : Les Éditions Médiart, 1973, 124 p.

ROBILLARD, Yves, *Vous êtes tous des créateurs ou Le mythe de l'art*, Outremont : Lanctôt Éditeurs, 1998, 209 p.

ROBITAILLE, André, *Le nouvel homme nouveau. Voyage dans les utopies de la posthumanité*, Montréal : Boréal, 2007, 220 p.

ROSEN, Elisheva, *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes (PUV), Collection « L'Imaginaire du Texte », 1991, 163 p.

ROSZAK, Théodore, *Vers une contre-culture : réflexions sur la société technocratique et l'opposition de la jeunesse*, trad. Claude Elsen, Paris: Stock, 1970, © 1969 pour version originale en anglais (*The Making of a Counter Culture: reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*, New York: Anchor Books, 1969, 303 p.

SIOUI DURAND, Guy, *L'art comme alternative. Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec. 1976-1996*, Québec : Les Éditions Intervention, © 1997, 466 p.

SOCIÉTÉ ROYALE DU CANADA, *Le Canada français d'aujourd'hui*, Léopold Lamontagne Éditeur (Québec : Les Presses de l'Université Laval et Toronto : University of Toronto Press), 1970, 161 p. EN LIGNE : <https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/3187852?docref=qjB5di0PyLwSssl1RDyy6A&docsearchtext=galerie%20La%20Masse>

SMART, Patricia, *Les femmes du Refus global*, Montréal : Éd. Du Boréal, 1998, 334 p.

SMART, Patricia, *Refus global : genèse et métamorphoses d'un mythe fondateur*, Montréal : Université McGill, Fonds Desjardins du Programme d'études sur le Québec, « Les Grandes Conférences Desjardins », (conférence du 10 novembre 1998), 1998, 29 p.

ST-GELAIS, Thérèse (dir.), *Loin des yeux, près du corps : entre théorie et création*, (essais des participantes au colloque portant sur les femmes, la théorie et la création qui s'est tenu les 1er et 2 octobre 2010), Montréal : Éd. Galerie de l'UQAM et Remue-Ménage, 2012, 177 p.

TEGMARK, Max, *La vie 3.0. Être humain à l'ère de l'intelligence artificielle*, traduit de l'anglais par Julien Bambaggi, Malakoff: Dunod, ©2017 version originale, ©2018 trad. français, 433 p.

UNIVERSITÉ DES MUTANTS, *Guide : Université des Mutants*, Goree, Sg: Université des mutants, n.d.

VILLE DE MONTRÉAL, « Énoncé de l'intérêt patrimonial.2118-2124, boulevard Gouin Est. Arrondissement d'Ahuntsic-Cartierville », Patrimoine Montréal, 12 mai 2014. EN LIGNE : http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/PAGE/PATRIMOINE_URBAIN_FR/MEDIA/DOCUMENTS/2118-24%20GOUIN%20EST%20C9NONC%20FINAL_12%20MAI%2014.PDF

TURPIN, André, *Folies poétiques & Folies grafiques* [sic], Montréal : Éd. L'Orloge, Collection de la Galerie Québécoise, 1972, n.p.

TURPIN, André, *La Muse. Recueil poétique*, Montréal : Éditions trois-Deux, 2005, 31 p.

TURPIN, André, *La Balançoire. Mémoire du Mutant*, Montréal : Éditions trois-Deux, 2005, 82 p.

VERSINS, Pierre, *L'Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science-fiction*, Lausanne : Éditions L'Âge d'homme, ©1972, 1984 (Édition augmentée d'un index des auteurs), 1037 p.

VIAU, Michel, *BDQ Histoire de la bande dessinée au Québec. Les pionniers de la bulle, Tome I Des origines à 1968*, © 2014, 2021 (2^e édition), Montréal : Station T, 399 p.

WINNICOTT, Donald Woods, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Paris : Éditions Gallimard, ©1971, Trad. française ©1975, 218 p.

Sites internet

ATELIER D'HISTOIRE MERCIER-HOCHELAGA-MAISONNEUVE, MAZEAU, Matthieu, « Aide à la Femme », Capsules historiques du quartier Maisonneuve.

En ligne : <https://histoiremhm.org/capsules-historiques> et page Facebook de l'organisme:

<https://www.facebook.com/AtelierHMHM/posts/peu-connu-laide-%C3%A0-la-femme-un-organisme-de-charit%C3%A9-qui-soccupait-de-toutes-les-m/900039472338534/>

ASSOCIATION CANADIENNE D'ART-THÉRAPIE (ACAT/ CATA) :

<https://www.canadianarttherapy.org/organization>

Marc Atallah, « Le Mutant, cet autre qui (nous) inquiète... »

https://www.fpy.ch/Atallah_2.pdf

BABELIO / Yves Robillard

<https://www.babelio.com/auteur/Yves-Robillard/519237>

BIENVENUE, Louise et Cory VERBAUWHEDE, « Entretien avec Louise Bienvenue à l'occasion du lancement du site *Mémoires de Boscoville* », HistoireEngagée.ca, 21 décembre 2017. EN LIGNE :

<https://histoireengagee.ca/entretien-avec-louise-bienvenue-a-loccasion-du-lancement-du-site-memoires-de-boscoville/>

ESPACE ART ACTUEL, *Le Dictionnaire historique de la sculpture québécoise au XX^e siècle*

<https://dictionnaire.espaceartactuel.com>

GALERIE SIMON BLAIS, Serge Lemoyne

<https://www.galeriesimonblais.com/fr/artistes/serge-lemoyne>

MARVEL :

<https://www.marvel.com/explore>

LA MÉMOIRE DU QUÉBEC EN LIGNE. LE DICTIONNAIRE DES NOMS PROPRES DU QUÉBEC. Édition 2022 : https://www.memoireduquebec.com/wiki/index.php?title=Qu%C3%A9bec_%28province%29._Orp_helins_de_Duplessis._Scandale] Dernière modification 6 janvier 2022.

MUSÉE QUÉBÉCOIS DE CULTURE POPULAIRE, MVC, MUSÉEVIRTUEL.CA, « La création du ministère de l'Éducation ou la démocratisation de l'enseignement » dans *Le début d'un temps nouveau*.

<http://www.larevolutiontranquille.ca/fr/la-creation-du-ministere-de-leducation.php>

Page consultée le 23 mars 2020.

MUSÉE QUÉBÉCOIS DE CULTURE POPULAIRE, MVC, MUSÉEVIRTUEL.CA , « L'Affirmation du Québec. Le mouvement souverainiste » dans *Le début d'un temps nouveau*.

<http://www.larevolutiontranquille.ca/fr/le-mouvement-souverainiste.php>

Page consultée le 23 mars 2020.

RADIO-CANADA, *Société. Archives*, « 1961 : la commission Parent amorce une Révolution tranquille dans l'enseignement au Québec », 29 août 2019. EN LIGNE :

<https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1276283/education-quebec-commission-parent-histoire-archives>).

RADIO-CANADA, *Archives*, « Une petite pilule, une grande révolution », mis à jour le 8 mai 2020.

<https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1652105/pilule-contraception-femme-planification-familiale-archives>

Page consultée le 11 avril 2022.

VAILLANCOURT, ARMAND. Site de l'artiste :

<https://armandvaillancourt.ca/AV2/oeuvres/oeuvre-monumentale/arbre-de-la-rue-durocher>

BUILDING CULTURAL LEGACIES HAMILTON, WOMEN'S ART ASSOCIATION OF HAMILTON

<https://buildingculturallegacies.ca/artist/womens-art-association-of-hamilton/>