

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

HALTE-LÀ, LE CANADIEN EST LÀ : ANALYSE SOCIO-SPORTO-CULTURELLE
DE LA SÉRIE *BLEU-BLANC-ROUGE* (1969-1979) DE SERGE LEMOYNE (1941-1998)

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR

NADÈGE FORTIER

AVRIL 2013

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.01-2006). 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 [a] 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

Tout d'abord, je tiens à remercier ma directrice, Annie Gérin qui a su m'inspirer et me guider dans ces grands défis qu'a été cette maîtrise en études des arts et la rédaction de ce mémoire. Sa patience indéfectible, son écoute attentive et ses critiques toujours justifiées et constructives ont été d'une aide précieuse.

Je voudrais remercier Marie-Ève Bolduc, fille de Serge Lemoyne, pour le partage de ses contacts, ainsi que Guy L'Heureux, pour les images qu'il a prises de la maison d'Acton Vale au lendemain de la mort de l'artiste.

Je dois toute ma gratitude à Jean-Pierre Bergevin pour son calme, son support, ses encouragements, ses lectures répétées, son amour et tout ce qui a pu rendre ce projet possible. J'ai aussi une petite pensée pour Marie-Christine Pitre pour l'écoute dans les grandes périodes de remises en question.

Merci, finalement, au CRSH et au FQRSC pour leur soutien financier plus qu'apprécié.

Je dédie ce mémoire avec tout mon amour à Bross'Adam et à Doudou, malgré sa préférence pour les Bruins de Boston.

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES FIGURES	vi
RÉSUMÉ.....	viii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 SERGE LEMOYNE ET LA CRÉATION ARTISTIQUE AU LENDEMAIN DE LA RÉVOLUTION TRANQUILLE.....	6
1.1 Présentation de Serge Lemoyne	6
1.1.1 La production de Lemoyne dans les années soixante, ou s'efforcer à « déconstiper la peinture »	8
1.2 La Révolution tranquille et la culture.....	14
1.2.1 L'État, le levier de la Révolution tranquille.....	14
1.2.2 Démocratiser la culture pour « le progrès de la société québécoise toute entière ».....	16
1.3. De la culture populaire dans la culture savante	19
1.3.1 <i>Les Belles-Sœurs</i> de Michel Tremblay	20
1.3.2 <i>Bleu-Blanc-Rouge</i> de Serge Lemoyne	22
1.3.3 Le hockey dans <i>Bleu-Blanc-Rouge</i>	25
1.4. L'omnivorité culturelle.....	30
1.4.1 Bourdieu, les rustres vulgaires de la classe ouvrière et les snobs intellectuels de la bourgeoisie	32
1.4.2 Un nouveau modèle de consommation culturelle : « l'omnivorité ».....	33
1.5. Conclusion.....	36

CHAPITRE 2

MÉDIA, CULTURE ET HOCKEY38

2.1 Média, hockey et construction identitaire38

2.1.1 La radio, le hockey et le fait francophone.....38

2.1.2 Le hockey au Québec suite à l'invention de la télévision.....44

2.2 Le mythe.....47

2.2.1 L'inscription dans l'histoire.....48

2.2.2 La maléabilité du mythe49

2.2.3 L'aspect extraordinaire du mythe49

2.2.4 La transmission du mythe49

2.3 Le Canadien comme objet mythique.....50

2.4. L'inscription du mythe du Canadien dans les productions culturelles québécoises54

2.4.1 La musique.....55

2.4.2 La littérature et le théâtre58

2.4.3 Le cinéma.....61

2.4.4 Les médias, la publicité et les produits du quotidien62

2.4.5 Les productions académiques64

2.4.6 Les arts visuels.....65

2.5 Conclusion.....68

CHAPITRE 3

BLEU. BLANC. ROUGE.69

3.1 Dix ans de *Bleu-Blanc-Rouge*69

3.1.1 Définition du corpus69

3.1.2 Descriptions des œuvres	71
3.1.3 Les œuvres et le hockey : le point de vue de Marcel Saint-Pierre	91
3.1.4 Les œuvres et le hockey : le point de vue de Réjean-Pierre Grenier	93
3.2 <i>Bleu-Blanc-Rouge</i> et le hockey	95
3.2.1 Notre approche d'analyse : les études de culture visuelle	95
3.2.2 Serge Lemoyne et le mythe du Canadien de Montréal	97
3.2.3 Une intercommunication tricolore	101
3.2.4 Une intercommunication tricolore, vingt ans plus tard.....	103
3.2.5 <i>Bleu-Blanc-Rouge</i> , version 1995	109
3.3 Conclusion.....	117
CONCLUSION	118
BIBLIOGRAPHIE	122

TABLE DES FIGURES

Figure		Page
1.1	La maison Lemoyne, Acton Vale (1998).....	7
1.2	Serge Lemoyne, « Québec, Prisoner of Confederation », 1969.....	30
2.1	Pieter Bruegel l' Ancien, « Chasseurs dans la neige », 1565.....	40
2.2	David Bierk, « Hockey Night in Canada », 1975	66
2.3	Greg Curnoe, « Lames de bâtons de hockey de West Lions Park », 1965	66
2.4	Pierre Ayot, « La ligne bleue », 1967	67
3.1	Serge Lemoyne, « Sans titre », 1975	72
3.2	Serge Lemoyne, « Sans titre », 1974	73
3.3	Serge Lemoyne, « Sans titre », 1974	74
3.4	Serge Lemoyne, « Sans titre », 1974	74
3.5	Serge Lemoyne, « Évènement Slap Shot », 1972	76
3.6	Serge Lemoyne, « Traces », 1973.....	77
3.7	Serge Lemoyne, « Party d'étoiles », 1973	78
3.8	Serge Lemoyne, « Le rêve de Mario Tremblay à 13 ans », 1975	79
3.9	Serge Lemoyne, « Blow Up – Hommage à Antonioni », 1975	80
3.10	Serge Lemoyne, « Blow Up », 1975.....	80
3.11	Serge Lemoyne, « Béliveau », 1975	82
3.12	Serge Lemoyne, « Le Gros Bill », 1975	82
3.13	Serge Lemoyne, « La taverne de Doug Harvey », 1975	83
3.14	Serge Lemoyne, « Le masque », 1975.....	84
3.15	Serge Lemoyne, « Sans titre », 1976	85
3.16	Serge Lemoyne, « Sans titre », 1976	86
3.17	Serge Lemoyne, « Sans titre », 1976	86
3.18	Serge Lemoyne, « Sans titre », 1976	87
3.19	Serge Lemoyne, « Sans titre », 1976	88
3.20	Serge Lemoyne, « Sans titre », 1976	88

3.21	Serge Lemoyne, « Sans titre (Pointe d'étoile) », 1977	89
3.22	Serge Lemoyne, « La Roch », 1977	89
3.23	Serge Lemoyne, « Sans titre (Fragment d'étoile) », 1979	90
3.24	Serge Lemoyne, « Sans titre (Rouge et bleu) », 1979.....	91
3.25	Robert Charlebois, <i>Le chanteur masqué</i> , 1996.....	108
3.26	Jean-Paul Riopelle, « Hommage à Duchamp (Hommage à Maurice Richard) », 1990	108
3.27	Serge Lemoyne, « Le Rocket », 1995.....	110
3.28	Photographie autographiée par Maurice Richard.....	111
3.29	Serge Lemoyne, « Peanut », 1995	112
3.30	Serge Lemoyne, « 33 millions », 1995	113

RÉSUMÉ

Cette étude porte sur la série *Bleu-Blanc-Rouge* (1969-1979) de Serge Lemoyne (1941-1998). Ce corpus est caractérisé par des références au hockey et l'usage exclusif par le peintre du bleu, du blanc et du rouge. Bien que pouvant avoir de nombreuses significations, ces trois couleurs sont associées au Canadien de Montréal pour les Québécois contemporains à la création de l'œuvre. En effet, le club de hockey connaît une période très fructueuse qui débute dans les années cinquante jusqu'au début des années quatre-vingt et qui engendre une couverture médiatique importante. Des productions culturelles de tous les domaines empruntent cette thématique, ce qui a pour effet de mythifier le Canadien et ses membres. Inspiré des études de culture visuelle, ce mémoire s'intéresse à la construction mythique de l'équipe et à la façon dont elle a pu influencer la lecture des œuvres de Lemoyne. De même, il tente de comprendre comment ces œuvres ont pu participer au processus de mythification.

Appuyé par les théories de l'omnivorité culturelle et se basant sur une analyse historique des changements sociaux ayant cours dans les années soixante et soixante-dix au Québec, ce mémoire vise à relever en quoi *Bleu-Blanc-Rouge* est symptomatique d'une époque où la démocratisation de la culture est au centre des préoccupations. Le hockey est le point de mire du travail de Lemoyne, qui tente de rassembler autour de son œuvre les initiés de l'art contemporain et les classes populaires.

MOTS-CLÉS : Serge Lemoyne, *Bleu-Blanc-Rouge*, Canadien de Montréal, culture populaire, mythe, démocratisation culturelle

Quand y est question de hockey
Nous, on fait pas dans la dentelle, OK
C'est plus qu'un sport : c't'une métaphore de notre sort

Le but, Loco Locass

INTRODUCTION

C'est lors d'une visite au Musée des beaux-arts de Montréal, il y a quelques années, que j'ai découvert l'œuvre de Serge Lemoyne. Il y avait, trônant dans la salle dédiée à l'art contemporain, un impressionnant diptyque peint de bleu, de blanc et de rouge. L'œuvre *Dryden* (1975) fait référence de façon explicite au gardien de but du Canadien de Montréal Ken Dryden, actif au sein de l'équipe de 1969 à 1979. En plus de citer l'athlète dans le titre de l'œuvre, l'artiste reprend le motif de son masque, icône de l'histoire du hockey. Si les qualités plastiques de cette double toile m'interpellèrent, c'est surtout la présence d'un hockeyeur vedette qui intéressa la personne qui m'accompagnait, qui, « enfin », comprenait quelque chose à un de ces objets. Amateur de hockey bien plus que d'arts visuels, il me lança même le défi de travailler sur cette œuvre en particulier.

Depuis déjà quelques années, nous travaillons à relever ce défi et nous nous sommes concentrée de façon presque exclusive sur le travail de Serge Lemoyne. Nous avons ainsi découvert que ces rappels du milieu sportif montréalais se répètent entre 1969 et 1979 dans une série que l'historien d'art Marcel Saint-Pierre surnomme la « décade bleu-blanc-rouge¹ ». Cette série est traitée par divers auteurs et répertoriée dans une grande quantité d'ouvrages qui ont pour sujet la production artistique québécoise des années soixante et soixante-dix. La notoriété dont jouit l'artiste à cette époque et l'utilisation de symboles associés à la culture populaire y sont certainement pour quelque chose. On mentionne aussi ces œuvres au passage dans quelques textes qui concernent plutôt le Canadien de Montréal et son importance culturelle. Cependant, il y a peu d'analyses en profondeur de la série. Nous avons répertorié cinq ouvrages qui ont fait de *Bleu-Blanc-Rouge* un de leurs sujets principaux, soit le catalogue de l'exposition rétrospective qui a eu lieu en 1988 au Musée du Québec écrit par Marcel Saint-Pierre, celui de l'exposition *Greg Curnoe, Serge Lemoyne : deux nationalismes?* présentée au Musée de Rimouski en 2001 sous la direction

¹ Marcel Saint-Pierre, *Serge Lemoyne*, Québec, Musée du Québec, 1988, p. 105.

de Carl Johnson et trois mémoires de maîtrise. Par contre, ces derniers ne se penchent pas exclusivement sur l'œuvre de Lemoyne. De plus, toutes ces analyses ont la particularité de noter au passage la présence de cette symbolique sportive, mais de la confiner à un rang anecdotique. On la dit prétexte à un travail formel sur les tensions entre abstraction et figuration dans une production à préoccupations Pop, outil de démocratisation de l'art ou référence au nationalisme québécois, tout en alléguant que les couleurs utilisées par l'artiste sont associables, certes, au Canadien de Montréal, mais aussi à tout un réseau de significations lié à l'histoire politique de la province ou à la société de consommation.

Le Canadien de Montréal, pour sa part, est devenu un sujet populaire dans les études académiques lors de son centième anniversaire, en 2009 : conséquence d'un intérêt de plus en plus marqué pour les *cultural studies*. Dans *La religion du Canadien de Montréal* (2009), par exemple, Olivier Bauer tente de démystifier le statut de l'équipe de hockey : constitue-t-elle une religion au Québec? Sans en faire une religion, l'auteur lui reconnaît certains aspects religieux, « surtout dans les comportements qu'il génère² ». Facteur de la construction identitaire des Québécois, selon les recherches de Fannie Valois-Nadeau sur le contenu des forums en ligne du Réseau des Sports (RDS)³, le hockey est aussi, selon Anouk Bélanger, « un lieu où on apprend à devenir québécois et aussi où on apprend à devenir homme ou femme⁴ ».

Le hockey est de plus une source de mythes pour les Québécois. Maurice Richard, héros sportif aux exploits impressionnants, est aussi le sujet de plusieurs analyses. Benoît Melançon, dans son extraordinaire livre *Les yeux de Maurice Richard*⁵, inventorie de façon presque étourdissante tous les artefacts à l'effigie du hockeyeur produits dans les années quarante et cinquante, toutes les chansons à son honneur, tous les livres, tous les films

² Olivier Bauer, « Le Canadien de Montréal est-il une religion? », in *La religion du Canadien de Montréal*, sous la direction d'Olivier Bauer et Jean-Marc Barreau, Montréal, Fidès, 2009, p. 29.

³ Fannie Valois-Nadeau, *Quand le cœur a ses raisons : Analyse de la construction mythique du club de hockey le Canadien de Montréal*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2009, 148 p.

⁴ Anouk Bélanger, *Le hockey au Québec : un milieu homosocial au cœur du projet de subjectivation nationale*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1995, p. 26.

⁵ Benoît Melançon, *Les yeux de Maurice Richard : Une histoire culturelle*, Montréal, Fidès, 2008, 312 p.

répertoriant ses faits et gestes. Ainsi, en plus de constater la répétition de l'imagerie du Rocket Richard, on y voit presque se dérouler devant nos yeux le processus de transformation de cet athlète montréalais en objet de culte : « beatified Maurice Rocket Richard⁶ » ou « demi-dieu gaulois⁷ ». Julie Perrone, tout en soulignant, elle aussi, l'importance grandiose qu'a eu le Rocket Richard pour la culture québécoise, s'intéresse plutôt à la récupération politique de l'athlète. Cet homme, qui n'a pourtant jamais réellement pris de position politique, fut à la fois utilisé comme symbole nationaliste québécois et couvert d'honneurs au niveau fédéral⁸. Anouk Bélanger s'intéresse plutôt à Maurice Richard comme à une représentation du Québécois ouvrier vis-à-vis de « l'autre », l'anglophone bourgeois⁹. Richard devint le reflet qu'aurait souhaité voir dans le miroir un peuple qui ne gagnait jamais, une image qui lui donnait espoir d'être lui aussi fort et, surtout, victorieux.

L'importance culturelle du Canadien de Montréal pour les Québécois ne fait aucun doute. Les textes publiés sur le sujet révèlent que le club de hockey montréalais est un véhicule pour l'identité des Québécois et qu'il fait partie intégrante de notre culture. Par contre, la présence d'une imagerie, qu'elle soit visuelle, musicale ou littéraire, ayant comme thème cette équipe est peu souvent étudiée. Tout comme Melançon, Renald Bérubé, dans un article de 1973, énumère les objets du quotidien, les images médiatiques et les œuvres de divers niveaux de culture faisant référence au hockey dans le paysage de son époque¹⁰. Fannie Valois-Nadeau note l'importance de la matérialité du mythe du Canadien, notamment les objets de consommation commercialisés par le club lui-même¹¹. Cependant, seul Benoît Melançon a entrepris une réelle analyse de l'omniprésence du hockey, du

⁶ Peter Lasalle, « Hockey Angels », in *Hockey sur Glace*, New York, Breakaway Books, 1998, p. 20, cité dans Benoît Melançon, « Notre père le Rocket qui êtes aux cieux », in *La religion du Canadien de Montréal*, sous la direction d'Olivier Bauer et Jean-Marc Barreau, Montréal, Fidès, 2009, p. 124.

⁷ Richard Beddoes, Stan Fischler et Ira Gitler, *Hockey! The Story of the World's Fastest Sport*, New York et Toronto, Macmillan, 1971, p. 168, cité dans *Ibid.*, p. 125.

⁸ Julie Perrone, *Le processus d'héroïsation du Rocket*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2008, 102 p.

⁹ *Op. cit.*, Bélanger, p. 86 à 95.

¹⁰ Renald Bérubé, « Les Québécois, le hockey et le Graal », *Voix et images du pays*, vol. 7, no. 1, 1973, p. 199-200.

¹¹ *Op. cit.*, Valois-Nadeau, p. 109-111.

Canadien et de ses vedettes dans la culture populaire, mais aussi savante, depuis les années cinquante.

Ce mémoire comble un manque dans la littérature existante en mettant la culture visuelle du hockey, négligée dans les études répertoriées, au premier plan de notre analyse de la série *Bleu-Blanc-Rouge*. En effet, comme nous avons pu le constater, les analyses de l'œuvre de Lemoyne donnent peu de place au hockey, qui pourtant en constitue une composante majeure. Nous croyons que bien que plusieurs autres symboliques puissent être associées au bleu, au blanc et au rouge, le public de l'époque y a vu majoritairement un lien avec le hockey, ne serait-ce que par l'importance que ce sport occupe dans la vie des Québécois. Afin de le démontrer, nous mettrons la série en relation avec un échantillonnage de créations culturelles ayant repris la même thématique.

En effet, la multiplication des références textuelles ou visuelles au Canadien de Montréal, à ses héros ainsi qu'aux récits mythiques qu'il a engendré, amplifie l'omniprésence de l'équipe qui connaît depuis les années cinquante la période la plus glorieuse de son histoire, les victoires se succédant les unes aux autres. Bien que se réclamant de la démocratisation culturelle, préoccupation substantielle de la démarche artistique de Lemoyne, serait-il possible que la série *Bleu-Blanc-Rouge*, contemporaine de cette tendance de la culture populaire, mais aussi savante, soit plutôt le symptôme de « l'omnivoreté culturelle » d'une génération d'artistes marquée par l'accélération de la circulation des images de la culture de masse dans le monde de l'art, et vice versa?

Les changements engendrés dans le milieu social québécois par la Révolution tranquille ont pour conséquence, nous en avons du moins l'impression, une ouverture face à divers genres culturels chez la génération d'artistes, dont fait partie Serge Lemoyne. Pour le démontrer, nous brosserons le portrait de l'époque, tant au niveau social, culturel que sportif. Nous présenterons parallèlement la production de Lemoyne, un artiste majeur de cette période de l'histoire de l'art québécois. Nous démontrerons ainsi que non seulement l'usage exclusif du bleu, du blanc et du rouge est une référence explicite au Canadien de Montréal qui mérite d'être analysée plus longuement, mais aussi qu'en réduisant sa palette à ces trois couleurs, l'artiste contribue à la mythification de l'équipe.

Pour ce faire, nous aurons recours aux études de culture visuelle, aussi appelées *visual culture*. Ce champ d'étude, qui est dans la lignée des *cultural studies*, s'intéresse au regard et à la vision, et, plus précisément, aux images qui nous entourent, ainsi qu'aux divers stimuli présents dans notre environnement, en cherchant à comprendre comment ces éléments viennent influencer notre lecture des diverses représentations. Ainsi, nous ferons entrer en relation les œuvres de Lemoyne et les productions culturelles de notre échantillonnage. Ce corpus avec lequel nous comparerons les œuvres tricolores sera constitué d'œuvres visuelles, de chansons, de textes littéraires et académiques, d'images en mouvement et d'objets du quotidien. Nous espérons en dégager un usage commun qui justifie notre hypothèse selon laquelle la présence du hockey dans la série *Bleu-Blanc-Rouge* est importante, puisqu'elle participe au processus de transformation mythique.

Le premier chapitre sera consacré à la présentation de la Révolution tranquille et des changements sociaux qu'elle a engendrés. La mise sur pied de réformes dans le système d'éducation a permis une intercommunication entre les milieux culturels, que l'on peut rapprocher des théories de « l'omnivoreté culturelle » développées par le sociologue Richard A. Peterson. Ce travail de contextualisation servira à justifier l'intérêt pour les références au hockey dans la série *Bleu-Blanc-Rouge*. Nous présenterons les analyses déjà publiées à ce sujet afin d'asseoir notre propos.

Le sport qui, comme nous le suggérons, est à la base de la création de la série *Bleu-Blanc-Rouge* sera le sujet principal du second chapitre, dans lequel nous présenterons et analyserons l'échantillonnage des productions culturelles mentionnées précédemment. Il sera mis en relation avec l'œuvre de Serge Lemoyne dans le troisième et dernier chapitre, dont l'objectif sera l'analyse du corpus tricolore choisi, mais aussi la démonstration du processus de mythification auquel participe la série *Bleu-Blanc-Rouge*.

CHAPITRE I

SERGE LEMOYNE ET LA CRÉATION ARTISTIQUE AU LENDEMAIN DE LA RÉVOLUTION TRANQUILLE

1.1 Présentation de Serge Lemoyne

Au début des années quatre-vingt-dix, le nom de Serge Lemoyne (1941-1998) fait son apparition dans les médias québécois habituellement étrangers au monde de l'art. Cet artiste multidisciplinaire, dont la carrière prolifique s'échelonne sur une trentaine d'années, travaille alors à la déconstruction de sa maison natale presque centenaire, située dans la municipalité d'Acton Vale en Montérégie. Après avoir peint et repeint les murs extérieurs du bâtiment en utilisant des couleurs vives et des motifs inhabituels pour une résidence (fleurs, taches et rayures multicolores), Lemoyne s'applique à en prélever des éléments architecturaux – portes, fenêtres, balustrades. Ces objets, ainsi sortis de leur contexte habituels, changent de statut. C'est donc en tant qu'œuvres d'art qu'ils deviendront notamment l'objet d'une exposition à la galerie Circa, à Montréal, en 1995¹².

En 1993, le nom de Serge Lemoyne circule de plus en plus dans les médias de la province car les autorités municipales intentent un procès à l'artiste; les travaux de peinture et le retrait de certaines pièces de la structure de l'édifice lui font perdre plus de 50% de sa valeur. Selon la loi sur l'aménagement et l'urbanisme du Québec, la ville peut donc en ordonner la démolition¹³. Cette poursuite donne lieu à un débat public sur la définition de l'art et la valeur des oeuvres. La maison Lemoyne est-elle une habitation délabrée qui « fait

¹² Claude Paul Gauthier, « Serge Lemoyne : *E domus unum* », *Espace sculpture*, no. 34, 1995-1996, p. 29-30.

¹³ Québec, «Section III : Le règlement de construction ». *Loi sur l'aménagement et l'urbanisme*. 1^{er} mars 2012.

<http://www2.publicationsduquebec.gouv.qc.ca/dynamicSearch/telecharge.php?type=2&file=/A_19_1/A19_1.html>, consulté le 14 mars 2012.

dur en démon¹⁴ », comme le suggère Jean-Pierre Beaudry, maire suppléant de l'époque, ou bien est-ce « un tableau en trois dimensions¹⁵ », comme la qualifiait l'historien d'art Marcel Saint-Pierre dans le catalogue de l'exposition rétrospective de l'artiste en 1988? Se basant sur la réputation de Lemoyne, le juge déclare que la maison est une « œuvre d'art en progression ». Cependant, ce nouveau statut lui fait perdre sa qualité de demeure : personne n'a le droit d'y habiter.

La maison Lemoyne, détruite par un incendie en 2000 et aujourd'hui remplacée par un monument à la mémoire de l'artiste, constitue en quelque sorte l'apogée d'une carrière dirigée par une volonté de démocratiser l'art. En s'improvisant peintre en bâtiment et en transformant une habitation en sculpture multicolore sous les yeux d'une population non initiée à l'art contemporain, l'artiste contribue à éveiller le public à des esthétiques relevant notamment de l'abstraction, de l'art Pop et des *combine paintings* à la Robert Rauschenberg (1925-2008). Il participe, dans une logique qui le suit tout au long de sa carrière, à la démystification de l'art, de la création et de la consommation artistique.

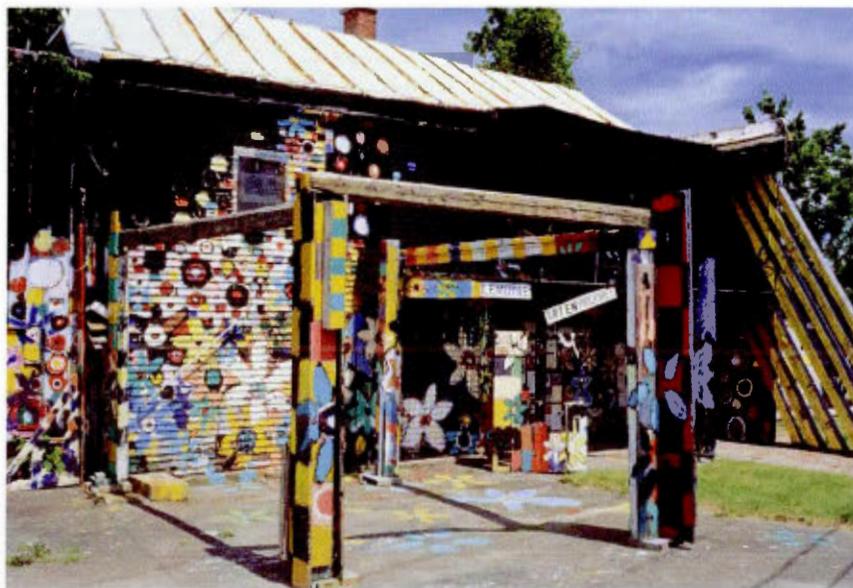


Figure 1.1 : La maison Lemoyne, Acton Vale (1998). Source : Guy L'Heureux, photographe.

¹⁴ Presse Canadienne, « La maison Lemoyne : le débat continue », *La Presse* (Montréal), mercredi, 19 janvier 1994, p.B4.

¹⁵ *Op. cit.*, Saint-Pierre, 1988, p. 163.

1.1.1 La production de Lemoyne dans les années soixante, ou s'efforcer à « déconstiper la peinture ».

En 1964, au tout début de sa carrière de peintre et d'organisateur d'événements artistiques, Serge Lemoyne déclare à la presse être « en réaction contre tous ces automatistes et ces plasticiens; nous voulons déconstiper l'espèce de bourgeoisie picturale qu'ils ont atteint¹⁶ ». Une nouvelle génération d'artistes, alors bercée par le vent nouveau qu'apporte la Révolution tranquille, se constitue en une avant-garde aux visées sociales et culturelles. Selon plusieurs membres de ce groupe, l'œuvre d'art – considérée comme un objet intemporel – est hermétique à la compréhension d'une large majorité. Elle ne peut ainsi que s'adresser à une poignée d'initiés, fréquentant un cercle tout aussi restreint de lieux réservés à une élite productrice ou consommatrice d'art.

Deux groupes d'artistes, oeuvrant dans le domaine de l'abstraction, se partagent alors la scène artistique québécoise. D'abord, les Automatistes, héritiers de Paul-Émile Borduas (1905-1960), défendent une peinture irrationnelle produite par une gestualité plus ou moins contrôlée et liée à la seule subjectivité de l'artiste. Cette pratique se traduit picturalement par un espace meublé de taches colorées disposées au moyen d'un pinceau ou d'une spatule, par un artiste inspiré, seul dans son atelier, dans l'esprit lyrique de l'artiste démiurge. Les plasticiens, de leur côté, s'inspirent d'une abstraction à tendance géométrique dans le prolongement des recherches formelles de Kasimir Malevitch (1879-1935) ou de Piet Mondrian (1872-1944). Il en résulte « un art gouverné par des règles et des procédures logiques, mathématiques, des effets de formes et de couleurs, des surfaces épurées, dépouillées et une certaine conception de la symétrie¹⁷ ». Dans les deux cas, il s'agit d'un art autoréférentiel et d'une pratique posant une réflexion sur la peinture : soit

¹⁶ 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*, 12 mars 1964, cité dans Marcel Saint-Pierre, « Les arts en spectacle », in *Les arts visuels au Québec dans les années soixante : L'éclatement du modernisme*, sous la direction de Francine Couture, Montréal, vlb éditeur, 1997, p. 71-72.

¹⁷ Marie Carani, « Le formalisme géométrique : positions des peintres formalistes québécois », in *Les arts visuels au Québec dans les années soixante : L'éclatement du modernisme*, sous la direction de Francine Couture, Montréal, vlb éditeur, 1993, p. 75.

comme moyen d'expression des pulsions de l'artiste, soit comme médium comportant des caractéristiques qui lui sont spécifiques¹⁸.

En 1963, Lemoyne et quelques comparses démarrent le projet le « Bar des Arts », qui devient rapidement le quartier général de la nouvelle génération d'artistes. Ce lieu situé tout près de la Place des Arts, considérée comme « la Place des Autres », offre une scène et un lieu d'exposition pour ces jeunes créateurs. C'est à cette adresse que se forme, entre autres, le collectif *Nouvel Âge* : un regroupement d'artistes de plusieurs disciplines partageant un but commun, celui de démocratiser l'art.

Les membres de *Nouvel Âge* optent pour la multidisciplinarité, s'opposant ainsi au caractère élitiste d'une pratique artistique qui ne semble être appréciée que par un réseau fermé de galeristes, critiques et connaisseurs. Par exemple, durant des spectacles improvisés, les diverses disciplines entrent en relation dans une succession de performances rappelant le cabaret dadaïste, sans toutefois avoir recours à une trame narrative. Il leur semble ainsi possible de « donner accès à une plus grande transparence du processus de création¹⁹ ». Le critique d'art Laurent Lamy décrit ainsi un spectacle du groupe :

Un trio formé d'une batterie, saxophone et contrebasse improvisait, tandis que Gilles Boisvert peignait simultanément sur ce fond musical. (...) Un des meilleurs moments de la soirée a été la danse, dont la beauté plastique coïncidait avec la musique électronique et un poème chorégraphique de Louis Gervais.²⁰

Selon Marcel Saint-Pierre, cette cohabitation des disciplines et cette juxtaposition des limites propres à chaque médium « 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 avait fait les beaux jours de la vision bourgeoise de

¹⁸ « L'essence du modernisme », selon Clement Greenberg (1909-1994), « c'est d'utiliser les méthodes spécifiques d'une discipline pour critiquer cette même discipline, pas dans un but de subversion, mais pour l'enchaîner plus profondément dans son domaine de compétence propre ». (p. 33) Greenberg désigne la planéité comme la caractéristique propre à la peinture. Ainsi, en abandonnant la figuration, la peinture moderniste abandonne « la représentation de l'espace que peuvent occuper les objets reconnaissables, à trois dimensions ». (p. 35) Clement Greenberg, « La peinture moderniste », *Peinture, Cahier théoriques*, no. 8, 1974, p. 33-39.

¹⁹ *Loc. cit.*, Saint-Pierre, 1997, p. 39.

²⁰ Laurent Lamy, « Un nouvel âge », *Le Devoir*, 25 avril 1964, cité dans *Ibid.*, p. 41.

l'art²¹ ». En d'autres mots, parce que les membres du groupe Nouvel Âge improvisent leurs spectacles multidisciplinaires devant un public, ce dernier est confronté directement à la création artistique. Il est témoin des diverses étapes et du processus, voire même partie prenante de la création, puisque l'ambiance créée par les spectateurs présents peut influencer le résultat.

Malgré l'improvisation et le côté performatif des spectacles du Nouvel Âge, le processus de création donne des résultats fort intéressants et susceptibles de satisfaire les connaisseurs, tout en éveillant le regard des curieux qui ne sont pas initiés à une esthétique moderniste. Claude Jasmin, critique à *La Presse* de 1961 à 1965, s'intéresse aux toiles que Lemoyne produit lors de certains événements que Saint-Pierre compare à des « démonstrations²² », ces présentations de cosmétiques ou de produits ménagers alors très populaires, pour exhiber de manière similaire les médiums artistiques. Jasmin souligne la nouveauté, la spontanéité et la rupture qu'occasionne ces oeuvres avec la peinture telle qu'elle est pratiquée à l'époque : « Héritier direct, franc et jeune du *dripping*, de l'*action painting* américaine, ses lignes qui volent, qui sont électriques, ses jets au vaporisateur mécanique, enfin ses taches, tout cela vous éclate au visage sans agressivité morose mais une fracassante santé²³ ».

Cet art performatif d'intégration des disciplines, dont le projet créateur est placé par Saint-Pierre dans la lignée des nouveaux réalistes français²⁴, se prolonge dans le travail du collectif L'Horloge, fondé en 1964. L'Horloge est composé de Serge Lemoyne aux arts visuels, du Baron Filip (Philippe Gingras), Pierre Corneillier et Claude Péloquin à la poésie et Suzanne Verdal à la danse. Le groupe est accompagné d'un trio de musiciens. Se produisant dans des lieux divers comme les boîtes à chanson, les salles communautaires, en

²¹ *Loc. cit.*, Saint-Pierre, 1997, p. 64.

²² *Ibid.*, p. 39.

²³ Claude Jasmin, « Céramique canadienne, Lismer et Lemoyne », *La Presse*, 1^{er} mai 1965, cité dans *Ibid.*, p. 73.

²⁴ *Loc. cit.*, Saint-Pierre, 1997, p. 33. Une des figures de proue du Nouveau Réalisme, Yves Klein (1928-1962), avait aussi opté pour la création d'œuvres plastiques en public pour sa série des *Anthropométries* (1960). Enduisant des modèles féminins de pigments bleus, il les dirigeait alors qu'elles accolaient leur corps sur la surface.

haut de l'escalier central du Musée des beaux-arts de Montréal²⁵ ou les studios de Radio-Canada²⁶, leurs spectacles, dont les numéros se déroulent simultanément, ont quelque chose de cacophonique et de provoquant :

Nos énerguènes s'amènent l'un par derrière l'autre. Suzanne les a tous copieusement maquillés ce qui leur donne un petit air farouche de Peau-Rouge sur le sentier de guerre. Le Baron, maître du déguisement et de la métamorphose, s'est revêtu d'un pyjama de fanelle et couvert d'une casquette de tweed. On s'invective, on crache, on éructe, on onomatopise... Suzanne se tord et lance des petits cris stridents. Elle est en forme ce soir. Les musiciens s'ingénient à pénétrer physiquement dans l'espace avec leurs instruments. Ça pénètre, ça « rentre » fort de partout à la fois. Dominik défonce le piano des pieds et des mains. En vrai judoka, il a revêtu le « 2 pièces » règlementaire. Hubert cogne sur la caisse de sa contrebasse. Et Sauvageau pioche marimba et tambour. Pélo lance ses phrases mémorables, genre : « J'ai des mini-motos dans la boîte crânienne ». [...] Et puis il y a Lemoyne, présence discrète et perplexe parmi ce cirque de haute voltige. Il fond dans le décor dont il trace les lignes et les couleurs. [...] Dans la salle, on intervient, on crie, on rie, on pète : L'HORLOGE aura démarré l'Ère de la Participation.²⁷

Suite à une scission idéologique au sein du groupe, Lemoyne crée un dernier groupe à l'automne 1965 : le Zirmate. Ce dernier reprend approximativement la même formule qu'avec le groupe L'Horloge, mais tisse de nouveaux liens avec les récentes avancées des technologies et des sciences, par exemple dans les domaines de la biologie et de l'aérospatial. Ainsi, ses membres combinent psychédéisme, grâce aux effets lumineux de certaines discothèques où ils se produisent, mode à gogo, création artistique multidisciplinaire et loisir. Saint-Pierre constate que ces nouvelles expérimentations sur scène sont alors perçues « dans une optique avant-gardiste de progrès », comme « un art vraiment de [leur] époque²⁸ ».

Autant chez le Nouvel Âge, L'Horloge que le groupe Zirmate, les frontières de l'art sont déplacées, privilégiant un éclatement des limites propres à chaque discipline et une mise en relation de celles-ci. Les trois groupes s'opposent ainsi à la réflexion autoréférentielle des œuvres automatistes et plasticiennes, se fermant sur leur médium et ignorant, selon

²⁵ *Ibid.*, p. 43.

²⁶ *Ibid.*, p. 47-48.

²⁷ Philippe Gingras, « Quelques notes historiques sur L'Horloge, troupe d'avant-garde, section arts intégrés », in *Québec Underground, 1962-1972*, sous la direction d'Yves Robillard, Montréal, Éditions Médiart, 1973, p. 130, cité dans *Ibid.*, p. 44-45.

²⁸ *Loc. cit.*, Saint-Pierre, 1997, p. 84.

cette jeune génération d'artistes, « l'intransigeance de sa résistance à la menace culturelle, propre au capitalisme, que représente la culture de masse²⁹ ». En transformant en spectacle leurs improvisations artistiques, les collectifs auxquels participe Lemoyne ouvrent de diverses façons la porte à une interpénétration de la culture savante et de la culture populaire. Prenons, à cet effet, l'exemple des costumes de hockeyeurs portés par certains artistes lors de la Semaine A, évènement mis sur pied par le groupe Nouvel Âge en 1964, puis lors des représentations de L'Horloge³⁰. En faisant ainsi référence à des éléments étrangers au milieu de l'art, la rupture avec l'autoréférentialité de leurs prédécesseurs se voit mise en évidence. Les conditions permettant d'établir un dialogue entre les deux niveaux de culture sont ainsi mises en place, dans l'optique de démocratisation de l'art chère à Lemoyne. Nous utilisons ici le terme dialogue puisqu'il est question d'échange, d'interaction. En effet, Lemoyne et ses comparses ne se contentent pas seulement de se laisser influencer par la culture populaire et les médias de masse, mais tentent aussi d'y insérer leur travail. C'est ainsi que les membres de L'Horloge participent à l'émission *Jeunesse oblige* sur les ondes de la télévision de Radio-Canada le 5 mai 1965. Ils y offrent une performance mêlant « de véritables cris de sauvage de Suzanne, des grimaces de Pélo, des barbots de Lemoyne³¹ ». Le résultat crée un véritable scandale auprès du public de l'émission, plus habitué aux vedettes de la chanson à la mode et aux douces mélodies qu'au chaos artistique proposé par le collectif d'avant-garde.

Malgré l'incompréhension du public, la forme même que prennent leurs créations sur scène évoque la culture populaire. Nous avons en effet utilisé précédemment le terme « démonstration ». En étalant les diverses disciplines devant le public comme s'il voulait les lui « vendre », le Nouvel Âge et L'Horloge rapprochent leur art de la société de consommation. De ce fait, leurs œuvres deviennent des produits de luxe comme tant d'autres. Par contre, au lieu de vendre leurs créations dans un milieu fermé dédié exclusivement au marché de l'art traditionnel, ils entrent en contact direct avec le public

²⁹ *Ibid.*, p. 63.

³⁰ *Op. cit.*, Saint-Pierre, 1988, p. 52.

³¹ *Loc. cit.*, Gingras, « Quelques notes historiques sur L'Horloge, troupe d'avant-garde, section arts intégrés », p. 130, cité dans *Loc. cit.*, Marcel Saint-Pierre, 1997, p. 48.

« consommateur » et médiatisent eux-mêmes leurs œuvres : « Au spectacle de la consommation il faut désormais annexer le spectacle des arts³² », commentera Saint-Pierre.

Serge Lemoyne fait preuve de la même philosophie dans ses œuvres produites en solo. Que l'on pense à sa participation à l'exposition *Présence des jeunes* au Musée d'art contemporain de Montréal en 1966 où il transforme une salle en arcades, à ses deux mois d'improvisation picturale à l'Expo 67, ou encore à sa série d'évènements de 1968, l'artiste laisse chaque fois une grande place à la participation du spectateur. Il transforme le rôle de l'artiste en celui d'animateur culturel et contribue ainsi à donner à l'art « un rôle social majeur dans l'émancipation des individus et de la société³³ ». Le producteur et le consommateur entrent en relation, ce qui a pour effet, à l'instar des spectacles collectifs du Nouvel Âge, de l'Horloge et du Zirmate, de désacraliser l'œuvre. Cette dernière, perdant son aura, devient quelque chose d'accessible et non simplement réservé à un petit cercle constitué des sphères éduquées de la population.

Cette attitude, selon Saint-Pierre, démontre que Lemoyne, autant dans sa carrière solo qu'au sein des collectifs, a « su s'ouvrir aux nouvelles contingences sociopolitiques de cette période³⁴ ». Les années soixante sont en effet balayées par un vent d'optimisme engendré, entre autres, par les grandes réformes du gouvernement de Jean Lesage, mais aussi par une « mouvance de la société civile³⁵ ». Comme le dit le Baron Filip par rapport au groupe L'Horloge : « en plein cœur de l'Opération "Révolution tranquille", il fallait bien qu'un mouvement artistique naisse pour correspondre au renouveau politique dont jouissait la balbutiante nation³⁶ ». Ces propos auraient aussi bien pu être tenus à propos des œuvres solo de Lemoyne.

³² *Loc. cit.*, Saint-Pierre, 1997, p. 62.

³³ Francine Couture, « Présentation : L'éclatement du modernisme », *Les arts visuels au Québec dans les années soixante : L'éclatement du modernisme*, Montréal, vlb éditeur, 1997, p. 9.

³⁴ *Loc. cit.*, Saint-Pierre, 1997, p. 19.

³⁵ Léon Dion, *La révolution dérouterie, 1960-1976*, Montréal, Boréal, 1998, p. 81.

³⁶ Philippe Gingras, « Serge Lemoyne, le mafioso des arts et des sports », in *Québec Underground, 1962-1972*, sous la direction d'Yves Robillard, Montréal, Éditions Médiart, 1973, p. 133, cité dans *Loc. cit.*, Marcel Saint-Pierre, 1997, p. 78.

1.2 La Révolution tranquille et la culture

En septembre 1959, le premier ministre du Québec, Maurice Duplessis, meurt. Sa disparition sonne le glas de la « Grande Noirceur ». Cette dernière est caractérisée par une forte idéologie passéiste malgré les changements sociaux qui s'opèrent silencieusement au sein de la société québécoise. Secondé par le clergé, qui conservait un grand contrôle sur le système hospitalier et sur l'éducation, le chef de l'Union nationale dirigeait la province avec conservatisme, valorisant une société traditionnelle, rurale et catholique, et réprimant tous ceux qui l'accusent d'être l'obstacle principal à la modernisation du Québec.

Durant les élections de 1960, les Libéraux de Jean Lesage lancent le slogan : « C'est le temps que ça change ». Ils ne croyaient pas si bien dire. L'entrée au pouvoir de ce parti marque le début d'un bouillonnement politique, social et culturel marqué par un intense nationalisme.

1.2.1 L'État, le levier de la Révolution tranquille

Sous Jean Lesage, l'État sert « d'outil privilégié³⁷ » pour « sortir le Québec de son immobilisme, combler le retard, créer un État national où les Québécois pourront non plus seulement survivre, mais vivre et s'épanouir³⁸ ». Pour ce faire, le gouvernement Lesage prend la forme d'un État providence qui assure diverses fonctions sociales, telle que la protection des citoyens. Un des premiers gestes est la mise sur pied, en 1961, d'une assurance hospitalisation donnant accès gratuitement aux soins hospitaliers. Avant ce jour, seuls les soins en sanatorium antituberculeux ou en instituts psychiatriques étaient couverts. Des mesures semblables étaient déjà en vigueur dans les autres provinces et territoires canadiens depuis 1957.

Puis, en 1965, le gouvernement crée la Régie des rentes. Ce régime de pension de retraite contributif est géré par l'État par le biais de la Caisse de Dépôt et de Placement du Québec, fondée la même année. En faisant fructifier les fonds de la Régie des rentes, elle contribue

³⁷ Yves-Henri Nouailhat, « La Révolution tranquille, l'avènement d'une ère nouvelle? », *Le Québec de 1944 à nos jours, un destin incertain*, Paris, Imprimerie nationale, 1992, p. 102.

³⁸ *Ibid.*, p. 101.

à réduire la dépendance de la province envers les capitaux étrangers. On peut reconnaître dans l'objectif de la Caisse de Dépôt et de Placement le désormais célèbre slogan de la campagne libérale lancé au cours des élections de 1962 : « Maître chez nous ». Pour arriver à ses fins, le gouvernement de Lesage renforce le rôle de l'État sur le plan financier et crée, en 1962, la Société générale de financement, dont le rôle est de contribuer au développement d'industrie sur le territoire québécois.

En stimulant la croissance économique de la province et en y développant le pouvoir financier des Canadiens français, le gouvernement favorise la revalorisation des Québécois, ce qui a pour effet de paver la voie à un fort nationalisme qui prend deux formes distinctes; d'une part, elle inspire Lesage à revendiquer un statut particulier pour le Québec au sein du Canada³⁹ et, d'autre part, elle motive les activités de groupes séparatistes qui donnent naissance au parti Québécois en 1968, mais aussi au plus extrémiste Front de Libération du Québec (FLQ) en 1966. Selon l'historien Yves-Henri Nouailhat, durant les années soixante, « les francophones du Québec se veulent avant tout Québécois⁴⁰ ».

Le slogan libéral « Maître chez nous » se reflète aussi dans la gestion des matières premières du territoire québécois. En 1961, René Lévesque est nommé à la tête du tout nouveau ministère des Ressources naturelles, lequel doit gérer les ressources minières et hydrauliques de la province. C'est grâce à ce second secteur d'activité que cet ancien journaliste s'inscrit de façon plus marquée dans la Révolution tranquille. Lorsque Lesage insiste sur la nécessité de rendre au peuple québécois ce qui lui appartient afin qu'il soit maître chez lui, il fait en effet référence à l'hydroélectricité. En nationalisant cette énergie, qui est au cœur de la campagne électorale de 1962, on assure notamment des revenus à l'État ainsi qu'une possibilité de contrôle de la ressource. Comme le clame le parti Libéral

³⁹ Jacques Lacoursière, *Histoire populaire du Québec : 1960 à 1970*, Sillery (Québec), Septentrion, 2008, p. 137.

⁴⁰ *Loc. cit.*, Nouailhat, p. 98.

dans son programme électoral, « Le moment est venu de nous attaquer à fond, sans délai et sans hésitation, à l'œuvre exaltante de la libération économique du Québec⁴¹ ».

1.2.2 Démocratiser la culture pour « le progrès de la société québécoise tout entière »

L'économie n'est pas le seul aspect de la société québécoise que le gouvernement Lesage tente de stimuler au cours de la Révolution tranquille. Avec la commission d'enquête de Monseigneur Alphonse-Henri Parent, le domaine de l'éducation vit de grands bouleversements. En effet, la modernisation du Québec doit passer par une réforme de l'éducation, jusqu'alors confiée au clergé. Les changements engagés par cette libération économique du Québec, notamment la création d'une nouvelle classe moyenne née de la nouvelle société plus technologique⁴², ont pour conséquence de rendre caduque la formation primaire que détient la majorité de la population en 1960⁴³. Pour fonctionner dans cette nouvelle société modernisée un citoyen a besoin d'un nouvel éventail de connaissances.

Après avoir étudié le fonctionnement du système scolaire, la commission Parent recommande un certain nombre de réformes. Une des plus importantes est la fondation du ministère de l'Éducation, qui prend forme en 1964. Cette mesure a pour but d'uniformiser les compétences et connaissances acquises au cours des études, peu importe l'institution fréquentée ou la région d'origine de l'écolier. En rendant accessibles les études de niveau secondaire, le gouvernement Lesage démocratise l'éducation supérieure en donnant sa chance à une partie de la population, qui aurait jadis abandonné l'école rapidement pour apporter une aide sur les terres familiales. Pour cette raison, il est aussi décidé que l'instruction serait obligatoire jusqu'à l'âge de quinze ans.

⁴¹ Québec, « Nationalisation de l'électricité, 14 novembre 1962 », *Révolution tranquille, 50 ans*. 29 juin 2010.

<[http://www.revolutiontranquille.gouv.qc.ca/index.php?id=105&tx_ttnews\[timeline_year\]=1960&tx_ttnews\[tt_news\]=146&cHash=ba7388ce1238b22b934ad12baacfeedd](http://www.revolutiontranquille.gouv.qc.ca/index.php?id=105&tx_ttnews[timeline_year]=1960&tx_ttnews[tt_news]=146&cHash=ba7388ce1238b22b934ad12baacfeedd)>, consulté le 5 février 2012.

⁴² *Op. cit.*, Dion, p. 32.

⁴³ Québec, « Commission Parent, 21 avril 1961 », *Révolution tranquille, 50 ans*. 29 juin 2010.

<[http://www.revolutiontranquille.gouv.qc.ca/index.php?id=105&tx_ttnews\[tt_news\]=136&cHash=9867ad083166cdbc57b98954d970b2](http://www.revolutiontranquille.gouv.qc.ca/index.php?id=105&tx_ttnews[tt_news]=136&cHash=9867ad083166cdbc57b98954d970b2)>, consulté le 5 février 2012.

Toujours dans la visée d'une démocratisation du milieu de l'éducation, la commission Parent propose d'instaurer un niveau d'études postsecondaires qui crée « une liaison organique, claire et définie entre l'enseignement secondaire et l'enseignement universitaire⁴⁴ », afin de prévoir « le recyclage de la population active de façon à la préparer à des emplois techniques spécialisés⁴⁵ » et d'assurer « des services scolaires équivalents dans toutes les régions du Québec⁴⁶ ». Ainsi, en janvier 1967, le projet de loi 21 crée les Cégeps. Dans le même esprit, l'Université du Québec voit le jour deux ans plus tard. Lors du dépôt de la loi créant cette université publique francophone, le premier ministre Jean-Jacques Bertrand souligne son importance « pour le développement du système scolaire et pour le progrès de la société québécoise tout entière⁴⁷ ».

Ce long préambule sur les réformes en éducation a pour but d'illustrer cette volonté de démocratisation des savoirs et de la culture, et cette intention d'aider la population en rendant accessibles les connaissances autrefois réservées à une élite cultivée et aisée. Pour faire de la province « le centre de rayonnement de la culture française en Amérique⁴⁸ », Jean Lesage a fondé le ministère des Affaires culturelles en 1961. En plus d'être « Maîtres chez nous » financièrement, les Québécois ont désormais la possibilité de prendre en main leur culture. Selon le premier ministre, « Le gouvernement ne crée pas la culture et le gouvernement ne la dirige pas non plus [...] il cherche tout simplement à créer le climat qui facilite l'épanouissement des arts⁴⁹ ». Supervisant un certain nombre d'organismes éclectiques, tels que le musée provincial - aujourd'hui le Musée national des Beaux-Arts de Québec -, l'Office de la langue française, les Conservatoires de musique et d'art dramatique, les Archives provinciales et un observatoire d'astronomie, ce ministère a pour mission de favoriser l'enrichissement de la création artistique et de la vie culturelle. Il est

⁴⁴ *Op. cit.*, Lacoursière, p. 317.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 318.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 317.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 321.

⁴⁸ Québec, « Création du ministère des affaires culturelles, 1^{er} avril 1961 », *Révolution tranquille, 50 ans*. 29 juin 2010.

<http://www.revolutiontranquille.gouv.qc.ca/index.php?id=104&tx_ttnews%5Btt_news%5D=133&cHash=f1157ec28bfc6029210c6c26c2e5b549>, consulté le 5 février 2012.

⁴⁹ *Ibid.*

néanmoins qualifié d'élitiste⁵⁰ et peine à suivre les changements rapides qui marquent la transformation de la culture québécoise.

Il est vrai que, si la vie culturelle est déjà bien vivante dans les années cinquante, le milieu artistique est souvent qualifié d'élitiste. En 1954, la Grande Querelle des peintres, mettant aux prises les automatistes et les artistes Jean-Paul Lemieux (1904-1990) et Edmund Alleyn (1931-2004), qui avaient envoyé de faux tableaux à l'exposition *La matière chante*, suscite les commentaires et les prises de position d'un certain cercle de critiques⁵¹. Or, ce groupe particulier, dans lequel les réflexions entraînent des débats entre ses différents acteurs, est réservé à une élite d'initiés fréquentant un réseau plus ou moins fermé de galeries où les œuvres sont diffusées. De plus, ces œuvres picturales, par leur autoréférentialité et le dépouillement de leur matière, restent inaccessibles pour qui n'a pas les connaissances requises.

Le domaine des arts visuels des années soixante, nous en avons parlé précédemment, est dominé par les artistes de cette tendance. En effet, Nouailhat répertorie une moyenne de 300 expositions par année entre 1960 et 1967, lesquelles présentent majoritairement des œuvres non figuratives⁵². Néanmoins, dès 1964, l'émergence de jeunes artistes, dont Serge Lemoyne, vient changer la donne, en créant un mouvement pour la démocratisation de la culture et des arts. Cette vision se fait sentir dans plusieurs sphères de la culture, comme le relève l'historien :

La littérature et les arts connaissent à partir de 1960 des changements spectaculaires. Un public grandissant affectionne en particulier ce qui est proprement québécois, dans une atmosphère d'innovation esthétique et d'engagement politique. Un important réseau commercial et public offre à la population des activités et des biens culturels nombreux et variés : livres, disques, spectacles, concerts, expositions...⁵³

Cet aspect « proprement québécois » des créations culturelles s'inscrit dans l'esprit d'affirmation nationale propre à la Révolution tranquille, lequel se manifeste aussi dans les politiques de nationalisation des ressources du gouvernement Lesage et de la consolidation

⁵⁰ *Op. cit.*, Lacoursière, p. 31.

⁵¹ Marie Cariani, « La situation socio-artistique et insertion de la critique », *L'œil de la critique*, Sillery (Québec), Septentrion, 1990, p. 58.

⁵² *Loc. cit.*, Nouailhat, p. 113.

⁵³ *Ibid.*, p. 113.

des options souverainistes. Dans le domaine de la chanson, par exemple, Bruno Roy relève qu'au cours des années soixante, la culture canadienne-française, considérée jusqu'alors comme une curiosité ethnique, se transforme en culture québécoise nationale, ce qui coïncidait avec le processus de décolonisation⁵⁴.

Bref, le milieu culturel engendré par la Révolution tranquille est marqué par l'ancrage de plus en plus senti dans la nationalité québécoise d'une grande effervescence créatrice, ainsi que d'une démocratisation de ses productions et d'une ouverture à de nouveaux consommateurs. Afin de rendre accessibles leurs oeuvres, les producteurs culturels utilisent divers stratagèmes, dont l'emprunt à la culture populaire.

1.3 De la culture populaire dans la culture savante

Avant de continuer, il est nécessaire de préciser ce que nous entendons par le terme « culture populaire ». De nombreux auteurs se sont penchés sur la question, multipliant ainsi les définitions de ces termes. Pour notre part, nous utilisons cette notion dans le sens de « culture "ordinaire" des gens ordinaires, c'est-à-dire une culture qui se fabrique au quotidien, dans les activités à la fois banales et chaque jour renouvelées⁵⁵ ». Lorsque nous faisons référence à la culture populaire, il est question de ce qui compose l'univers de la population en général, soit ses consommations culturelles, ses activités et pratiques quotidiennes, voire même sa façon de s'exprimer. Ces éléments s'opposent à la culture des élites qui nécessite un certain savoir afin d'être appréciée et qui se limite à des artefacts ou manifestations issus des, soi-disant, mondes des beaux-arts et des lettres. La culture populaire est accessible à tous, principalement, parce qu'elle est composée de ces petites choses qui façonnent la vie quotidienne de la majorité des gens.

La culture populaire est souvent dépréciée vis-à-vis la culture savante. Associée à la population moins éduquée, elle est victime de préjugés, qui prennent racine dans les sciences balbutiantes du dix-neuvième siècle, notamment dans la phrénologie. Selon ces études du crâne humain, posséder un front haut est une preuve d'intelligence, tandis que la

⁵⁴ Bruno Roy, « Lecture politique de la chanson québécoise », *Cités*, 3, no. 23, 2005, p. 158.

⁵⁵ Denys Cuche, « Hiérarchies sociales et hiérarchies culturelles », *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, La Découverte, 2010, p. 81.

présence d'un front plus bas est signe de stupidité. Les termes *highbrow culture* et *lowbrow culture*, traduisibles simplement par haute et basse cultures, en sont dérivés⁵⁶. La culture populaire, qualifiée de culture « basse », parce que ne nécessitant aucune connaissance particulière, fut donc boudée par les intellectuels jusqu'à la naissance, récente, des études culturelles.

Néanmoins, au Québec, avant même que les chercheurs des *cultural studies* ne récupèrent ce corpus de productions culturelles, plusieurs artistes pigèrent dans ce répertoire, dans une démarche de démocratisation ou de « québéçisation » de la culture. Ces emprunts contribuèrent, entre autres, à redonner ses lettres de noblesse à ses éléments. C'est notamment le cas de Michel Tremblay (1942-) chez qui le répertoire de la culture populaire occupe une place importante : sa littérature ayant pour inspiration le milieu ouvrier montréalais, duquel l'auteur est issu.

1.3.1 *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay

Le 28 août 1968 est présentée au Théâtre du Rideau Vert, un des théâtres montréalais les plus conservateurs de l'époque⁵⁷, *Les Belles-Sœurs*, la pièce d'un jeune auteur qui participa à la transformation de la culture québécoise. Michel Tremblay met en scène une ménagère d'un milieu ouvrier de Montréal qui invite les femmes de son entourage à un « party de collage⁵⁸ », pour le million de timbres-primés qu'elle a remporté dans un concours. Le sujet y est somme toute banal, mais la pièce passa à l'histoire à cause des nombreux croisements entre les niveaux de langue et de culture que le dramaturge y opère. Plusieurs références à l'histoire du théâtre, québécois ou non, y sont présentes. L'historien du théâtre Yves Jubinville énumère ainsi :

À [Gratien] Gélinas il emprunte le côté festif et populaire de la cérémonie théâtrale et d'idée de présenter au public un miroir dans lequel il pourra se reconnaître. Du théâtre

⁵⁶ Perry Meisel, « A History of High and Low », *The Myth of Popular Culture*, Chichester (Royaume-Uni), Wiley-Blackwell, p. 3.

⁵⁷ Jacques Bouchard (réal.), « L'enfant de la grosse femme », *Une rue autour du monde*, Montréal, Radio-Canada, 2011, 47 min 55 sec. <http://www.radio-canada.ca/special/michel_tremblay/>, consulté le 10 mars 2012.

⁵⁸ Michel Tremblay, *Les Belles-Sœurs*, Montréal, Leméac, Arles (France), Actes Sud – Papiers, 2007, p. 8.

de grand répertoire, cautionné par l'élite intellectuelle, il retient les thèmes sérieux (la fatalité, la mort) – bien qu'il les traite sur le mode comique –, de même qu'un bon nombre de références savantes (la tragédie).⁵⁹

En effet, Tremblay utilise ses personnages féminins originaires du Plateau Mont-Royal, alors un quartier ouvrier, afin d'en faire un chœur grec au moment d'une « Ode au Bingo⁶⁰ ». Tremblay amalgame donc des éléments tirés des canons de la grande tradition théâtrale, soit la tragédie grecque et ses attributs, et, d'autres, de la vie quotidienne d'une large part de la population québécoise. Le bingo n'est évidemment pas une occupation liée à la culture savante. Il est plutôt associé à des classes sociales plus pauvres, autant du point de vue financier que de l'éducation.

Le travail de Tremblay semble aussi s'inspirer de la dramaturgie américaine, telle que celle de Tennessee Williams (1911-1983) ou d'Arthur Miller (1915-2005). En plus du réalisme des situations présentées dans certaines pièces, comme avec *Un tramway nommé désir* (1941) de Williams ou *Mort d'un commis voyageur* (1949) de Miller, Tremblay partage avec leur façon d'écrire l'utilisation d'un langage populaire. L'usage d'un dialecte se rapprochant de la langue vernaculaire des Québécois avait déjà été tentée par Gratien Gélinas (1909-1999), alors qu'il dépeignait la vie de Tit-Coq, jeune soldat né de parents inconnus, dans la pièce du même nom en 1942, ou lorsqu'il prenait les traits de Fridolin, adolescent commentant les mœurs de la société québécoise de la fin des années trente. Néanmoins, chez Gélinas, la syntaxe reste grammaticalement correcte, si ce n'est de l'escamotage de quelques négations. La langue de Michel Tremblay, pour sa part, est une véritable langue pauvre qui tire ses origines du milieu populaire dans lequel l'auteur a été élevé. Cette langue vernaculaire, dont la « clarté qui vous saute au visage et au cœur [...] est absolument magnifique⁶¹ », fait donc avec Tremblay sa première véritable intrusion dans le monde théâtral et, par le fait même, dans la culture savante.

Lors d'une entrevue pour la série *Une rue autour du monde* (2011), la comédienne Marie-Thérèse Fortin avance que Michel Tremblay a su saisir une « mouvance dans sa société »

⁵⁹ Yves Jubinville, *Une étude de Les belles-sœurs de Michel Tremblay*, Montréal, Boréal, 1998, p. 18.

⁶⁰ *Op. cit.*, Tremblay, p. 64-65.

⁶¹ Michel Tremblay, cité dans *Loc. cit.*, *Une rue autour du monde*.

dans laquelle « un barrage est en train de céder ». *Les Belles-Sœurs* n'est pas seulement l'apparition du quartier populaire du Plateau ou du joul dans le milieu du théâtre, mais bien celle d'une classe sociale invisible qui a enfin le droit d'exister publiquement⁶². Cette mouvance évoquée par l'actrice se fait sentir par une transformation de la société québécoise, jadis fortement ancrée dans la religion, en une société de consommation métamorphosée par les réformes de la Révolution tranquille. Ces personnages, ces femmes collant des timbres-primas avec lesquels le personnage de Germaine Lauzon entend redécorer entièrement sa maison, reflètent donc une large part de la société qui n'a jamais eu droit de parole publiquement.

Représentative de la société en ébullition, la pièce de Michel Tremblay propose une combinaison d'éléments tirés de différents niveaux de culture dans laquelle « la culture du pauvre et les citations "savantes" se font face et s'entremêlent⁶³ ». Cela a pour effet de construire un discours qui, bien qu'accessible, fait appel à de nombreuses références inhabituelles dans le milieu d'où sont originaires les personnages des *Belles-Sœurs*. Selon les auteurs Gilbert David et Pierre Lavoie, le résultat est « très révélateur d'un état d'âme *in situ* et d'une société en crise⁶⁴ ». Tout comme le mentionne Jubinville, « [s]i la pièce opère des mélanges, c'est dans le but de traverser les frontières qui délimitent, au théâtre, les différentes pratiques et segmentent les publics⁶⁵ », rejoignant ainsi les objectifs de démocratisation de la culture de la Révolution tranquille et les idéaux artistiques de la nouvelle avant-garde de Lemoyne et ses comparses.

1.3.2 *Bleu-Blanc-Rouge* de Serge Lemoyne

À l'instar de la pièce *Les Belles-Sœurs*, une rencontre entre culture populaire et culture savante s'accomplit dans les œuvres de la série *Bleu-Blanc-Rouge* de Serge Lemoyne. Ces toiles, sérigraphies et *happenings*, sujet principal de l'analyse que nous présentons dans ce mémoire, attestent du changement qui s'opère alors dans le milieu culturel québécois;

⁶² *Ibid.*

⁶³ Gilbert David et Pierre Lavoie, « Introduction », *Le monde de Michel Tremblay*, Montréal, Cahiers de théâtre Jeu, Carnières (Belgique), Lansman, 1993, p. 18.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁶⁵ *Op. cit.*, Jubinville, p. 19.

changement qui tend de plus en plus vers un dialogue entre les divers paliers, jadis distincts, de la culture.

En 1969, Lemoyne, dont la pratique artistique d'alors est centrée sur des événements performatifs et participatifs, est invité par l'artiste canadien Greg Curnoe (1936-1992) à présenter une œuvre à la galerie 20/20 à London, en Ontario. C'est ainsi qu'armé d'un sac de sport rempli de matériaux, il transforme la galerie en patinoire cerclée de baies vitrées. Au son des commentaires de René Lecavalier, animateur de *La Soirée du hockey* à Radio-Canada, le peintre s'exécute à l'aide de la palette de son bâton de hockey sur les diverses pièces de son installation⁶⁶.

À partir de ce moment, et pour une période d'une dizaine d'années, Lemoyne fait le pari de n'utiliser que trois couleurs de pigment, soit le bleu, le blanc et le rouge. Non seulement ces couleurs sont-elles celles du chandail des hockeyeurs des Canadiens de Montréal, qui connaît alors une période particulièrement victorieuse, mais l'artiste s'amuse aussi à inclure dans son travail des références plus explicites à l'univers du sport national des Québécois. En plus de l'*Événement Bleu-Blanc-Rouge* de la galerie 20/20, il organise deux autres *happenings* exploitant cette thématique. En 1972, les participants de l'*Événement Slap Shot*, à la galerie Véhicule Art, sont invités à « s'emparer d'un hockey et à frapper des rondelles (dont le centre préalablement évidé avait été rempli de couleurs) sur des toiles accrochées aux murs de la galerie⁶⁷ ». Puis, le *Party d'étoiles*, prenant place à la galerie Média en 1973, reproduit l'ambiance d'un reportage sportif où l'on propose aux participants de jouer au hockey-sur-table, et de tenter de remporter des étoiles d'excellence et divers autres prix. L'artiste y joue le rôle d'intervieweur et chacun peut alors connaître son heure de gloire, à l'image des vedettes du club de hockey montréalais⁶⁸.

Des œuvres peintes naissent aussi de cette période tricolore. L'artiste y insère aussi des références au Canadien de Montréal, en opérant à divers niveaux de subtilité. Alors que certains éléments figuratifs, tels que des numéros, guident le spectateur dans sa reconstruction d'images en plan très rapprochés, l'exécution technique des tableaux et le

⁶⁶ *Op. cit.*, Saint-Pierre, 1988, p. 94.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 96.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 96.

résultat plastique de l'exposition démontrent une grande connaissance des pratiques picturales appréciées à l'époque. Les canons de l'art moderne nord-américain sont accolés à la thématique sportive tout droit sortie de la culture populaire québécoise. Une tension entre abstraction et figuration, entre formalisme pur et connotation culturelle, est ainsi créée. La peinture gestuelle et le Pop Art se rencontrent.

Les œuvres du début de la série *Bleu-Blanc-Rouge* sont majoritairement abstraites et leur traitement rappelle la tradition moderniste de la peinture gestuelle. Néanmoins, l'utilisation de techniques inhabituelles les met en lien direct avec l'univers du hockey. Certaines œuvres sont, par exemple, peintes avec la palette d'un bâton, utilisée comme spatule, ou créées par la technique du lancer frappé. L'artiste va même jusqu'à baptiser certaines œuvres, pourtant non-figurative, du nom de vedettes présentes ou passées de la célèbre équipe.

Entre 1974 et 1978, la figuration prend le dessus dans ses œuvres alors que Lemoyne peint toujours en bleu-blanc-rouge des articulations, des chandails arborant le numéro du joueur en question, ainsi que le masque du gardien de but de l'équipe. Les images sont obtenues par le grossissement et le recadrage de photographies de presse illustrant les joutes du Canadien. Cette période s'inscrit donc en continuité avec la période Pop newyorkaise et plus précisément avec les œuvres d'Andy Warhol (1928-1987), qui travaille lui aussi à reproduire des images de la culture populaire américaine dès le début des années soixante, dont des vedettes hollywoodiennes (*Marilyn* (1962), *Liz* (1965)) et des produits de la vie de tous les jours (*Campbell's Soup Cans* (1962)). Dans la majorité des cas, les images utilisées sont aussi tirées de la presse. Néanmoins, si les œuvres de Warhol reprennent les procédés de la reproduction mécanique, la facture des œuvres de Lemoyne rappellent toujours l'abstraction gestuelle, les larges plans peints en aplats dont les dégoulinures évoquent les œuvres de Jackson Pollock (1912-1956).

La fin de la décade *Bleu-Blanc-Rouge* est, quant à elle, marquée par une tendance vers les triangles et les étoiles, qui peuvent rappeler les formes héraldiques. Les dégoulines, propres au style de Lemoyne, y sont aussi présentes. Il est possible d'évoquer ici une certaine filiation avec les drapeaux américains de Jasper Johns (1930-), qui a fait de cet oriflamme

son principal objet de recherche picturale dans les années cinquante, autant par le rappel de la forme du fanion que par son travail plastique sur une thématique à la fois banale et culturellement évocatrice.

Comme dans le cas de la pièce *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay, dont nous avons précédemment traité, les œuvres de la série *Bleu-Blanc-Rouge* constituent un métissage d'éléments de la culture savante, plus précisément des références flagrantes à l'histoire de l'art récente nord-américaine et une recherche artistique personnelle cohérente, et de la culture populaire par les renvois hockey montréalais. Il est à noter, nous le démontrerons dans le prochain chapitre, que le Canadien de Montréal jouit alors d'une grande popularité et d'une importante visibilité due à la succession d'un nombre imposant de victoires sur une période de près de vingt ans.

1.3.3 Le hockey dans *Bleu-Blanc-Rouge*

Quatre hypothèses majeures ont été proposées concernant la présence de connotations sportives dans la série de Lemoyne : la recherche formelle sur les tensions entre figuration et abstraction, la volonté Pop, la déclaration politique et la démarche de démocratisation de l'art.

Dans le catalogue de l'exposition rétrospective *Serge Lemoyne* au Musée du Québec en 1988, Marcel Saint-Pierre traite la décade tricolore comme une réflexion formelle sur les tensions entre la figuration et l'abstraction. Les œuvres peintes de la série, composées de larges plages colorées en aplat desquelles s'échappent des dégoulinures, frôlent l'abstraction parfois de très près. Seule l'apparition d'un numéro, dans certaines pièces, ramène l'image source à l'avant-plan. Dans une large majorité, un travail sur la spécificité du médium semble, au premier regard, être la principale préoccupation de l'artiste. Pourtant, les œuvres évoquent des mythologies sportives montréalaises, tant par l'usage exclusif des couleurs caractéristiques d'un club de hockey que par celui des noms et des numéros des vedettes de l'équipe. Néanmoins, cette tension entre abstraction et figuration découle directement de connaissances spécifiques à la culture sportive québécoise. Lorsqu'il se penche sur l'analyse de la toile *Dryden* (1975), Éric Bussière remarque que

l'absence de contexte externe au masque représenté rend impossible une situation géographique et temporelle du personnage peint. Ainsi, « la production de sens se fait uniquement chez le lecteur dont l'encyclopédie connaît : a) le hockey, b) le Canadien de Montréal, c) les années 70⁶⁹ ». Chez un spectateur possédant un tout autre ensemble de connaissances, la compréhension peut être différente.

Peinture moderniste teintée de préoccupations Pop⁷⁰, la démarche de Lemoyne consiste en l'appropriation non seulement des objets domestiques du quotidien, mais aussi des mythes de la culture québécoise contemporaine. L'artiste fait sienne l'imagerie sportive, comme Warhol celle du vedettariat du cinéma. Ainsi, s'il constate les références parfois explicites au Canadien dans ces œuvres, Saint-Pierre les traite comme un prétexte à la création :

Entre le je et le nous. Entre le je et le jet, l'œuvre de Serge Lemoyne raconte une histoire. Celle de la peinture et d'une société. Le hockey pour Lemoyne c'est un peu la Sainte-Victoire de Cézanne, les Nymphéas de Monet. Un prétexte. Son bleu-blanc-rouge, c'est aussi le noir et blanc de Kline.⁷¹

Conséquemment, le bleu, le blanc et le rouge, aussi connotés puissent-ils l'être dans la société québécoise des années soixante-dix, constituent pour Lemoyne « un "matériau" socio-esthétique sur lequel s'élabore, non pas un miroir aliénant mais une dynamique, un processus de production esthétique dialectiquement articulé au social⁷² ». Le hockey y est donc, en d'autres termes, une référence tirée de la culture populaire attirant l'œil du spectateur non-averti et ce, « sans renoncer aux acquis formels du modernisme⁷³ ». Lemoyne l'utilise comme un outil de démocratisation de la culture savante ajoutant une certaine difficulté au travail sur les limites de l'abstraction. Comme dans le cas des *happenings* de son passé artistique, Lemoyne tente, par cette utilisation thématique,

⁶⁹ Éric Bussière, « Le kitsch comme registre culturel de la postmodernité », mémoire de maîtrise, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 2006, p. 48.

⁷⁰ *Op. cit.*, Saint-Pierre, 1988, p. 76. Cette allusion de Saint-Pierre va dans le sens de l'article de Serge Allaire qui donne Lemoyne comme la figure dominante de la filiale québécoise du Pop dès les années 1964 et 1965. Serge Allaire, « Pop art, Montréal, P.Q. », in Francine Couture (dir.), *Les arts visuels au Québec dans les années soixante : L'éclatement du modernisme*, Montréal, vlb éditeur, 1997, p. 170.

⁷¹ *Op. cit.*, Saint-Pierre, 1988, p. 103.

⁷² *Ibid.*, p. 106.

⁷³ *Ibid.*, p. 106.

d'ouvrir l'art à d'autres publics, d'élargir les limites de ce que nous considérons comme du grand art et de désacraliser l'objet qui en résulte⁷⁴.

Dans un mémoire de maîtrise interrogeant la présence du nationalisme dans l'art québécois contemporain, Réjean-Pierre Grenier accorde une importance toute autre à la présence du Canadien de Montréal dans les œuvres de la série *Bleu-Blanc-Rouge*. Relevant lui aussi cette forte tension entre abstraction et figuration, particulièrement dans les toiles marquées d'un numéro, il affirme que la série *Bleu-Blanc-Rouge* se compose d'œuvres « figurative[s] qui laisse[nt] apparaître la démarche de schématisation à laquelle s'adonne le peintre. À partir d'une référence figurative, Lemoyne substitue un propos esthétique au propos narratif⁷⁵ ». Les œuvres représentent donc bel et bien des chandails à l'effigie des Canadiens de Montréal, en excluant toute anecdote. Doug Pope, dans son propre mémoire, partage aussi cet avis. Bien que les numéros peints par Lemoyne sur les plages colorées identifient des joueurs très précis, l'artiste crée un certain flou quant au contexte par le cadrage très rapproché ne laissant voir ni l'individu portant le chandail, ni l'environnement dans lequel il évolue. Celui qui le porte peut donc être athlète en plein match au Forum ou enfant personnifiant son joueur fétiche sur une patinoire de quartier⁷⁶. Cependant, bien que Grenier souligne que le propos de ces œuvres figuratives est esthétique plutôt que narratif, il remarque que certaines compositions évoquent les photographies de départ, prises en pleine action⁷⁷, et que les dégoulinures rappellent la provenance des images en évoquant la sueur sécrétée par les athlètes⁷⁸.

La série *Bleu-Blanc-Rouge* est donc caractérisée par la cohabitation de deux registres de signification simultanés. Les dégoulinures, proches des *drippings* de Pollock, sont interprétées à la fois comme un éloge à l'histoire de l'art moderniste et comme une critique

⁷⁴ Doug Pope, *Vibrations & Disruptions : A Reading Based on Gilles Deleuze Concerning Motion in the Art Work of Rita Letendre, Serge Lemoyne and Claude Tousignant*, mémoire de maîtrise, Montréal, Concordia University, 2007, p. 97.

⁷⁵ Réjean-Pierre Grenier, *Inscription du nationalisme dans l'art du Québec, 1965-1976*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1992, p. 232.

⁷⁶ *Op. cit.*, Pope, p. 104.

⁷⁷ *Op. cit.*, Grenier, p. 232-234.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 235.

des canons esthétiques⁷⁹. Puis, né de la connotation culturelle des trois couleurs utilisées par Lemoyne, un renvoi au hockey et au Canadien est renforcé par la présence, dans certaines œuvres, d'une iconographie sportive proprement montréalaise.

Marcel Saint-Pierre ajoute à ce réseau de références un rappel de notre histoire politique⁸⁰, le bleu, le blanc et le rouge étant aussi caractéristiques des drapeaux français, britannique et américain. Serge Lemoyne lui-même, dans une entrevue donnée en 1994, évoque une multitude d'interprétations possibles à partir de ces mêmes couleurs : « *Bleu-Blanc-Rouge*, ça avait rapport un peu avec le sport national, le hockey, mais ça avait aussi une connotation historique, en relation avec le drapeau français, le drapeau anglais, le drapeau américain⁸¹ ». Ainsi, pour Saint-Pierre, la présence du hockey n'est qu'anecdotique :

Le caractère emblématique du Bleu-Blanc-Rouge dans l'œuvre de Serge Lemoyne ne signifie pas qu'il veut atteindre l'universel par le « National Hockey League », mais signale seulement une attention, un intérêt pour l'armorial ou les formes héraldiques. Il ne prétend pas redécouvrir des prétendues « véritables racines nationales ou populaires » ou de s'en inspirer, il ne vise qu'à se rapprocher d'une réelle « culture populaire » se manifestant par des drapeaux, étendards, masques, costumes et couleurs.⁸²

Réjean-Pierre Grenier s'objecte. Pour lui, la présence du hockey démontre plutôt son importance au sein de la culture québécoise, en devenant une référence nationaliste :

[O]n ne peut, sans perdre une certaine dimension de l'œuvre, nier qu'une référence contextuelle se retrouve, presque obligatoirement, inscrite dans l'œuvre; l'importance du sujet des toiles, importance qui confère l'ampleur de phénomène culturel à ce sport si simple, propose, d'elle-même, que toute la collectivité se trouve interrogé [sic] par la seule présence des couleurs tricolores, d'un chandail bleu-blanc-rouge, d'un renvoi à des noms aussi imprégnés de légendes et d'histoire que ceux des Richard, Béliveau, Tremblay, Lafleur.⁸³

Les points de vue divergents de Grenier et de Saint-Pierre, quant au rôle du hockey dans l'œuvre de Lemoyne, ont des conséquences sur leur interprétation des œuvres. Dans leurs ouvrages respectifs, ils s'intéressent tous les deux à *Québec, Prisoner of Confederation*

⁷⁹ Selon Éric Bussière, ces dégoulinures sont apposées volontairement sur la toile suite à la création des plages en aplat. *Op. cit.*, Bussière, p. 33.

⁸⁰ *Op. cit.*, Saint-Pierre, 1988, p. 102.

⁸¹ Jacques Larré (réalisateur), *Art contemporain en fin de siècle*, Montréal, Icare Film, 1994.

⁸² *Op. cit.*, Saint-Pierre, 1988, p. 99-100.

⁸³ *Op. cit.*, Grenier, p. 243-244.

(figure 1.2), une acrylique sur verre datée de 1969. Pour Saint-Pierre, l'œuvre se rapporte à l'histoire politique de la province, de par son titre évoquant la place du Québec au sein de la Confédération canadienne à l'époque de la fondation du Parti Québécois et des revendications nationalistes québécoises, voire séparatistes. Les événements liés au Front de Libération du Québec eurent par ailleurs lieu l'année suivant la création de l'œuvre sur verre. Les rayures noirâtres suggèrent, quant à elles, autant l'uniforme des arbitres sensés faire garder la paix sur la glace durant les joutes que les noirs et blancs de la fin de la carrière de Paul-Émile Borduas⁸⁴. Dans son œuvre, ancrée dans un contexte sociopolitique bouillant, Lemoyne utilise le hockey comme un prétexte à une rencontre entre l'histoire de l'art moderniste nord-américain et la culture populaire tape à l'œil. Pour sa part, Réjean-Pierre Grenier en fait une analyse purement nationaliste⁸⁵. S'il insiste lui aussi sur l'importance de son titre dans ce contexte sociopolitique, il pousse néanmoins plus loin que son prédécesseur l'interprétation des rayures, lesquelles font office tant de chandail d'arbitre que de barreaux de prison. L'arbitre est le personnage castrateur de la culture sportive, il lie les mains de l'équipe, ce qui a parfois une incidence sur le résultat des matchs. La présence du hockey renforce donc la répétition du thème de la contrainte instauré par le titre et la référence carcérale.

Cette lecture nationaliste des œuvres de la série est partagée par Carl Johnson. Dans une exposition qu'il a présentée au Musée régional de Rimouski du 25 janvier au 11 mars 2001, le commissaire compare le travail de Lemoyne avec celui de l'Ontarien Greg Curnoe (1936-1992), en exploitant la thématique des nationalismes québécois et canadiens. Johnson relève « comment chacun d'eux a contribué, par sa démarche, à l'émergence d'une conscience politique⁸⁶ ». Serge Lemoyne « adh[ère] au projet d'un Québec souverain en distinguant la culture québécoise d'une culture canadienne⁸⁷ », tandis que Curnoe discerne la sienne de la culture américaine. Les deux artistes s'inscrivent dans les débats

⁸⁴ *Op. cit.*, Saint-Pierre, 1988, p. 95-96.

⁸⁵ *Op. cit.*, Grenier, p. 255-257.

⁸⁶ Carl Johnson, *Greg Curnoe, Serge Lemoyne : Deux nationalismes?*, Rimouski, Musée régional de Rimouski, 2001, p. 3.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 4.

nationalistes de cette époque bouillonnante en intégrant « leur militantisme à leurs œuvres respectives⁸⁸ », par exemple, en introduisant une symbolique sportive fortement connotée.



Figure 1.2 : Serge Lemoyne, « Quebec Prisoner of Confederation », Acrylique sur toile, 1969. Source : Réjean-Pierre Grenier, *L'inscription du nationalisme dans l'art du Québec, 1965-1976*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1992, p. 256.

1.4 L'omnivorité culturelle

En accolant les codes tirés de l'histoire de l'art à ceux de la culture populaire, la hiérarchie des niveaux culturels perd de son importance, ce qui est tout à fait en cohérence avec les visées du milieu culturel des années soixante et soixante-dix. Éric Bussière explique cette situation par une oscillation entre modernité et postmodernité⁸⁹. L'historienne d'art Francine Couture, pour sa part, rappelle que les jeunes artistes des années soixante cherchent alors « à briser l'autonomie disciplinaire moderniste et à défaire son isolement au

⁸⁸ *Ibid.*, p. 5.

⁸⁹ *Op. cit.*, Bussière, p. 74.

regard des pratiques sociales » dans le but « d'instaurer une culture alternative⁹⁰ ». En effet, à l'instar de Lemoyne qui, comme le relate Serge Allaire, alimente sa production Pop de « culture au sens anthropologique du terme⁹¹ », d'autres artistes pigent eux aussi dans un registre culturel inhabituel. Ainsi, même s'il compare les toiles de la série *Bleu-Blanc-Rouge* à *La ligne bleue* (1967) de Pierre Ayot (1943-1995), pour présenter les différences dans le traitement plastique⁹², il confirme du même coup la présence d'autres œuvres tirant leur iconographie de l'univers sportif. Pareillement, le catalogue *Le monde selon Graff* contient des reproductions d'œuvres de Maurice D'amour représentant un plan de match⁹³ et un gardien de but⁹⁴. Plusieurs œuvres, à la même époque, auront donc non seulement mêlé les niveaux de culture, mais aussi utilisé le hockey comme référence populaire, et ce, à une époque glorieuse de l'histoire du Canadien de Montréal.

Cette utilisation du sport est-elle seulement la conséquence ou l'outil d'une volonté de démocratiser la culture savante comme semble le croire Marcel Saint-Pierre? Serge Lemoyne avoue lui-même que le but est d'attirer les gens ordinaires dans les galeries. Cependant, et c'est ce qui nous intéresse plus particulièrement, il ajoute qu'il souhaite aussi attirer les intellectuels à l'aréna⁹⁵. Plus qu'une simple perche vers un nouveau public non-familier avec les arts visuels, c'est un dialogue entre les cultures que semble vouloir instaurer l'artiste. En rehaussant le statut culturel du hockey, habituellement associé à une tranche de la population ouvrière, il brouille les frontières claires d'une stratification des goûts exploitée par le sociologue Pierre Bourdieu dans son célèbre ouvrage *La Distinction* (1979).

⁹⁰ *Loc. cit.*, Couture, 1997, p. 11.

⁹¹ *Loc. cit.*, Allaire, p. 172.

⁹² *Op. cit.*, Grenier, p. 235-236.

⁹³ Maurice D'amour, *Figure 33-A* (1975), Sérigraphie, 57 x 73 cm. Jocelyne Lupien et Jean-Pierre Gilbert, *Le monde selon Graff, 1966-1986*, Montréal, Éditions Graff, 1987, p. 182.

⁹⁴ Maurice D'amour, *Gardien Goaler* (1974), Sérigraphie, 40 x 30 cm. *Ibid.*, p. 165.

⁹⁵ Simon Beaulieu, Benjamin Hogue et Christian Laramée (réalisateur), *Lemoyne*, Montréal, Vidéographe distribution, 2005.

1.4.1 Bourdieu, les rustres vulgaires de la classe ouvrière et les snobs intellectuels de la bourgeoisie

La consommation culturelle d'un individu, selon les données recueillies par Bourdieu en France durant les années soixante⁹⁶, est déterminé en grande partie par son *habitus*. Ce dernier est défini comme ensemble de « dispositions⁹⁷ » créées par la sédimentation des rapports de forces vécus entre classes sociales et héritées de son milieu d'origine, tout en étant intégrées et déployées par l'individu de façon subjective⁹⁸. Les *habitus* individuels, nés de la trajectoire de chaque individu dans les sphères sociales, s'harmonisent aux *habitus* collectifs. En résumé, « qui se ressemble s'assemble, formant dès lors des frontières relativement étanches à ceux qui ne leur ressemblent pas⁹⁹ ».

Ces goûts - et dégoûts - sont souvent utilisés, par ailleurs, comme signes distinctifs entre la classe bourgeoise, la classe moyenne et le prolétariat. Prenons l'exemple de la musique¹⁰⁰. Dans le contexte français des années soixante étudié par Bourdieu, les bourgeois semblent avoir une préférence marquée pour l'opéra et la musique classique, tandis que la classe ouvrière écoute exclusivement de la musique folklorique ou populaire. La classe moyenne, quant à elle, se caractérise par l'écoute à la fois des productions les plus recherchées de la musique populaire, telles que les œuvres de Brel, et des classiques les plus diffusés. Bourdieu définit le statut de consommateur culturel moyen en rappelant la trajectoire sociale des membres de cette classe. Une petite bourgeoisie nouvelle¹⁰¹, en pleine ascension, tente alors de se tailler une place dans les stratifications supérieures de la société française, tout en gardant certains « mauvais plis » de la culture ouvrière. Simultanément,

⁹⁶ Selon Guy Bellavance, Myrtille Valex et Michel Ratté, le comportement culturel étudié chez Bourdieu est celui de « la population française des années 1960 (et non pas 1970 comme on le laisse souvent entendre, y compris chez Bourdieu) ». Guy Bellavance, Myrtille Valex et Michel Ratté, « Le goût des autres : une analyse des répertoires culturels des nouvelles élites omnivores », *Sociologie et société*, vol. 36, no. 1, 2004, p. 27.

⁹⁷ Pierre Bourdieu, *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Les éditions de Minuit, 1969, p. 109.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 112-127.

⁹⁹ *Loc. cit.*, Bellavance, Valex et Ratté, p. 30.

¹⁰⁰ *Op. cit.*, Bourdieu, 1969, p. 14 et 16.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 409.

la bourgeoisie marchande, de son côté, connaît un déclin¹⁰². La rapidité avec laquelle s'est modifié le statut social de ces deux groupes explique la bivalence de leur choix de consommations culturelles.

Il en va de même, toujours selon Bourdieu, pour les sports. Ici aussi, la consommation et la pratique varient selon les tranches de la population. Si les bourgeois tendent à préférer les sports qui permettent un certain réseautage, comme le golf, la classe ouvrière, fatiguée de sa journée de dur labeur, consomme le sport de façon passive et habituellement par le biais de son téléviseur¹⁰³.

1.4.2 Un nouveau modèle de consommation culturelle : « l'omnivorité¹⁰⁴ »

De nombreux sociologues ont constaté des failles dans le modèle bourdieusien de la consommation culturelle. Suite à une enquête sous forme de sondage sur les préférences musicales, Richard A. Peterson et ses collaborateurs¹⁰⁵ remarquent que les stratifications des classes sociales et des goûts ne s'accordent pas de façon aussi harmonieuse que le laissent présager les écrits de Bourdieu. En effet, les bourgeois au goût marqué pour la musique savante semblent céder le pas, dans cette étude datant de 1992, à un groupe de consommateurs musicaux pigeant à la fois dans les répertoires classiques et populaires¹⁰⁶. Des enquêtes semblables entreprises à Toronto¹⁰⁷ et en Australie¹⁰⁸ donnent des résultats

¹⁰² *Ibid.*, p. 398.

¹⁰³ Pierre Bourdieu, « Comment peut-on être sportif? », *Questions de sociologie* (1980), Paris, Les éditions de Minuit, 2002, p. 189-195.

¹⁰⁴ Les articles de Richard A. Peterson, figure centrale des études américaines sur ce sujet, utilisent le terme « omnivorité culturelle » alors que l'article de Bellavance, Valex et Ratté utilise plutôt « omnivorisme ». Nous avons pour notre part choisi d'opter pour le premier terme malgré que le second soit issu d'un texte francophone, contrairement à l'autre qui est traduit. Nous sommes d'avis que les connotations du suffixe « isme », qui semble impliquer un potentiel idéologique, ne rendent pas justice au concept sociologique comme tel.

¹⁰⁵ Richard A. Peterson et Roger M. Kern, « Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore », *American Sociological Review*, vol. 61, no. 5, Oct. 1996, p. 900-907. Richard A. Peterson, « Le passage à des goûts omnivores : notions faits et perspectives », *Sociologie et société*, vol. 36, no. 1, 2004, p. 145-164.

¹⁰⁶ *Loc. cit.*, Peterson et Kern, 1996.

¹⁰⁷ Bonnie H. Erickson, « Culture, Class, and Connections », *The American Journal of Sociology*, vol 102, no. 1, Jul. 1996, p. 217-251.

¹⁰⁸ Micheal Emmison, « Social Class and Cultural Mobility: Reconfiguring the Cultural Omnivore Thesis », *Journal of Sociology*, vol. 39, no. 3, 2003, p. 211-230.

similaires. Dans tous les cas, les classes supérieures, au lieu de préférer de façon exclusive les productions artistiques intellectuelles, font preuve d'une ouverture aux autres produits culturels.

Cette consommation plus ou moins éclectique est baptisée omnivorité culturelle¹⁰⁹, en opposition avec l'univorité qui se limite à une gamme restreinte de genres culturels¹¹⁰. Selon Peterson, les univores sont plus souvent qu'autrement issus de milieux plus pauvres et moins éduqués, venant de ce fait contredire le stéréotype voulant que les classes moins cultivées consomment avec moins de discernement. La tendance à l'omnivorité culturelle n'est donc pas un phénomène englobant toute la population, mais touchant particulièrement une couche de la société plus éduquée et qui possède le savoir pour apprécier les œuvres intellectuelles, mais aussi un certain goût pour un ou plusieurs genres¹¹¹ émanant de la culture populaire. Ce modèle, plus flexible que celui de Bourdieu, est plus approprié à l'Amérique du Nord et à l'Australie, selon Peterson. Les classes sociales n'y ont en effet jamais été établies de façon aussi rigide qu'en France et la mobilité sociale y est très grande.

Peterson propose que les changements sociaux sont une des causes de la transformation de certains univores en omnivores. Le choc post seconde-guerre mondiale et, particulièrement, post-fascisme, a contribué à créer une ouverture d'esprit nouvelle envers la culture des autres nations, des autres groupes et des autres styles de vie, rendant ainsi possible la

¹⁰⁹ L'omnivore se nourrit d'aliments de toutes sortes, mais peut avoir des préférences et des dégoûts. Il en est de même avec l'omnivore culturel. Peterson rapporte les recherches de la sociologue Bethany Bryson qui, dans son article *What about the univores ? Musical dislikes and group-based Identity construction among Americans with low levels of education*, s'est concentrée sur les dégoûts des omnivores. Ces derniers semblent avoir plus de difficulté à apprécier les genres musicaux associés aux amateurs peu instruits. Ainsi, selon Peterson, les résultats de l'enquête de Bryson « tendent à indiquer qu'en pratique l'omnivorité ne consiste pas à avoir du goût pour absolument tout ». *Loc. cit.*, Peterson, p. 154.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 157.

¹¹¹ Le terme genre renvoie ici à l'article *Classification in Art* de Paul DiMaggio. Il le définit comme un ensemble d'œuvres qui partagent des conventions et qui est « partially constituted by the audiences that support them ». En plus, donc, des genres de l'histoire de l'art, il réfère à un grand nombre de sous-catégories d'œuvres de tous niveaux de culture. Paul DiMaggio, « Classification in Art », *American Sociological Review*, vol. 52, no. 4, Aug. 1987, p. 441.

naissance d'une élite omnivore¹¹². Il cite aussi, parmi les facteurs de croissance du phénomène d'omnivorité culturelle, la difficulté de plus en plus grande de pratiquer l'exclusion¹¹³. L'augmentation du niveau de vie des citoyens, la plus grande accessibilité aux études et la présence plus importante des médias facilitent le contact entre les différents goûts et les différentes tranches de la population. Au Québec, les politiques mises en place par le gouvernement Lesage au cours de la Révolution tranquille ont justement pour conséquence d'hausser le niveau de vie des citoyens. La commission Parent, quant à elle, a la prétention de rendre possible l'accession aux études pour une plus grande part des francophones, autrefois destinés aux travaux ouvriers ou fermiers. De plus, l'apparition de la radio et de la télévision a pour effet d'éduquer la population en créant le terreau d'où les changements sociaux de cette époque sont nés. Nous y reviendrons.

Dans le contexte artistique qui nous intéresse, cette ouverture à une variété de manifestations culturelles décrites par Peterson se révèle concrètement par la création des nombreux groupes pluridisciplinaires - dont le Nouvel Âge, l'Horloge et le Zirmate notamment - qui se donnent comme mission « d'instaurer une culture alternative¹¹⁴ » en détruisant l'isolement de l'art dans les sphères sociales. Selon Francine Couture, les « artistes et critiques considèrent alors que ce nouveau contexte (...) transforme (...) les attentes culturelles du public dont l'expérience est de plus en plus alimentée par les produits de la culture de masse¹¹⁵ », ce qui conduit à une « esthétisation de la culture populaire¹¹⁶ ».

Les catégorisations culturelles, dans ce contexte, se mélangent. L'attitude Pop de Serge Lemoyne et le résultat de son exploration tricolore contribuent à façonner cette

¹¹² *Loc. cit.*, Peterson, p. 151-152.

¹¹³ *Ibid.*, p. 151.

¹¹⁴ *Loc. cit.*, Couture, 1997, p. 11.

¹¹⁵ Francine Couture, « Présentation : Les années soixante : la reconnaissance de la modernité artistique », *Les arts visuels au Québec dans les années soixante : La reconnaissance de la modernité*. Montréal, vlb éditeur, 1993, p. 19.

¹¹⁶ Peterson explique à cet effet que les expressions culturelles populaires se déplacent parfois vers la catégorie des arts raffinés, et vice versa. Il donne l'exemple du jazz qui fut longtemps catalogué comme une production de la culture folk, étant rattachée de très près aux racines de la culture afro-américaine. Puis, on commença à la juger selon des critères utilisés dans le monde de l'art, pour ensuite devenir un genre musical de plus en plus reconnu comme intellectuel. *Loc. cit.*, Peterson, p. 152.

responsabilité que la critique attribue à l'artiste des années soixante, soit celle « d'élaborer les termes d'une nouvelle culture populaire démocratique et humaniste¹¹⁷ ». Cette aspiration combine une symbolique populaire et une pratique artistique que Saint-Pierre situe à cheval entre les œuvres Pop de Warhol et Johns, et l'expressionnisme abstrait et les noirs et blancs de Borduas. Ainsi, l'artiste nivelle ces produits culturels à l'image de la société post-Révolution tranquille, qui souhaite abolir les rapports hiérarchiques entre les différentes classes¹¹⁸. Peterson place par ailleurs la mobilité sociale, c'est-à-dire la possibilité d'un individu de passer d'une classe économique et sociale à une autre, parmi les causes de l'apparition du phénomène de l'omnivorité¹¹⁹. Par contre, dans ce cas, ce n'est pas l'individu qui change de place, mais bien la classe qui vient se superposer à l'autre, causant un métissage entre elles, comme au centre d'un diagramme de Venn.

1.1.5 Conclusion

Selon Peterson, à partir des années soixante, il est de plus en plus difficile de consommer les productions culturelles d'un seul et même niveau, parce que « les médias de masse de plus en plus omniprésents ont fait connaître aux personnes de statut élevé les goûts esthétiques et les cultures du monde¹²⁰ ». De plus, l'offre croissante de divertissements populaires, dont la qualité connaît de grandes améliorations dans la seconde moitié du vingtième siècle, fait concurrence aux arts¹²¹. Si les études sur lesquelles se base le sociologue datent des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, les hypothèses qu'elles avancent par rapport aux causes de l'apparition de la classe omnivore sont applicables au contexte de la création de *Bleu-Blanc-Rouge*. Les moyens médiatiques - les journaux, la radio et la télévision - se multiplient et tapissent la province de références au Canadien de Montréal et de récits héroïques de leurs nombreuses victoires et gloires. Le hockey, qu'il soit présenté sous forme médiatique ou comme jeu de ruelles, est alors omniprésent. Le prochain chapitre fera la démonstration de l'importance culturelle de ce sport à cette

¹¹⁷ *Loc. cit.*, Allaire, p. 170.

¹¹⁸ *Loc. cit.*, Couture, 1993, p. 19.

¹¹⁹ *Loc. cit.*, Peterson, p. 151.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 151.

¹²¹ *Ibid.*, p. 150-151.

époque, autant comme divertissement populaire, élément anecdotique repris par les créateurs culturels que comme mythe au centre même de l'identité québécoise.

CHAPITRE II

MÉDIAS, CULTURE ET HOCKEY

2.1 Médias, hockey et construction identitaire

Lorsqu'il retrace les éléments déclencheurs de la Révolution tranquille dans le cinquième tome de son *Histoire populaire du Québec*, Jacques Lacoursière souligne l'importance des médias et, plus précisément celle de la radio¹²². Dès son entrée en onde en 1936, Radio-Canada contribue à la diffusion des idées nouvelles qui, par le contrepoids qu'elles offrent aux sermons de l'église catholique alors très influente, transforment peu à peu la société québécoise et la prépare aux changements qu'elle vivra au début des années soixante.

2.1.1 La radio, le hockey et le fait francophone

En 1939, Radio-Canada rejoint déjà 90% de la population canadienne¹²³, brisant ainsi l'isolement rural de certaines régions. La transmission orale est jusque-là le principal moyen de s'informer. Au contraire des journaux, qui en plus de nécessiter des capacités de lecture s'adressent plus particulièrement à des classes instruites, le bouche-à-oreille est accessible à tous. Les villageois se rencontrent, le plus souvent sur le perron de l'église après la messe du dimanche, afin de transmettre les informations qu'ils détiennent sur les événements de la semaine. Les nouvelles partagées sont donc majoritairement locales. Avec l'apparition de la radio, la tradition de transmission orale acquiert une nouvelle dimension; peu importe la distance qui sépare l'auditeur des centres urbains, il est possible de savoir ce qui s'y passe.

¹²² *Op. cit.*, Lacoursière, p. 14-15.

¹²³ Société Radio-Canada, *Un bref historique de la Société Radio-Canada*, Ottawa, Société Radio-Canada (Relations publiques), 1977, p. 9.

La programmation de Radio-Canada se veut un reflet de la société de l'époque. En plus d'émissions religieuses et des bulletins de nouvelles pancanadiens, elle comprend le célèbre radioroman *Un homme et son péché* (1939-1962), qui sera plus tard adapté à la télévision de Radio-Canada sous le titre des *Belles histoires des pays d'en haut* (1956-1970). On diffuse aussi des événements sportifs, telles que les Séries Mondiales de baseball et les matchs de la Ligue Nationale de Hockey¹²⁴.

Déjà dans les années quarante, le hockey est un sport populaire. Michael McKinley, dans *Un toit pour le hockey*, explique qu'il n'est pas en mesure de déterminer exactement les origines de ce sport de balle et bâtons¹²⁵. La présence d'un groupe de personnages semblant jouer à ce qui ressemble à du hockey sur une surface d'eau glacée dans l'arrière plan de la toile *Chasseurs dans la neige* (1565) (figure 2.1) de Pieter Bruegel l'Ancien (c. 1525-1569), suggère que ses origines sont très lointaines. Sa forme contemporaine serait, cependant, inspirée de la crosse, jeu pratiqué par les Iroquois du Québec, et du *hurley*, un sport irlandais qui ressemble au hockey sur gazon¹²⁶. Néanmoins, c'est à un ingénieur néo-écossais travaillant à l'Université McGill de Montréal, James Creighton, que nous devons sa forme organisée, sur une glace couverte et avec des règlements fixes¹²⁷. Le hockey, tel que nous le connaissons aujourd'hui, vient donc du milieu académique anglophone montréalais¹²⁸.

Sa pratique s'étend toutefois rapidement aux autres milieux puisqu'elle ne nécessite qu'une surface glacée, des bâtons de bois et un petit objet dur pouvant servir de balle. À la fin du XIX^e siècle, les ligues organisées connaissent un succès important à travers le Canada et les spectacles sportifs deviennent une forme de divertissement très lucratif pour les promoteurs. Par exemple, on raconte que lors de la finale de 1902 de la Canadian Amateur

¹²⁴ *Ibid.*, p. 9.

¹²⁵ Michael McKinley, *Un toit pour le hockey*, Montréal, Hurtubise HMH, 2001, p. 24-29.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 17.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 16-24.

¹²⁸ En parlant de l'audience de la première joute de hockey organisée par Creighton, McKinley commente : « Puisque les joueurs des deux équipes étaient des membres du *Montreal Football Club* et des abonnés de la patinoire Victoria, il y a de fortes chances que les spectateurs aient été les amis et les blondes des joueurs, ainsi que des Montréalais d'un rang social assez élevé pour être en mesure de s'offrir un "abonnement" à la patinoire ». *Ibid.*, p. 20-21.

Hockey League opposant le Montreal Hockey Club et les Victorias de Winnipeg, le prix des billets est deux fois supérieur à celui des meilleurs par-dessus pour homme¹²⁹. Selon Richard Gruneau et David Whitson, le marché du hockey professionnel est nourri par

[a] longstanding taste for spectacle in popular culture, a desire for competitive teams in communities that lacked the populations and the resources of the major cities, the articulation of individual and collective identities in sporting competition, and the impulse towards civic boosterism in a competitive market society.¹³⁰

La crise économique qui fait de la radio un « divertissement compensatoire¹³¹ » économe pour les foyers québécois, combiné au goût pour le spectaculaire et la compétition décrit par Gruneau et Whitson, crée un contexte propice à la création d'un statut unique pour le Canadien, l'équipe de hockey de la ville de Montréal. Anciennement, l'équipe ne jouissait d'aucune couverture médiatique spéciale à l'extérieur de la région montréalaise¹³², mais grâce à la diffusion des matchs à la radio, le Canadien peut être suivi dans toute la province. Son histoire et son lien avec la communauté francophone contribuent à la grande popularité qu'il acquiert et à sa transformation en représentant de tous les Québécois.

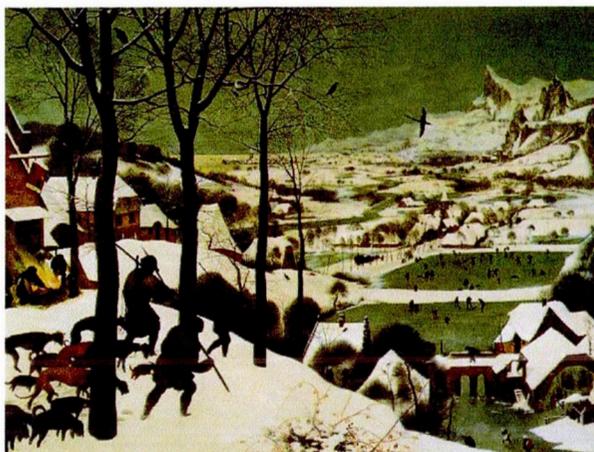


Figure 2.1 : Pieter Bruegel l'Ancien, « Chasseurs dans la neige », Huile sur bois, 1565, En ligne, in Jean-Luc Georges, *Pieter Bruegel dit l'ancien, vers 1525-1569*, <<http://www.pieter-bruegel.com/salles/chasseur.htm>>, consulté le 17 juillet 2012.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 56.

¹³⁰ Richard Gruneau et David Whitson, *Hockey Night in Canada*, Toronto, Garamond Press, 1993, p. 69.

¹³¹ François Black, *Évolution de l'image projetée par la Club de Hockey Canadien depuis ses origines jusqu'au mythe de la tradition glorieuse*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1992, p. 76.

¹³² *Ibid.*, p. 32.

Le club de hockey Canadien est fondé en 1909. Les dirigeants de la National Hockey Association of Canada espèrent, en créant cette nouvelle équipe, fidéliser un nouveau public francophone qui, jusqu'alors, est très peu représenté dans le sport professionnel¹³³. La population canadienne française de la région montréalaise est composée majoritairement de gens de la classe ouvrière qui, de par leur mode de vie, ont souvent bien peu de temps ou d'argent à consacrer aux loisirs, tels que les spectacles sportifs. Il est à noter qu'il est coutume, à l'époque, de regrouper au sein d'une équipe des athlètes de la même origine ethnique, afin d'attiser la compétition. Ainsi, les amateurs montréalais du début du siècle peuvent encourager les Shamrocks, les Victorias ou les Winged Wheelers, qui selon leurs origines respectives sont irlandais, écossais ou britanniques. Lorsque vient le temps de nommer cette nouvelle équipe, on choisit le nom de « Canadien » qui est, jusqu'aux élans nationalistes des années soixante, l'équivalent du terme actuel « Québécois de souche ».

Néanmoins, l'équipe ne fut jamais composée exclusivement de francophones. Lors de sa première année d'existence, le Canadien compte dans ses rangs un Ontarien anglophone, mais portant un nom français : Édouard « Newsy » Lalonde. L'embauche du joueur James « Rocket » Power en 1911, qui pourtant s'exprime fort bien en français, crée de l'indignation: « Il est regrettable que MM. Kennedy et Lecours [alors dirigeants du Canadien] aient enlevé à leur équipe son caractère si distinctif », écrit le journaliste Tancrede Marsil dans l'édition du *Devoir* du 5 février 1911. « Aujourd'hui, avec Power, les clubs que vaincra le Canadien pourront dire : "Nous sommes défaits, mais non pas par sept Canadiens français." Comprend-on toute la différence?¹³⁴ ». Ce commentaire illustre bien à quel point, dès la naissance de l'équipe, le fait linguistique qui en est à l'origine devient un élément rassembleur. Les joutes du Canadien symbolisent plus que l'affrontement de deux équipes sur la glace, mais bien les frictions entre deux groupes linguistiques qui ont du mal à cohabiter, tous les autres clubs étant formés presque exclusivement d'anglophones. Une victoire du Canadien équivaut donc à une victoire des francophones, minoritaires au sein du Canada et en Amérique du Nord et qui luttent contre leur assimilation.

¹³³ D'Arcy Jenish, *Les Glorieux*, Montréal, Hurtubise HMH, 2008, p. 29-33.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 63.

La spécificité francophone de ceux qu'on surnomme les *Flying Frenchmen* crée non seulement un intérêt chez les Canadiens français¹³⁵, mais suscite aussi la curiosité dans les différents marchés du hockey nord-américains:

[L]es amateurs de hockey Canadien français s'enorgueillissent de voir leur club propager une si fière image de leur nation à l'étranger. Dans le sport professionnel, il est rare de voir un club susciter l'admiration chez l'adversaire, règle générale c'est l'hostilité qui prime.¹³⁶

En 1924 naît une nouvelle rivalité lorsqu'est fondé le club des Maroons de Montréal, l'équivalent anglophone du Canadien. Misant sur l'antagonisme linguistique, les rencontres des deux clubs créent beaucoup d'animosité. Des combats éclatent même dans les estrades. Malgré la popularité des matchs entre ces deux équipes, la crise financière aura finalement raison des Maroons en 1938. La fusion des Maroons avec leur ancien adversaire marque la fin du statut officiel d'équipe francophone du Canadien : les joueurs d'origine canadienne française sont dorénavant en minorité¹³⁷.

Ce n'est cependant pas la fin de la symbolique francophone acquise en près de trente ans d'existence, puisqu'en 1942 le Canadien met sous contrat un jeune joueur qui passe à l'histoire. Maurice Richard, un Montréalais travaillant comme machiniste dans une usine, a été réformé de l'armée en raison des blessures accumulées au cours des matchs qu'il a joué avec le Canadien junior, alors le club-école du Canadien de Montréal. S'il est jugé trop fragile suite à une fracture à la cheville qui l'empêche de jouer une grande partie de la première année de son contrat, il devient néanmoins un joueur extrêmement populaire qui inscrira de nombreux records et tiendra le public en haleine jusqu'à sa retraite en 1960. En plus d'être le premier athlète de la Ligue Nationale de Hockey à compter cinquante buts en cinquante parties, en 1944-1945, on lui doit de nombreux exploits sur la glace qui participent à la construction de son statut mythique, qu'il a auprès des amateurs de hockey. Il devient aussi, malgré lui, un des personnages francophones les plus influents de la province.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 16.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 50.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 59-61.

En mars 1955, une sanction sévère est imposée à Maurice Richard par Clarence Campbell, alors président de la Ligue Nationale de Hockey; il est suspendu pour le reste de la saison régulière ainsi que pour la totalité des séries éliminatoires, pour avoir frappé un juge de ligne lors d'un match contre les Bruins de Boston. La punition déclenche la colère des amateurs de hockey québécois qui la jugent démesurée. Richard s'est simplement défendu, disent-ils, le juge de ligne, le tenant par les épaules, l'empêchait de répondre aux attaques d'Hal Laycoe et le transformait en proie facile. De plus, la sanction compromet non seulement la fin de saison du club de hockey, qui se bat alors pour la première place, mais empêche aussi Richard de remporter le championnat des compteurs. C'est néanmoins la décision de Clarence Campbell d'assister à la rencontre suivante du club montréalais qui déclenche la colère des montréalais. Ce geste est perçu par les amateurs comme une provocation de la part du président de la ligue. Encouragée par les discours tenus par les journalistes qui qualifient le procès subi par Richard d'injuste et d'arbitraire, une foule composée de milliers de protestataires, massée à l'extérieur de l'amphithéâtre, se soulève et donne ainsi naissance à ce qu'on appela l'Émeute du Forum.

Selon Anouk Bélanger, ce soulèvement s'explique par l'appartenance linguistique des deux personnages principaux de l'histoire¹³⁸. Le premier protagoniste, Richard, est l'aîné d'une famille ouvrière exclusivement francophone et catholique. Il est perçu comme un père et un époux aimant et responsable. Il représente le Canadien français « typique » auquel tous peuvent s'identifier. Il est opposé à Clarence Campbell, riche président de la Ligue Nationale de Hockey, anglophone de surcroît. À une époque où l'anglais est la langue du pouvoir et des propriétaires d'usines dans une ville où la majorité est pourtant francophone, le conflit entre ces deux personnages prend une autre signification. Campbell devient le représentant de tous ces patrons qui exploitent le petit peuple francophone, ici personnifié par Richard : il donne un visage unique à « l'Autre », « l'anglophone qui contrôle l'économie ou encore le québécois petit bourgeois qui a reçu une éducation supérieure [et] qui se détache du peuple¹³⁹ » qui, une fois de plus, abuse d'un Canadien français. Dans un article sur la signification de cet épisode de l'histoire du Canadien de Montréal, Suzanne

¹³⁸ *Op. cit.*, Bélanger, p. 86-95.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 87.

Laberge cite un émeutier : « Se faire suspendre par cet Anglais-là, là... ça je trouvais qu'il nous avait donné un coup de massue aux Canadiens français à ce moment-là¹⁴⁰ ». La punition touche toute la communauté d'expression francophone, comme si la suspension qui empêche Richard de devenir le meilleur compteur de la ligue était un geste prémédité pour ne pas lui permettre de prouver qu'il était meilleur que les joueurs anglophones.

Dans les pages du *Devoir*, André Laurendeau écrit alors : « Suspension du Rocket : on a tué mon frère Richard¹⁴¹ », comme un écho à la pendaison de Louis Riel. La simple suspension au cours d'un match de hockey, cette « mise à mort symbolique », se transforme tout à coup en cri d'une population:

Le nationalisme Canadien français paraît s'être réfugié dans le hockey. La foule qui clamait sa colère jeudi soir dernier n'était pas animée seulement par le goût du sport ou le sentiment d'une injustice commise contre son idole. C'était un peuple frustré, qui protestait contre le sort. Le sort s'appelait, jeudi, M. Campbell ; mais celui-ci incarnait tous les adversaires réels ou imaginaires que ce petit peuple rencontre.¹⁴²

Certains voient dans cette rébellion les premiers signes de la Révolution tranquille qui secoue le Québec dans les années soixante. C'est le cas de Suzanne Laberge, selon qui cet évènement est un « catalyseur à l'affirmation des Québécois¹⁴³ ». On pourrait en effet y voir l'esquisse d'un « Maîtres chez nous », ce slogan utilisé par les Libéraux de Jean Lesage en 1962, qui tentent de mettre fin à deux cent ans de domination canadienne anglaise et américaine sur les ressources de la province.

2.1.2 Le hockey au Québec suite à l'invention de la télévision

Entre temps, la télévision a fait ses débuts, et elle contribue activement à la popularité du Canadien de Montréal et des athlètes qui le composent. Ce média fait son apparition dans

¹⁴⁰ Suzanne Laberge, « L'affaire Richard / Campbell », in Audrey Laurin-Lamothe et Nicolas Moreau (dir.), *Le Canadien de Montréal*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2011, p. 21.

¹⁴¹ André Laurendeau, « Suspension de Rocket », *Le Devoir*, 21 mars 1955, <http://www.ledevoir.com/histoire/90ans/90_richa.html>. Consulté le 26 mai 2009.

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ *Loc. cit.*, Laberge, p.29.

les foyers du pays en 1952 et se taille rapidement une place de choix au sein de la vie de ses habitants. En 1954, près d'un million de téléviseurs ont trouvé preneurs au Canada¹⁴⁴.

La télévision devient le média de prédilection des amateurs du Canadien de Montréal grâce à la *Soirée du hockey*, diffusée en direct chaque samedi soir de 1952 à 2004 sur les chaînes francophone et anglophone de Radio-Canada. Il est enfin possible aux fans de hockey de regarder les joutes de leur équipe favorite plutôt que d'en entendre seulement une description. L'émission est un succès important. Pourtant, jusqu'en 1966, la retransmission des matchs ne commence qu'à 21h : la seconde période est donc bien entamée, voire sur le point de se terminer. Au tournant des années soixante, la Société Radio-Canada estime à 1 500 000 le nombre de téléspectateurs rivés à leur écran lors des matchs du samedi soir¹⁴⁵. On donne même le surnom de « messe du samedi soir » à l'émission vue l'importance de ce rituel télévisuel et culturel à une époque où la présence aux services religieux du dimanche matin fait encore partie intégrante de la vie de la majorité des familles québécoises.

Selon François Black, la popularité du Canadien de Montréal est liée de très près à celle des retransmissions de ses joutes à la télévision¹⁴⁶. Non seulement ce média, tout comme la radio l'a fait avant lui, brise l'isolement des régions plus reculées en véhiculant tout partout au pays les mêmes informations en un temps record. Ses premières années coïncident aussi avec une séquence victorieuse qui crée un engouement pour l'équipe et la retransmission des matchs. Le Canadien des années cinquante peut compter sur un alignement particulièrement fort; sur les dix-sept joueurs dont le chandail est retiré au moment d'écrire ce mémoire, neuf ont joué au cours de cette décennie. Les frères Maurice et Henri Richard, le jeune Jean Béliveau, le capitaine Émile Bouchard, le premier gardien de but masqué Jacques Plante et leurs acolytes remportent cinq fois de suite, de la saison 1955-1956 à la saison 1959-1960, la coupe Stanley : trophée remis à l'équipe championne des séries éliminatoires de la Ligue Nationale de Hockey. La qualité de l'équipe est telle que, durant les cinq dernières années de la décennie, elle remporte toutes les rondes

¹⁴⁴ *Op. cit.*, Société Radio-Canada, p. 18.

¹⁴⁵ Archive Société Radio-Canada, dossier « La soirée du hockey », cité dans *Op. cit.*, Black, p. 87.

¹⁴⁶ *Op. cit.*, Black, p. 82-89.

éliminatoires. Elle ne dispute par ailleurs qu'une seule fois une sixième partie, sur un maximum de sept matchs par série.

La suite de victoires ne s'arrête pas avec la retraite de Maurice Richard en 1960. Une seconde dynastie voit le jour durant les années soixante. L'équipe remporte cinq titres de plus, pour atteindre un total de seize en soixante ans d'existence. Le Canadien devient ainsi le club le plus récompensé de la ligue devant les Maple Leafs de Toronto qui, à pareille date, ont accumulé treize coupes Stanley. La décennie suivante a de quoi enthousiasmer les amateurs de hockey du Québec avec la mise sous contrat du jeune Guy Lafleur, en 1971. Ils ne sont pas déçus, car le « Démon Blond » réussit à compter au moins cinquante buts au cours de six saisons consécutives. Grâce à ses exploits, mais aussi au talent du gardien de but Ken Dryden et de leurs coéquipiers, le Canadien remporte six championnats en dix ans, dont quatre consécutifs.

Le hockey, déjà très important dans la vie des québécois, devient un élément prédominant de leur culture. L'amour du Canadien de Montréal se transmet comme un héritage d'une génération à l'autre par le biais de la télévision et de *La Soirée du Hockey*. À cet effet, le témoignage d'André-A. Lafrance, dans le recueil *La religion du Canadien de Montréal*, est explicite :

Il y avait pourtant, entre le père et le fils, quelques heures de communication intense... le samedi soir. Nous nous assoyions tous les deux devant l'écran de télévision pour regarder le match de hockey du Canadien. [...] Nous étions, ce soir-là, sur la même longueur d'onde. Je criais mes encouragements aux joueurs qui ne les entendaient pas. Mon père, lui, les entendait et pouvait constater que je communiais à la même ferveur que lui.¹⁴⁷

Cette affection que développe alors l'enfant pour l'équipe va de paire avec la définition d'un « nous », admirateurs du Canadien de Montréal, s'opposant à un « eux »¹⁴⁸. Toujours

¹⁴⁷ André-A. Lafrance, « Je ne suis plus pratiquant, mais je n'ai pas apostasié! », in *La religion du Canadien de Montréal*, sous la direction d'Olivier Bauer et Jean-Marc Barreau, Montréal, Fides, 2009, p. 20.

¹⁴⁸ *Op. cit.*, Valois-Nadeau, p. 103.

par le rituel de *La Soirée du hockey*, le jeune garçon ou la jeune fille fait son entrée dans une microsociété et est reconnu par ses membres :

Le hockey brisait bien des silences dans les familles, et rendait possibles des conversations avec les adultes – le père, notamment – autrement unimaginables. À partir du moment où les adultes vous identifiaient comme amateur de hockey, c'en était fini des Comment-vont-tes-études-mon-petit-bonhomme? On pouvait tout de suite passer aux vraies affaires. Qu'est-ce qui se passe avec le Canadien? Comment va la cheville de Gilles Tremblay? Non mais, qu'est-ce qu'ils attendent donc pour échanger Harper?¹⁴⁹

Selon Fannie Valois-Nadeau, le Canadien est un « point de repère sûr, parce que présent depuis l'enfance, empreint dans l'histoire culturelle de la province et personnifié à travers les héros collectifs¹⁵⁰ ». Ce club de hockey s'est imprégné dans l'imaginaire collectif des Québécois au point de représenter à leurs yeux les luttes sociales et linguistiques, que les leurs ont vécues au fil des époques. À l'instar des auteurs de plusieurs études récentes sur l'équipe, nous nous permettons donc de parler du « mythe » du Canadien de Montréal¹⁵¹.

2.2 Le mythe

La définition du mythe de Károly (Charles) Kerényi, bien que visant la mythologie grecque classique, peut être associée à des versions plus contemporaines¹⁵² : « c'est une somme

¹⁴⁹ Marc Robitaille, *Une enfance bleu-blanc-rouge*, Montréal, Les 400 coups, 2000, p. 9-10.

¹⁵⁰ *Op. cit.*, Valois-Nadeau, p. 81.

¹⁵¹ Au cours des dix dernières années, notamment grâce à la montée en popularité des études culturelles, le hockey, le Canadien de Montréal et Maurice Richard ont fait leur entrée dans le milieu intellectuel et universitaire comme sujet de recherches. Plusieurs des ouvrages qui s'y intéressent sont liés par l'accentuation de sa parenté avec les concepts de mythes et de religions. Nous faisons ici référence à l'ouvrage de Benoît Melançon (*Les yeux de Maurice Richard*, 2008), à certains mémoires de maîtrise (entre autres Julie Perrone, *Le processus d'héroïsation du Rocket* (2008); Fannie Valois-Nadeau, *Quand le cœur a ses raisons* (2009)), et aux recueils *La Religion du Canadien de Montréal* (2009) et *Le Canadien de Montréal* (2011).

¹⁵² La mythologie étant l'objet de réflexion depuis des temps immémoriaux, le nombre de définitions qui en furent données est impressionnant. Nous avons choisi de travailler plus particulièrement avec les textes de Charles Kerényi et Claude Lévi-Strauss parce que les caractéristiques relevées par ces auteurs facilitaient notre travail d'analyse. Ce choix n'est pas celui de Jean-François Doré, dans son article *Mythologie, sport et société*, car s'il opte pour une définition tirée de l'application de la mythologie homérique, l'auteur prouvera néanmoins que le sport reproduit les schémas des mythes classiques. Cette interprétation n'est pas incompatible avec la nôtre. Jean-François Doré, « Mythologie, sport et société », in *La vraie dureté du mental*, sous la direction de Normand Baillargeon et Christian Boissinot, Québec, Les presses de l'Université Laval, p. 95-113.

d'éléments anciens, transmis par la tradition, traitant de dieux et d'êtres divins, de combats de héros et de descentes aux enfers, éléments contenus dans des récits connus mais qui n'excluent cependant pas tout modelage plus poussé¹⁵³ ». Il est possible de tirer de cette définition sommaire certains éléments constitutifs du mythe qui serviront à notre analyse du Canadien de Montréal, soit l'inscription dans l'histoire, la transmission, la présence de personnages extraordinaires vivant des aventures toutes aussi extraordinaires et la malléabilité du récit.

2.2.1 L'inscription dans l'histoire

L'inscription du mythe dans une certaine temporalité vient, en premier lieu, de l'époque dans laquelle est ancrée l'histoire racontée. Selon la définition de Guy Ménéard : « Tout mythe est, de quelque manière, un récit des origines, racontant comment le monde – ou telle réalité particulière – est apparu¹⁵⁴ ». Charles Kerényi indique que la mythologie remonte nécessairement aux origines et aux temps les plus anciens¹⁵⁵, tout comme le fait l'anthropologue Claude Lévi- Strauss¹⁵⁶. Cependant, les événements racontés par le mythe, malgré leur ancienneté, ont nécessairement une incidence sur le présent, voire sur l'avenir. Lévi-Strauss utilise l'exemple de la Révolution française, qu'il illustre comme une « séquence d'éléments passés, mais aussi un schème doué d'une efficacité permanente, permettant d'interpréter la structure sociale de la France actuelle¹⁵⁷ ». Cette citation semble impliquer une fonction étimologique. Selon Kerényi, « elle [la mythologie] ne répond pas à la question "pourquoi?", mais "à la suite de quoi?"¹⁵⁸ ». Elle confirme l'existence d'un précédent qui est perçu comme idéal. Les éléments qui garantissent la stabilité actuelle des choses ont été mis en place à l'époque où les événements mythifiés se sont produits¹⁵⁹. En

¹⁵³ Charles Kerényi, « De l'origine et du fondement de la mythologie », in Carl Gustav Jung et Charles Kerényi, *Introduction à l'essence de la mythologie*, Paris, Payot, 1953, p. 11.

¹⁵⁴ Guy Ménéard, *Petit traité de la vraie religion, à l'usage de ceux et celles qui souhaitent comprendre un peu mieux le XXI^e siècle*, Montréal, Liber, p. 63, cité dans Gabriel Lefebvre, « Le big bang », *Religiologiques*, no. 25, 2002, p. 226.

¹⁵⁵ *Op cit.*, Kerényi, p. 16.

¹⁵⁶ Claude Lévi-Strauss, « La structure des mythes », in *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 231.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 231.

¹⁵⁸ *Op. cit.*, Kerényi, p. 15.

¹⁵⁹ Gabriel Lefebvre, « Le big bang », *Religiologiques*, no. 25, 2002, p. 226.

d'autres termes, les choses comme elles le sont de nos jours sont conçues comme la conséquence de ce que nous raconte le récit mythique.

2.2.2 La malléabilité du mythe

Le mythe est malléable et se modifie au fil du temps. En effet, la mémoire oublie et retravaille certains aspects des événements, en donnant au récit qui en résulte une teinte marquée par « les problématiques du moment¹⁶⁰ ». Il peut donc y avoir plusieurs versions du même récit à différents moments de l'histoire, mais aussi simultanément. Toutes ces variantes du même mythe ont leur importance ainsi que leur *vérité* car, selon Lévi-Strauss, le mythe est la somme de toutes les versions qui en découlent¹⁶¹.

2.2.3 L'aspect extraordinaire du mythe

En se modifiant, au fil du temps, le mythe acquiert aussi une dimension merveilleuse. À cet effet, Benoît Melançon explique: « Il n'y a pas de mythe du banal, du petit, du quotidien, du médiocre; tout doit y être plus grand que nature, et de plus en plus grand au fil du temps¹⁶² ». Kerényi pousse l'exercice plus loin en proposant : « Il peut y avoir des époques qui ne sont capables d'exprimer qu'en musique ce qu'elles ont « pensé » de plus sublime. Mais dans ce cas, le sublime est quelque chose qui ne peut être exprimé qu'en musique. Il en est de même de la mythologie¹⁶³ ».

2.2.4 La transmission du mythe

Le mythe, bien que merveilleux, se doit d'être vraisemblable et doit se référer à un univers qui est connu des interlocuteurs. Ainsi, un « conteur aborigène de Nouvelle-Zélande ne raconte pas des mythes africains et, en général, ce qu'il va raconter est connu au moins en partie de ceux qui l'entendent¹⁶⁴ ». Selon le sémiologue Roland Barthes, le mythe est un

¹⁶⁰ *Op. cit.*, Valois-Nadeau, p. 102.

¹⁶¹ *Op. cit.*, Lévi-Strauss, p. 240.

¹⁶² *Op. cit.*, B. Melançon, 2008, p. 202.

¹⁶³ *Op. cit.*, Kerényi, p. 12.

¹⁶⁴ *Loc. cit.*, Lefebvre, p. 228.

système de communication¹⁶⁵ : il est une forme discursive¹⁶⁶ qui communique un message. Si, dans le cas des mythologies traditionnelles, les poèmes épiques sont transmis de génération en génération par les rhapsodes, la tâche est maintenant reléguée aux médias¹⁶⁷.

2.3 Le Canadien de Montréal comme objet mythique

Selon la définition que nous venons d'en donner, le Canadien de Montréal peut être considéré comme l'objet d'un mythe. En effet, chacune des caractéristiques relevées par Charles Kerényi peut être retracée dans les récits de son histoire. Tout d'abord, le Canadien de Montréal s'inscrit dans l'histoire du Québec, le club ayant été fondé en 1909, soit il y a aujourd'hui plus de 100 ans. Les faits d'armes des Howie Morenz ou des Maurice Richard évoquent des temps lointains que peu d'entre nous ont connus. De plus, parce que leurs exploits d'autrefois nous font encore rêver, ils servent de barèmes pour mesurer l'importance des réussites actuelles, l'implication affective des joueurs ou le taux respectable de représentants québécois, ou du moins francophones, dans l'équipe. C'est ce que conclut Fannie Valois-Nadeau¹⁶⁸ après avoir épluché les messages d'amateurs sur les forums du site internet du *Réseau des Sports* (RDS) publiés entre 2006 et 2008. Les mythifications du Canadien « motivent¹⁶⁹ », justifient et légitiment, tel que le relève Kerényi. Le spectateur croit être en droit d'espérer avoir un club de hockey majoritairement francophone et des joueurs prêts à tout sacrifier pour l'équipe; même à jouer – et compter cinq buts! – après avoir démenagé toute la journée comme Maurice Richard l'a fait en 1944. Que le contexte ait changé, que les règles de la Ligue Nationale de

¹⁶⁵ L'auteur utilise aussi à cet effet les mots « parole », « message » et « mode de signification ». Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1970, p. 181.

¹⁶⁶ *Op. cit.*, Lévi-Strauss, p. 230 : « c'est par la parole qu'on le connaît, il relève du discours ».

¹⁶⁷ *Op. cit.*, Doré, p. 103-107.

¹⁶⁸ L'auteure a décortiqué de nombreux textes publiés sur ce site internet pour en faire ressortir les thématiques liées aux enjeux culturels, mais aussi au processus de construction mythique. Le passage de la tradition à la modernité avancée y est marqué par une certaine nostalgie. De plus, les questions identitaires, ayant trait au faible taux de Québécois et à la présence de nombreux européens, y sont traitées en importance. Les attentes particulièrement élevées quant au rendement de l'équipe font écho à ses succès passés et les souvenirs d'éditions québécoises servent d'arguments pour reprocher aux étrangers de ne pas apprendre le français. *Op. cit.*, Valois-Nadeau, p. 103-123.

¹⁶⁹ Kerényi utilise le verbe allemand *begründen*, « indiquer la raison d'être ». *Op. cit.*, Kerényi, p. 15.

Hockey aient été modifiées, que le nombre d'équipes ait été multiplié, tout ceci se soustrait de la conscience des amateurs qui gardent en tête les succès phénoménaux d'antan. Selon Valois-Nadeau, le Canadien de Montréal sert, pour plusieurs partisans aujourd'hui, de catalyseurs des critiques et des requêtes des Québécois, notamment, sur ce qui a trait aux valeurs identitaires et culturelles¹⁷⁰.

L'histoire du Canadien de Montréal renferme plusieurs exploits extraordinaires. Prenons l'exemple d'un épisode raconté par Julie Perrone dans son mémoire de maîtrise portant sur la figure héroïque de Maurice Richard. En février 1945, le Rocket marque un but qui passe à l'histoire, traînant, à ce qu'on raconte aujourd'hui, un joueur de l'équipe adverse sur ses épaules et tenant son bâton à une seule main¹⁷¹. Cet exploit spectaculaire est mis en scène dans le film biographique de Charles Binamé¹⁷² et utilisé dans divers hommages faits à Richard à l'occasion de sa mort, en 2000. Cependant, selon l'effeuillage des journaux effectué par l'historienne, la presse montréalaise, au lendemain du match, mentionne seulement que le hockeyeur a repoussé son adversaire, lequel « was breathing on his collar¹⁷³ ». Elle remarque aussi que ce dernier semble gagner du poids d'un récit à l'autre, ayant passé de 145 livres en 1960 à 250 livres dans un récent article du *Devoir*¹⁷⁴. Melançon commente ainsi cet événement : « Ce n'est pas un discours de *la vérité*, mais un discours *des vérités*. (...) Sur ce haut fait d'armes, comme sur tant d'autres, toutes les vérités sont bonnes à dire, car chacun, sur Maurice Richard, a sa vérité, contredisant celle du voisin et pourtant compatible avec elle¹⁷⁵ ». Imaginer le Rocket avec un homme sur les épaules démontre sa force physique et sa volonté héroïque de gagner. Le mythe se plie donc au message que l'on veut qu'il transmette.

Ce but de Maurice Richard est un exploit remarquable: il est aisé de deviner pourquoi ce but plutôt qu'un autre est parvenu à notre mémoire collective. La séquence victorieuse de

¹⁷⁰ *Op. cit.*, Valois-Nadeau, p. 89-90.

¹⁷¹ *Op. cit.*, Perrone, p. 30.

¹⁷² Charles Binamé (réalisateur) et Ken Scott (auteur), *Maurice Richard*, Montréal, Cinémaginaire, 2005, 124 minutes.

¹⁷³ « Detroit defeated by Habs » *The Montreal Star*, 5 février 1945, p. 48, dans *Op. cit.*, Perrone, p. 30.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 71.

¹⁷⁵ *Op. cit.*, B. Melançon, 2008, p. 205-206.

l'équipe, inégalée à ce jour, avec ses vingt-quatre coupes Stanley; la présence dans les alignements de nombreux héros qui suèrent eau et sang pour atteindre les honneurs et battre les ennemis jurés torontois ou bostonnais; l'éruption d'une émeute s'opposant à la suspension d'un joueur ayant pourtant posé un geste violent; tous ces événements contribuent à la mise en place du mythe que le Canadien de Montréal est devenu aujourd'hui.

Ces événements sont racontés par les médias depuis de nombreuses années. Ils agissent au même titre que les conteurs jadis, relatant les faits d'armes de ces héros sportifs de façon orale par le biais de la radio ou de façon audio-visuelle dès l'apparition de la télévision¹⁷⁶. Cette transmission, qu'elle se fasse de génération en génération, telle que le conçoit Melançon¹⁷⁷, ou d'une classe à une autre¹⁷⁸, est médiatisée par des formes discursives variées et non pas seulement par l'oralité ou des images. Melançon énumère :

[la transmission de Maurice Richard comme objet d'un mythe, mais donc aussi du Canadien de Montréal] a été assurée par le roman, le conte, la poésie, le théâtre, la littérature pour la jeunesse, la biographie, l'autobiographie ou les souvenirs, le manuel scolaire (...), l'éloge, la peinture, le dessin, la sculpture, la chanson, la télévision, le cinéma, la bande dessinée, la presse, la radio, Internet, l'album illustré et le discours savant [et] a été affaire de produits domestiques (soupe, gruau, céréales, boissons, mazout, vin), de publicités télévisuelles ou imprimées, de jouets et de jeux, de vêtements, de cartes de hockey, d'autographes, de symboles nationaux (billet de banque, timbre), d'artefacts que s'arrachent les collectionneurs.¹⁷⁹

Dans sa propre définition du mythe, très proche de celle de Kerényi, Benoît Melançon ajoute une dimension collective¹⁸⁰, que le Canadien acquiert en étant « l'une des premières formes d'appartenance à être conceptualisées » dès l'enfance chez les Québécois¹⁸¹. Cela se fait, notamment, par son omniprésence dans la vie quotidienne, tel qu'illustré par la longue

¹⁷⁶ Combinant images en mouvement et discours, la transmission du hockey par la télévision peut être comparée sans trop d'exagération au théâtre antique grec, lequel contenait les mythes et fables de cette civilisation.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 204.

¹⁷⁸ Serge Lemoyne, questionné sur son travail, commente son usage de couleurs et d'images évoquant le Canadien de Montréal en insistant sur le fait qu'il espérait bel et bien attirer gens ordinaires à la galerie d'art, mais aussi les intellectuels à l'aréna. Nous pouvons donc déduire de cette affirmation de l'artiste qu'il tentait de transmettre une certaine passion du hockey à une classe qui s'y intéressait moins. *Op. cit.*, Beaulieu, Hogue et Laramée.

¹⁷⁹ *Op. cit.*, B. Melançon, 2008, p. 204-205.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 202.

¹⁸¹ *Op. cit.*, Valois-Nadeau, p. 103.

énumération ci-dessus. Tôt dans la vie de l'enfant, le Canadien devient l'équivalent du « nous ». Il acquiert donc une certaine dimension collective. En fait, « le mythe, comme le héros et la légende, est en partie lié avec le collectif : ils sont mandatés pour les représenter et les défendre¹⁸² ». L'équipe est ainsi devenue au fil du temps, en quelque sorte, l'alter ego du peuple Canadien français. Selon Fannie Valois-Nadeau,

En se détachant de la simple description et en devenant plutôt interprétation, les gens se construisent un rapport à l'équipe unique et peuvent ainsi se l'approprier. Colmatage, bricolage et découpage, la construction des mythes sur le Canadien de Montréal s'érige en grande partie selon la « structure de sensation », selon les raisons du cœur.¹⁸³

Le processus d'association entre le Canadien et le peuple Québécois s'approche de ce que décrit Roland Barthes dans son ouvrage *Mythologies* (1957). Partant de la linguistique saussurienne, il ajoute aux deux niveaux de sens déjà existant, soit le signifiant et le signifié¹⁸⁴, un « système sémiologique second¹⁸⁵ » qui s'édifie à partir de la première chaîne sémiotique. Le signe, résultat du rapport entre le signifiant et le signifié fusionnés, lorsqu'une société se l'approprie devient le signifiant du mythe. Ce dernier, combiné à un nouveau signifié que Barthes nomme le « concept », donne naissance à un nouveau signe, que l'auteur baptise cette fois la signification. Le mythe barthien est donc une plus-value, « un usage social qui s'ajoute à la pure matière¹⁸⁶ » et qui « postule un savoir, un passé, une mémoire, un ordre comparatif de faits, d'idées, de décisions¹⁸⁷ ». Prenons l'exemple d'une photographie sur la page couverture d'un magazine qui attire l'attention de Barthes. Un jeune homme noir, habillé en soldat et faisant un salut au drapeau de la France, y devient l'illustration de l'impérialisme français¹⁸⁸ et naturalise ce concept. En effet, « tout se passe comme si l'image provoquait *naturellement* le concept, comme si le signifiant

¹⁸² Benoît Melançon, *Les yeux de Maurice Richard*, Montréal, Fides, 2006 p. 182, cité dans *Ibid.*, p. 102.

¹⁸³ *Op. cit.*, Fannie Valois-Nadeau, p. 103.

¹⁸⁴ Le signifiant est le discours en tant que tel, tandis que le signifié est le message qu'il porte. Barthes donne l'exemple de roses utilisées pour signifier la passion. *Op. cit.*, Roland Barthes, p. 185.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 187.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 182.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 190.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 189.

fondait le signifié : le mythe existe à partir du moment précis où l'impérialité française passe à l'état de nature : le mythe est une parole *excessivement* justifiée¹⁸⁹ ».

De cette même façon, le Canadien de Montréal est devenu, dans l'esprit d'une majorité de Québécois, au fil du temps, un symbole du fait francophone au Québec. La naturalisation de cette nouvelle signification d'un club de hockey, fondé en 1909 afin de représenter les Montréalais d'expression française et, ainsi, augmenter les profits de la National Hockey Association of Canada, est le résultat de la coïncidence entre une période marquée par de nombreuses victoires sur les patinoires adverses et une explosion des moyens de transmission de l'information. Parce que le Canadien, ses succès, ses héros, son image tapissent la vie des Québécois dès les années trente, le club de hockey devient une partie de l'identité de ce peuple et un élément fort de leur culture.

2.4 L'inscription du mythe du Canadien dans les productions culturelles québécoises

Le fait que le Canadien de Montréal soit associé à la nationalité canadienne-française ou québécoise n'est pas le seul fait des raisons de sa fondation. Son omniprésence dans la vie quotidienne des Québécois contribue, entre autres, à le naturaliser comme symbole de ce peuple. Michael Billig, dans *Banal Nationalism*¹⁹⁰ (1995), explique que des images créant un attachement à la nation ponctuent notre environnement au quotidien sans être réellement remarquées. Il donne en exemple le drapeau flottant à l'extérieur de tous les édifices publics. Même si personne ne le salue solennellement, ce dernier agit comme un rappel inconscient et nourrit une certaine forme de nationalisme, dit « banal ». De la même façon, les pages dédiées au sport dans les journaux ont tendance à insister sur la nationalité des athlètes, ce qui a pour effet de rallier à une cause nationale les lecteurs qui se sentent impliqués dans le parcours de ceux-ci. L'auteur évoque un tournoi de tennis ayant eu lieu à Wimbledon en 1993, en Grande-Bretagne, au cours duquel les perspectives de succès des joueurs britanniques étaient pratiquement nulles. Alors que Andrew Foster se faufila en quatrième ronde contre toute attente, les journaux britanniques vantèrent « Britain's new

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 203.

¹⁹⁰ Michael Billig, *Banal Nationalism*, Thousand Oaks (Californie), Sage, 1995, 200 p.

Wimbledon hero », lequel portait « British tennis hopes¹⁹¹ ». Les athlètes, pourtant, ne se présentent pas à cet évènement au nom de leur pays d'origine, comme on le voit aux Olympiques où les athlètes sont regroupés en délégations nationales. Néanmoins, ces succès engendrent un certain prestige national(iste) que les médias aiment rappeler, ce qui crée artificiellement une association entre l'athlète et sa nation d'origine ou d'adoption, qui, si les succès se répètent, se naturalise comme dans le cas du Canadien.

En effet, au Québec, l'image du Canadien, son histoire et ses athlètes sont utilisés dans tant de productions culturelles, médiatiques et commerciales que le résultat est le même que pour les drapeaux de Billig ou la couverture du magazine décrite par Roland Barthes. Les artistes élèvent les membres de l'équipe au rang de héros, les compagnies les emploient comme image de marque et les médias racontent leurs conquêtes de la coupe Stanley. L'omniprésence du Canadien de Montréal au Québec conditionne le peuple qui, sans s'en rendre réellement compte, s'entiche de l'équipe au point d'en faire une partie de sa propre définition.

2.4.1 La musique

Au cours des années cinquante, les noms de Maurice Richard et de ses compatriotes font leur apparition dans la chanson québécoise. Selon Bruno Roy, la chanson de cette époque est de nature majoritairement patriotique et exploite le culte du héros dans un but : « hausser l'opinion des Canadiens français sur eux-mêmes¹⁹² ». Certains chansonniers, à l'instar de La Bolduc dans les années trente, rendent hommage aux leurs en racontant leur quotidien à la manière d'une chronique sociale. Ainsi, lorsque Jeanne-d'Arc Charlebois vante Maurice Richard en 1951 : « le joueur numéro neuf / [qui] est vigoureux comme un bœuf », elle insiste sur le fait que « les gars des États / se rappelleront pour longtemps / qu'il y avait au Canada / Rocket Richard sur l'vrai temps¹⁹³ ». Pourtant, elle met plus d'importance sur sa popularité – notamment auprès des femmes – que sur ses exploits sur la glace. Elle ne fait qu'évoquer sa production de buts. Près de dix ans plus tard, lorsque

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 120.

¹⁹² *Loc. cit.*, Roy, p. 156-157.

¹⁹³ Jeanne d'Arc Charlebois (interprète), « Maurice Richard » (1951), in *Les légendes des Canadiens*, Musicor, 2009.

les Jérolas chantent leur affection pour Jean Béliveau, ils utilisent la même formule pour ce joueur de « six pieds et demi / [qui] va vite comme une souris », « Quand il passe sur le bord de la bande / Les filles se mettent à crier / "Viens icitte mon petit ange, / On va-ty ben t'embrasser." / À la vitesse d'un train / Jean Béliveau s'en revient. / Il les embrasserait bien, / mais y'aime ben mieux compter des points¹⁹⁴ ». Dans *Rocket Rock and Roll*¹⁹⁵ (1957), Denise Filiatrault se plaint à un placier d'avoir égaré son billet – qu'elle a pourtant gardé sur son cœur – et de ne pas pouvoir aller encourager son idole. Dans *La chanson des étoiles du hockey* de Denise Émond, écrite en 1955, c'est plutôt Jean Béliveau qui est encensé. Encore une fois, la popularité du hockeyeur, qui « est grand pis y'est costaud », est soulignée : « S'il avait voulu entrer / ministre ou bien député / il n'avait qu'à se présenter / pis les femmes l'auraient poussé¹⁹⁶ ».

En 1955, Oscar Thiffault écrit une chanson décrivant les événements qui mènent à l'Émeute du Forum. Il la réactualise en 1979 alors que la vedette principale du club est Guy Lafleur¹⁹⁷. Dans la première version, Maurice Richard est « si populaire », mais, contrairement aux exemples précédents, l'auteur fait un rappel plus précis au hockey : « Par un dimanche soir en jouant à Boston / Vous auriez dû voir les fameux coups de bâtons¹⁹⁸ ». Benoît Melançon remarque qu'on y vante la résignation de Richard devant la sanction, une « qualité "canadienne"¹⁹⁹ », qui « Comme un bon Canadien y a accepté son sort. / Il reviendra compter pour le Canadien encore²⁰⁰ ». Ainsi, les premières apparitions des joueurs du Canadien de Montréal dans la chanson québécoise ont comme effet de lier ces héros canadiens français, lesquels possèdent des caractéristiques valorisées et auxquels les amateurs peuvent s'identifier.

¹⁹⁴ Les Jérolas (interprètes), « La chanson du hockey » (1960), in *Rythme et fantaisie*, XXI-21 Productions, 2011.

¹⁹⁵ Denise Filiatrault (interprète), « Rocket Rock'n'Roll » (1959), in *La légende des Canadiens*, Musicor, 2009.

¹⁹⁶ Denise Émond (interprète), « La chanson des étoiles du hockey » (1956), in *La légende des Canadiens*, Musicor, 2009.

¹⁹⁷ Oscar Thiffault, « La toune à Ti-Guy Lafleur » (1979), in *Youtube.com*, <<http://www.youtube.com/watch?v=LMD688jpuXg&noembed=1>>, consulté le 25 novembre 2011.

¹⁹⁸ Oscar Thiffault, « Le rocket Richard » (1955), in *La légende des Canadiens*, Musicor, 2009.

¹⁹⁹ *Op. cit.*, B. Melançon 2008, p. 135.

²⁰⁰ *Loc. cit.*, Thiffault, 1955.

Le thème du Canadien de Montréal semble être moins populaire pendant les années soixante. Au tournant des années soixante-dix, le hockey et ses vedettes font de nombreuses apparitions dans les chansons. Certaines en traitent directement, comme c'est le cas de *Maurice Richard*, avec la chanson de Pierre Létourneau en 1970. Il s'agit d'un hommage au Rocket composé plus de dix ans après la fin de sa carrière. En plus d'y souligner les talents offensifs qui ont fait de lui une vedette, on le lie sans équivoque à la nation : « Quand sur une passe de Butch Bouchard / Y prenait le puck derrière ses goals / On aurait dit qu'il portait le sort / De tout le Québec sur ses épaules²⁰¹ ». En lui imputant une volonté de sauver la nation, Létourneau transforme Maurice Richard en héros québécois.

D'autres chansons utilisent le hockey pour illustrer un thème tel que l'hiver. Ce sport est tellement ancré dans le mode de vie des Québécois qu'il est immédiatement associé avec cette saison, comme dans *Demain l'hiver* (1967) de Robert Charlebois : « Je vous laisse le but du Canadien compté par Jean Béliveau sans aide / Je vous laisse les pieds gelés dans la slotch un transfert entre les dents / [...] Demain l'hiver je m'en fous je m'en vais dans le sud au soleil / Me baigner dans la mer et je penserai a vous²⁰² ». Pour Dominique Michel, qui partage sa haine de l'hiver, en spécifiant qu'il « a des finales jusqu'au mois de mai » comme le hockey dans *Hiver Maudit* (1979) : « heureusement, y a Guy Lafleur²⁰³ ». Chez Beau Dommage, le hockey est lié à l'hiver dans *23 décembre* (1974), mais aussi à l'enfance. Le personnage principal de la chanson y raconte notamment qu'il portait une tuque de hockey dans l'espoir de se faire passer pour Doug Harvey²⁰⁴, un joueur du Canadien des années cinquante.

²⁰¹ Pierre Létourneau, « Maurice Richard » (1970), in *La légende des Canadiens*, Musicor, 2009.

²⁰² Robert Charlebois, « Demain l'hiver » (1967), in *L'histoire de Robert Charlebois*, Unidisc Music, 2002.

²⁰³ Dominique Michel (interprète), « Hiver maudit (j'hais l'hiver) » (1979), in *28 chansons souvenirs*, Disque Mérite, 2006.

²⁰⁴ Beau Dommage, « 23 décembre » (1974), in *Beau Dommage*, EMI Music Canada, 2004.

Ce ne sont que quelques exemples parmi une multitude de chansons évoquant le hockey. En date du 6 avril 2011, Benoît Melançon en avait répertorié soixante-cinq²⁰⁵. Parmi celles-ci, trente-trois sont tirées de la période s'étendant des années cinquante à la fin des années soixante-dix, soit celle à laquelle nous nous intéressons plus précisément dans le cadre de cette étude. On chante le Canadien et ses héros dans tous les styles musicaux, de la chanson traditionnelle des Émond et Thiffault au rock *fifties* de Filiatrault, en passant par le pop folk-rock de Beau Dommage et la musique de variété des Jérolas et de Dominique Michel. Devant cette diversité, Melançon affirme : « On peut suivre l'évolution du hockey et l'évolution musicale à travers ces chansons²⁰⁶ ».

2.4.2 La littérature et le théâtre

Si la culture populaire s'approprie très tôt par le moyen de la chanson les figures de Richard et Béliveau, ainsi que celle du sport qu'ils pratiquent, il faut plus de temps aux productions de culture plus intellectuelles pour emboîter le pas. Outre, évidemment, les nombreux articles dans les revues couvrant le sport et deux biographies de Maurice Richard publiées au lendemain de sa retraite en 1960, le hockey est pratiquement absent de la littérature et du théâtre québécois. En 1973, Renald Bérubé commente :

[...] il faut bien constater que la culture dite "sérieuse" n'a jamais pris le sport trop au sérieux (sans doute les "cultivés" avaient-ils oublié le déroulement des Olympiades grecques par exemple. Entre les tenants de la culture (avec un grand C ou avec un grand K) et les sportifs, au Québec, aucun divorce n'a jamais eu lieu parce qu'aucune union n'a jamais été célébrée.²⁰⁷

On doit attendre 1969 avant qu'une première dramaturge, Françoise Loranger, place l'action d'une pièce de théâtre dans une joute de hockey, avec *Les chemins du roy*²⁰⁸. Néanmoins, dans les années soixante-dix, les auteurs québécois commencent à intégrer le sport national des Québécois dans les œuvres littéraires. Le hockey y est parfois un acteur

²⁰⁵ Benoît Melançon, « Liste, par ordre chronologique, des chansons en français représentant les Canadiens de Montréal », in *L'Oreille tendue*, 6 avril 2011, <http://oreilletendue.com/wp-content/themes/subtleflux-fr/docs/chansons_ch_melancon.pdf>, consulté le 12 décembre 2011.

²⁰⁶ Jean-François Bégin, « Le Canadien... en chanson », in *La Presse*, 4 novembre 2010, <<http://www.cyberpresse.ca/sports/hockey/201011/04/01-4339297-le-canadien-en-chanson.php>>, consulté le 12 décembre 2011.

²⁰⁷ *Loc. cit.*, Bérubé, p. 198-199.

²⁰⁸ Françoise Loranger, *Les chemins du roy*, Montréal, Léméac, 1969, 135 p.

secondaire, comme dans le cas du roman *Il est par là le soleil* (1970) de Roch Carrier, où Philibert, le personnage principal, vole de l'argent afin d'aller voir un match du Canadien et de Maurice Richard au Forum²⁰⁹. Le roman ne fait référence à ce sport que durant quelques pages, puis les aventures du jeune homme font découvrir d'autres facettes du Montréal des années quarante, sans jamais y faire référence à nouveau.

Dans le roman de Jacques Poulin, *Le cœur de la baleine bleue*, aussi paru en 1970, le hockey est plus présent. Noël, le protagoniste, y a de longues conversations avec Bill, son voisin hockeyeur professionnel, pour qui sa femme le quitte²¹⁰. Benoît Melançon remarque la façon dont le personnage principal est attaché à Maurice Richard :

Ramenant Maurice Richard du passé, il parle de "quelque chose d'ancien", d'un but "fameux", de batailles "légendaires", de sa "prodigieuse" carrière. Il aurait voulu que son interlocuteur saisisse "à quel point l'image de Richard était vivante dans le cœur des gens de [son] âge". Il en vient à parler des "racines les plus lointaines" et du "fonds commun qui faisait [sa] race".²¹¹

Poulin associe la figure du Rocket à la nationalité canadienne française et utilise en même temps le hockey comme élément d'arrière plan. Noël est un grand amateur de ce sport comme il aurait pu l'être d'autre chose. Le fait que Bill soit un joueur de hockey permet la présence de dialogues sur les grands athlètes de l'époque d'un point de vue de l'intérieur. Le roman de Poulin contribue à la construction mythique du Canadien de Montréal en intégrant ce sport à une discipline artistique qui l'avait quelque peu boudé avant lui, mais aussi en décrivant cette association entre des héros et la nation canadienne française, qui est à la base même de cette mythification.

Le hockey est aussi présent dans d'autres styles littéraires. En 1975, la bande dessinée s'empare de l'image du Canadien dans *On a volé la Coupe Stanley*²¹², du caricaturiste de *La Presse*, Girerd. Deux enquêteurs y sont à la recherche du fameux trophée volé avant la finale opposant le club montréalais et les Bruins de Boston. Non seulement l'action est directement liée au hockey, mais le dessinateur se permet aussi d'utiliser les figures des

²⁰⁹ Roch Carrier, *Il est par là le soleil*, Montréal, Éditions du Jour, 1970, 142 p.

²¹⁰ Jacques Poulin, *Le cœur de la baleine bleue*, Montréal, Éditions du Jour, 1970, 200 p.

²¹¹ *Op. cit.*, B. Melançon, 2008, p. 217.

²¹² Arsène et Girerd, *On a volé la coupe Stanley*, Montréal, Éditions Mirabel, 1975, 48 p.

grands joueurs du moment, comme Guy Lafleur et Henri Richard. En 1979, le conte pour enfant de Roch Carrier, *Une abominable feuille d'érable sur la glace*²¹³, raconte l'histoire d'un jeune garçon qui, suite à une erreur du magasin Eaton, reçoit un chandail des Maple Leafs de Toronto. Il doit donc affronter, lors des joutes de hockey, des équipes complètes de petits joueurs tricolores portant le numéro 9. Cette histoire berça l'enfance de nombreux enfants québécois, puisqu'elle est adaptée en cinéma d'animation²¹⁴ un an plus tard.

À l'instar de Françoise Loranger, les dramaturges introduisent le hockey dans leurs pièces de théâtre au tournant des années soixante-dix. Les références à ce sport sont dès lors nombreuses. Jean Barbeau écrit *Ben-Ur* en 1971 et *La Coupe Stainless* en 1972. Dans la première pièce, un amateur de bandes dessinées regrette l'inexistence de véritables héros québécois, ces derniers se devant d'être « immortel[s] ». Selon le personnage, c'est un peu par dépit que les Québécois se « rabat[tent] sur les joueurs de hockey²¹⁵ ». Dans la seconde pièce, c'est au ballon-balai que se disputent les honneurs²¹⁶. Le titre, un jeu de mots, ne peut qu'évoquer la Coupe Stanley. La pièce *La soirée du fockey* (1974), de l'auteur André Simard, met, quant à elle, en scène des hockeyeurs dans une taverne de Roberval²¹⁷. Comme dans le cas du roman *Le cœur de la baleine bleue*, la profession des personnages est un prétexte à parler du hockey et de son fonctionnement à l'interne. La pièce de Jean-Claude Germain *Un pays dont la devise est je m'oublie*²¹⁸ (1976) est une des plus significatives dans le processus de mythification du Canadien de Montréal. Dans un des tableaux historiques qui la composent, deux personnages importants de la culture populaire québécoise discutent : Louis Cyr, célèbre homme fort québécois mort en 1912, et Maurice

²¹³ Roch Carrier, « Une abominable feuille d'érable sur la glace », in *Les enfants du bonhomme dans la lune*, Montréal, Stanké, 1979, p. 75-81.

²¹⁴ Sheldon Cohen (réalisateur), *Le chandail*, Montréal, Office national du film, 1980, 10 min. 21 s, <http://www.onf.ca/selections/pour-toujours-le-hockey/visionnez/chandail_le>, consulté le 28 novembre 2011.

²¹⁵ Jean Barbeau, *Ben-Ur*, Ottawa, Léméac, 1971, p. 98.

²¹⁶ Jean Barbeau, *La coupe Stainless*, Montréal, Léméac, 1974, 115 p.

²¹⁷ André Simard, « La soirée du fockey », in *La soirée du fockey, Le temps d'une pêche, Le vieil homme et la mort*, Montréal, Léméac, 1974, p. 9-60.

²¹⁸ Jean-Claude Germain, *Un pays dont la devise est je m'oublie*, Montréal, VLB éditeur, 1976, 138 p.

Richard. Benoît Melançon relève que cette pièce marque une volonté de l'auteur à la fois de « doter le Québec de mythes qui lui [sont] propres²¹⁹ ».

Les structures organisationnelles mêmes du hockey sont utilisées dans la création de la Ligue Nationale d'Improvisation (LNI), en 1977. Cette nouvelle discipline imaginée par Yvon Leduc et Robert Gravel allie l'improvisation, une tendance de plus en plus populaire dans l'univers de la création théâtrale, avec ce sport, en faisant évoluer les acteurs dans un match régularisé par un arbitre sur une surface rappelant une patinoire²²⁰. L'hymne national de la LNI est même chanté au début de chaque affrontement, comme avant toute joute de hockey.

2.4.3 Le cinéma

C'est majoritairement sous la forme de documentaires que l'on retrouve les références au hockey dans les années cinquante, soixante et soixante-dix. Le cinéma québécois en est alors à ses balbutiements et est majoritairement mis en œuvre par l'Office National du Film (ONF). En 1953, déjà, Leslie McFarlane, réalisateur ontarien basé à Montréal, présente *Hockey*, un documentaire sur « le jeu national des Canadiens²²¹ » mettant en vedette Jean Béliveau. Hubert Aquin, pour sa part, réalise *Le Sport et les Hommes*²²² en 1959, un documentaire au cours duquel il survole une multitude de sports et s'intéresse à leur signification pour l'homme moderne. Dans *Patinoire*²²³ (1963), Gilles Carle dresse, quant à lui, un inventaire des activités hivernales se déroulant sur une patinoire. Le hockey en fait évidemment partie. Ce sport est aussi le sujet principal d'*Un jeu si simple*²²⁴ (1964) de

²¹⁹ *Op cit.*, B. Melançon, 2008, p. 218.

²²⁰ Théâtre de la Ligue Nationale d'Improvisation (LNI), « Historique de la LNI », *LNI – Ligue Nationale d'improvisation*, 2010, <http://www.lni.ca/nouveausite/index.php?option=com_content&view=article&id=5&Itemid=7>, consulté le 20 décembre 2011.

²²¹ Leslie McFarlane (réalisateur), *Hockey*, Montréal, Office national du film, 1953, 10 min. 38 s., <<http://www.onf.ca/film/hockey>>, consulté le 28 novembre 2011.

²²² Hubert Aquin (réalisateur), *Le sport et les hommes*, Montréal, Office national du film, 1959, 58 min 33 s.

²²³ Gilles Carle (réalisateur), *Patinoire*, Montréal, Office national du film, 1963, 10 min 2 s., <<http://www.onf.ca/film/Patinoire>>, consulté le 28 novembre 2011.

²²⁴ Gilles Groulx (réalisateur), *Un jeu si simple*, Montréal, Office national du film, 1964, 29 min. 45 s., <http://www.onf.ca/film/Un_jeu_si_simple>, consulté le 28 novembre 2011.

Gilles Groulx qui présente des joueurs du Canadien de Montréal émettant des opinions sur leur sport. Dans le cadre d'une série de quatre films traitant de grands personnages du Québec, Gilles Gascon réalise *Peut-être Maurice Richard*²²⁵ en 1971, dans lequel il tente de cerner l'homme derrière la légende du hockey. En 1972, le film *Un travail comme les autres*²²⁶, réalisé par Pierre Letarte, s'intéresse aux Nordiques de Québec qui évoluent alors au sein de l'Association Mondiale de Hockey.

En plus de ces nombreux documentaires, l'ONF produit, en 1972, un film d'animation mettant en vedette Maurice Richard et la chanson de Pierre Létourneau qui lui rend hommage²²⁷, et, en 1974, un film de fiction pour enfants dont le personnage principal, Gaston, est un jeune joueur de hockey et un violoniste qui doit trouver une façon de jumeler ses deux passions incongrues²²⁸. La même année, une fiction de Jacques Godbout, *Les "Troubbes" de Johnny*²²⁹, raconte l'histoire d'un homme tellement obsédé par le hockey – mais aussi par de nombreuses autres occupations – que sa copine le quitte.

2.4.4 Les médias, la publicité et les produits du quotidien

Dans le domaine des médias, le hockey est partout au cours des années cinquante, soixante et soixante-dix, puisque le Canadien de Montréal va de victoires en victoires. *La Soirée du hockey*, d'abord radiodiffusée sur les ondes de Radio-Canada puis présentée à la télévision dès 1952 sur la chaîne de Radio-Canada, captive les amateurs de toute la province jusqu'à son retrait des ondes en 2004. Les journaux et les magazines sportifs participent aussi à la diffusion des exploits de l'équipe; Maurice Richard, lui-même, signe dans les pages de l'hebdomadaire *Samedi-Dimanche* des chroniques sur la Ligue Nationale de Hockey, de 1952 à 1954. La couverture médiatique du hockey atteint son paroxysme en 1972 alors

²²⁵ Gilles Gascon (réalisateur), *Peut-être Maurice Richard*, Montréal, Office national du film, 1971, 1 vidéocassette, 66 min 38 s.

²²⁶ Pierre Letarte (réalisateur), *Un travail comme les autres*, Montréal, Office national du film, 1972, <http://www.onf.ca/film/un_travail_comme_les_autres>, consulté le 28 novembre 2011.

²²⁷ Pierre L'Amare (réalisateur), *Mon numéro 9 en or*, Montréal, Office national du film, 1972, 4 min. 49 s., <http://www.onf.ca/film/mon_numero_9_en_or>, consulté le 28 novembre 2011.

²²⁸ André Melançon (réalisateur), *Le violon de Gaston*, Montréal, Office national du film, 1974, 21 min. 47 s., <http://www.onf.ca/film/violon_de_gaston>, consulté le 28 novembre 2011.

²²⁹ Jacques Godbout (réalisateur), *Les « Troubbes » de Johnny*, Montréal, Office national du film, 1974, 20 min. 43 s., <http://www.onf.ca/selections/pour-toujours-le-hockey/visionnez/troubbes_de_johnny>, consulté le 28 novembre 2011.

qu'une équipe composée des meilleurs joueurs du pays affronte les meilleurs joueurs de l'Union Soviétique. Renald Bérubé raconte : « Durant toute la série Canada-URSS, les Canadiens ont été rivés à leur appareil de télévision; à l'occasion du huitième match, les rues du centre-ville de Montréal étaient pratiquement désertes [...] »²³⁰.

Les hockeyeurs sont alors des vedettes importantes au Québec. Les compagnies se les arrachent comme porte-parole pour vendre leurs produits. Maurice Richard, par exemple, devient le représentant du sirop de maïs Bee Hive dans les années cinquante, Jacques Laperrière annonce Aspirine en 1966 et Bernard Geoffrion apparaît dans les publicités de la bière Miller de 1970 jusque dans les années quatre-vingt. On illustre les calendriers promotionnels par des scènes hivernales au sein desquels de petits hockeyeurs s'exécutent. De plus, on offre des cartes de hockey avec certains produits afin d'en faire gonfler les ventes. À l'instar de Benoît-Urbain, le personnage principal de la pièce *Ben-Ur* de Jean Barbeau, les enfants ont « mâché d'la gomme baloune pour collectionner les joueurs de hockey d'la ligue nationale²³¹ » dans l'espoir d'y trouver leur idole. À ce sujet, dans le recueil *Une enfance bleu-blanc-rouge* (2000), Robert Plante se souvient : « En ouvrant le paquet qui valait cinq cents, les trois grandes odeurs du [restaurant] s'estompaient devant l'odeur unique de gomme à mâcher rose. L'odeur des cartes, la véritable odeur du hockey²³² ».

Le hockey est aussi un sujet exploité par les humoristes. Les Cyniques, en 1967, imitent René Lecavalier, célèbre animateur de *La Soirée du hockey*, afin de raconter un mariage à la manière d'une joute de hockey²³³. En 1978, le trio Paul & Paul décrit un match ridicule dans *La partie du hockey*²³⁴. De plus, sur les ondes de CKAC, en 1972, Yvon Deschamps y dédie une capsule où il promet de démystifier la façon de faire gagner une équipe²³⁵.

²³⁰ *Loc cit.*, Bérubé, p. 192.

²³¹ *Op. cit.*, Barbeau, 1971, p. 98.

²³² Robert Plante, « La société des partisans disparus », in *Une enfance bleu-blanc-rouge*, sous la direction de Marc Robitaille et Gilles Archambault, Montréal, Les 400 coups, 2000, p. 105

²³³ Les Cyniques, « La Soirée du Hockey » (1967), in *À la comédie canadienne*, Apex, 2010.

²³⁴ Paul et Paul, « La partie du hockey » (1978), in *L'intégrale*, Disques Couleurs, 1993.

²³⁵ Yvon Deschamps, « Le hockey » (1972), in *Les années 60-70*, GSI musique, 2004, disque 3.

2.4.5 Les productions académiques

Longtemps, le hockey est boudé dans les études académiques. En 1992, Anouk Bélanger relève

[...] le paradoxe que représente le hockey au Québec, c'est-à-dire d'une part son omniprésence et sa prégnance dans les productions culturelles québécoises et dans la vie quotidienne des Québécois et d'autre part son absence des productions des intellectuels québécois.²³⁶

Malgré ce dédain que semble témoigner les milieux que Renald Bérubé désigne comme étant « cultivés »²³⁷ à l'égard du hockey, certains s'intéressent néanmoins au sport. En plus de son propre texte, *Les Québécois, le hockey et le Graal* (1973), dans lequel il insiste sur l'importance culturelle du hockey pour les Québécois, Bérubé relève une étude de Paul Rompré et Gaétan Saint-Pierre²³⁸ qui démontre que ce sport est « une manifestation du système social dans lequel nous vivons²³⁹ ». La même année, Hubert Aquin et Andrée Yanacopulo écrivent *Éléments pour une phénoménologie du sport*²⁴⁰ dans lequel ils s'intéressent au sport comme spectacle. De plus, en 1975, J.R. Plante étudie l'Émeute du Forum. Le titre qu'il donne à son article révèle le processus de mythification qui est déjà en branle : *Crime et châtement au Forum (Un mythe à l'œuvre et à l'épreuve)*²⁴¹. Finalement, la couverture du livre *De McLuhan à Pythagore* (1972), de Jacques Languirand, est aussi symptomatique de la présence grandissante du Canadien de Montréal dans la culture savante et de l'introduction, encore balbutiante, de la culture populaire dans les productions académiques. Cet ouvrage est en effet illustré par un portrait du philosophe et mathématicien de l'Antiquité grec Pythagore portant un chandail tricolore de l'équipe de hockey.

²³⁶ *Op. cit.*, Bélanger, p. 4.

²³⁷ *Loc cit.*, Bérubé, p. 198-199.

²³⁸ Paul Rompré et Gaétan Saint-Pierre, « Essai de sémiologie du hockey (à propos de l'idéologie sportive) », in *Stratégies*, no. 2, printemps-été 1972, p. 19-53.

²³⁹ *Loc cit.*, Bérubé, p. 194.

²⁴⁰ Hubert Aquin et Andrée Yanacopulo, « Éléments pour une phénoménologie du sport », in *Problèmes d'analyse symbolique*, sous la direction de Pierre Pagé et Renée Legris, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1972, p. 115-146.

²⁴¹ J.R. Plante, « Crime et châtement au Forum », *Stratégies*, no.10, hiver 1975, p. 41-65.

2.4.6 Les arts visuels

À la fin des années soixante, l'imagerie du Canadien de Montréal et du hockey semble absente du domaine des arts visuels québécois. Néanmoins, en 1964, Serge Lemoyne, alors membre du groupe *Nouvel Âge*, porte régulièrement un chandail du Canadien de Montréal lors des spectacles événementiels de la Semaine A. Dès 1969, le hockey devient une thématique majeure dans l'œuvre de cet artiste, en particulier dans les œuvres de la période *Bleu-Blanc-Rouge*.

Lemoyne n'est pas le seul à inclure l'iconographie du hockey dans sa production artistique. Andy Warhol (1928-1987), figure de proue du mouvement pop newyorkais, a portraituré l'ailier droit des Rangers de New York, Rod Gilbert, en 1979, dans sa série des *Athlètes*. Des artistes canadiens se sont aussi inspirés de ce sport de façon similaire au cours des années soixante-dix. David Bierk (1944-2002), dans *Hockey Night in Canada* (1973) (figure 2.2), place les hockeyeurs de l'équipe canadienne, qui affrontèrent les Soviétiques lors de la Série du siècle en 1972 dans un triptyque, entre Adam et Ève, illustrant ainsi l'importance quasi-religieuse du hockey au Canada. L'Ontarien Bob Bozak peint des bâtons de hockey à l'aquarelle dans *Hockey Stick Pieces* (1974) et recrée l'espace du vestiaire des Canadiens de Montréal avec l'œuvre *John Ferguson, Temple de la renommée du hockey* (c. 1975). Le peintre photoréaliste Ken Danby (1940-2007), quant à lui, s'inspire souvent du sport national canadien, notamment, avec *The Goalie* (1972), *At the Crease* (1972) et *Lacing Up* (1973). Greg Curnoe (1936-1992), dans la galerie duquel Serge Lemoyne débute son travail tricolore en 1969, reproduit des lames de bâtons brisés trouvées près d'une patinoire dans l'œuvre *Lames de bâtons de hockey de West Lion Park* (figure 2.3). Les références au hockey et au parc, où l'artiste a découvert les objets, est caractéristique de l'approche régionaliste de Curnoe, très impliqué dans sa communauté de London²⁴².

²⁴² ARTSask, « Greg Curnoe, Lames de bâtons de hockey de West Lion Park », *ARTSask*, 2012, <http://www.artsask.ca/fr/collections/themes/regionalidentity/greg_curnoe/hockey_stick_blades>, consulté le 15 juillet 2012.



Figure 2.2 : David Bierk, « Hockey Night in Canada », huile sur toile et mix media, 1975, in Ray Cronin, *Arena : The Art of Hockey*, Halifax, Gallery of Nova Scotia, 2008, p. 42.

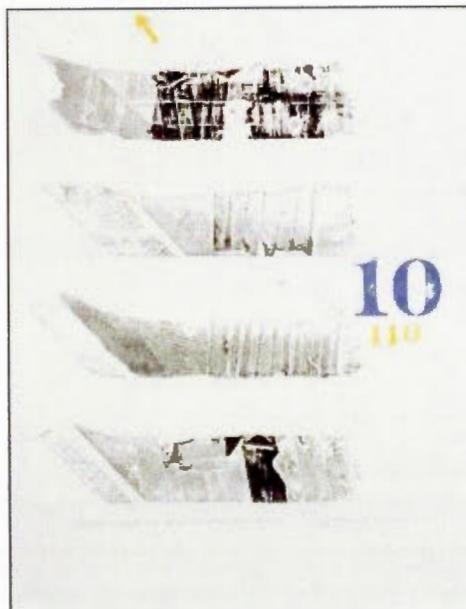


Figure 2.3 : Greg Curnoe, « Lames de bâtons de hockey de West Lions Park », épreuve en relief, 1965, en ligne, in ARTSask, <http://www.artsask.ca/fr/collections/themes/regionalidentity/greg_curnoe/hockey_stick_blades>, consulté le 13 avril 2012.

Au Québec, Pierre Ayot utilise aussi cette imagerie. *La ligne bleue* (figure 2.4), en 1967, présente deux hockeyeurs sérigraphiés qui semblent flotter sur une surface blanche agrémentée d'une structure de bois. Malgré la présence du numéro 4 de Jean Béliveau au dos du joueur, il ne s'agit pas d'un tableau de type commémoratif. Le thème du hockey semble plutôt y être un prétexte à une exploration de la planéité du médium, tout en utilisant une iconographie dérivant de la culture populaire de l'époque. Ayot réutilise cette thématique dans *Sherwood 748*, *Louisville 520*, *Ultralite* (1979), où il présente des bâtons de hockey qui se prolongent dans une sérigraphie, à la façon d'un trompe-l'œil. Si cet artiste se sert d'images et d'objets liés au hockey sans pour autant sembler travailler à sa mythification, il y participe néanmoins en diffusant ses oeuvres dans une sphère culturelle où l'imagerie du sport se fait rare.



Figure 2.4 : Pierre Ayot, « La ligne bleue », acrylique, toile et bois, 1967, en ligne, in *Centre de l'art contemporain canadien : La base de données sur l'art canadien*, <http://www.ccca.ca/artists/work_detail.html?languagePref=fr&mkey=27150&title=La+ligne+bleue&artist=Pierre+Ayot&link_id=1330>, consulté le 5 août 2010.

2.5 Conclusion

Soutenu par une diffusion radiophonique et télévisuelle sur presque la totalité du territoire québécois, ainsi que par une séquence victorieuse qui dure pratiquement trois décennies, le Canadien de Montréal devient un alter ego des Québécois d'expression française qui voient dans ses joutes contre les clubs américains ou canadiens-anglais le reflet de leurs propres luttes sociales et linguistiques. Les créateurs de la culture populaire tout comme ceux d'une culture dite plus intellectuelle s'approprient l'image du Canadien de Montréal, qui devient omniprésent dans la vie quotidienne de tous les Québécois, peu importe leurs consommations culturelles. Ainsi, cette équipe de hockey se transforme en un véritable mythe, au sens de la définition proposée par Charles Kerényi.

Si les artistes des années soixante et soixante-dix semblent peu nombreux à avoir utilisé ce sport comme thématique, Serge Lemoyne, quant à lui, s'en inspire durant sa décade tricolore, entre 1969 et 1979. Le prochain chapitre s'efforcera de démontrer comment l'artiste utilise le hockey dans les nombreuses œuvres de sa série *Bleu-Blanc-Rouge*, et comment il y sert la construction mythique du Canadien de Montréal.

CHAPITRE III

BLEU. BLANC. ROUGE.

3.1 Dix ans de *Bleu-Blanc-Rouge*

Après avoir brossé le portrait de la société québécoise des années soixante et soixante-dix, tant sur les plans social, culturel que sportif, nous analyserons ici la série *Bleu-Blanc-Rouge* de Serge Lemoyne. Nous nous efforcerons de faire cohabiter dans cet exposé les différents aspects déjà relevés afin d'enrichir les lectures des historiens d'art qui se sont penchés sur ces œuvres par le passé. Si ces analyses dégagent plusieurs aspects majeurs de cette série et démontrent leur importance pour l'histoire de l'art québécois, elles marginalisent néanmoins cette présence sportive, que nous considérons comme essentielle à une compréhension globale de la série.

3.1.1 Définition du corpus

Avant tout, il est nécessaire de présenter le corpus d'œuvres que vise cette analyse. Le hockey est la thématique principale du travail de Serge Lemoyne pendant une dizaine d'années durant lesquelles il est très prolifique. S'il n'y a que trois *happenings* exploitant le sport comme thème, soit *Bleu-Blanc-Rouge* à la Galerie 20-20 de London (1969), *Slap Shot* à Véhicule Art (1972) et *Party d'étoiles* à la Galerie Média (1973), les œuvres peintes de cette période sont très nombreuses. Comme ces dernières n'ont, à ce jour, jamais été regroupées dans un ouvrage, une exposition ou une collection, la constitution de ce corpus se révèle être une tâche ardue.

Puisque que le nombre d'œuvres et l'absence de catalogue exhaustif de la série *Bleu-Blanc-Rouge* complique considérablement la constitution d'un échantillonnage à fins d'analyse, nous avons pris la décision d'emprunter le corpus déjà produit pour l'exposition *Lemoyne*

qui a eu lieu en 2007 à la Galerie Lacerte de Québec²⁴³ avec la collaboration de la Galerie Orange de Montréal. La principale raison qui motive cette décision est la pertinence des choix effectués par le directeur de la galerie, Louis Lacerte, quant à la représentativité de certaines œuvres en relation avec l'ensemble de la série de Lemoyne. En effet, le catalogue de l'exposition présente vingt-et-une acryliques sur toile qui constituent un survol de l'évolution de la série, en prenant soin de proposer au moins deux exemplaires de chacune des périodes formelles qu'elle traverse. Aucune œuvre sur papier n'a été conservée dans l'échantillonnage de Louis Lacerte. Néanmoins, puisque notre analyse se concentre surtout sur la présence du hockey, comme source iconographique ou connotée au sein de l'œuvre, la nature du médium a peu de conséquences. Le hockey a été relégué à un rang anecdotique par les historiens d'art qui ont analysé cette série. Nous croyons cependant que l'importance de ce sport au sein de la société québécoise a fortement influencé les choix artistiques de Lemoyne et que ce fait se doit d'être relevé. Notre choix d'utiliser ce corpus est aussi motivé par une volonté de transparence. Reprendre dans son entièreté un échantillonnage de la série *Bleu-Blanc-Rouge* constitué par un tiers élimine les possibilités de choix subjectifs n'ayant pour seul but de servir mon hypothèse.

Le corpus choisi présente cependant une faiblesse : il ne couvre que la seconde moitié de la série, soit la période allant de 1974 à 1979. Les œuvres du début de la série n'y sont donc pas représentées. De plus, le galeriste a omis de piger dans les œuvres produites en 1978, année au cours de laquelle l'artiste réutilise la méthode du gros plan, qui est à la base de sa recherche formelle en 1975. Ces imperfections sont toutefois contrecarrées par la richesse de la sélection des toiles dans laquelle sont présentes de nombreuses œuvres de 1975. Il est aussi à noter que les œuvres de la première partie de la série *Bleu-Blanc-Rouge* semblent être plus rares. Le catalogue de l'exposition rétrospective présentée au Musée du Québec en 1988 ne compte que deux acryliques sur verre résultant de l'évènement de 1969 à London²⁴⁴, une murale pour la société Radio-Canada²⁴⁵, deux acryliques sur papier de

²⁴³ Lacerte Art Contemporain et Galerie Orange, *Serge Lemoyne : œuvres choisies, 1974-1998*, Québec/Montréal, Galerie Lacerte Art Contemporain/Galerie Orange, 2007, 55 p.

²⁴⁴ *Op. cit.*, Saint-Pierre, 1988, p. 213-214.

1973²⁴⁶ et une encre sur papier sortie d'un carnet que Lemoyne surnommait *Bobo dessins* (1973), en référence à la technique utilisée afin de les créer. En effet, Lemoyne utilise pour ce faire de la ouate et des diachylons²⁴⁷.

Afin de compléter l'échantillonnage du travail de Lemoyne proposé par Louis Lacerte, notre analyse prend aussi en compte les trois événements qui semblent faire le pont entre les pratiques néo-dadaïstes collectives de Serge Lemoyne et la période peinte représentée par les morceaux choisis. En s'intéressant donc tour à tour aux *happenings*, dont la description du déroulement sera appuyée par des photographies, et aux œuvres regroupées par Lacerte, notre corpus d'analyse se veut représentatif de l'ensemble de la production de cette décade *Bleu-Blanc-Rouge*. Il regroupe en effet des événements, des œuvres abstraites rappelant l'*Action Painting*, des œuvres abstraites à tendance géométrique et des œuvres flirtant avec la figuration.

3.1.2 Descriptions des œuvres

De 1969 à 1979, Serge Lemoyne ne pose sur sa palette que trois couleurs : le bleu, le blanc et le rouge. Si cela peut sembler redondant au premier abord, chacune des petites séries qu'il crée est fort différente de la précédente, ce qui atteste de l'inventivité de sa recherche plastique. Le corpus que nous avons choisi démontre la variété des sentiers picturaux empruntés par l'artiste au cours de sa période tricolore.

Au cours de la première moitié de la décennie, les œuvres créées par Lemoyne sont en filiation directe avec les pratiques, inspirées de *l'Action Painting*, qui font déjà sa renommée dans le milieu de l'art québécois émergent. Les couleurs y sont appliquées en aplats et de façon assez généreuse pour provoquer des dégoulinures. Peintes sur des supports rectangulaires, ces œuvres bleues, blanches et rouges nettement abstraites proposent des formes au contour imprécis. Certaines formes, comme celles qui se retrouvent sur la toile non-titrée de 1975 (figure 3.1), constituent de longs traits qui traversent la surface. Une série datée de 1974, dont trois exemples font partie de notre

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 101.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 106.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 114-115.

échantillonnage (figures 3.2, 3.3, 3.4), est caractérisée par l'utilisation de six canevas devant être assemblés dans un ordre précis. Lemoyne crée ainsi des polyptiques abstraits que rien, hormis la similitude entre les couleurs employées et celles du chandail de l'équipe de hockey locale, ne peut lier directement à l'univers sportif, du moins si on les étudie isolément, sans égard aux autres œuvres de cette décade tricolore. Les formes qui s'y trouvent – des cercles, des crochets, des rayures au tracé imprécis – n'ont pas de lien direct avec l'univers sportif. Si la rondelle dont se servent les hockeyeurs est bien ronde, rien ne permet d'associer la forme et l'objet. Ces œuvres sont plutôt un travail sur la dynamique fond et forme, la barrière entre les deux semblant s'estomper par la présence de gouttelettes de peinture du fond blanc sur les formes et des formes colorées sur le fond.



Figure 3.1 : Serge Lemoyne, « Sans titre », acrylique sur toile, 1975, in Lacerte Art Contemporain et Galerie Orange, *Serge Lemoyne : œuvres choisies, 1974-1998*, Québec/Montréal, Galerie Lacerte Art Contemporain/Galerie Orange, 2007, p. 2.

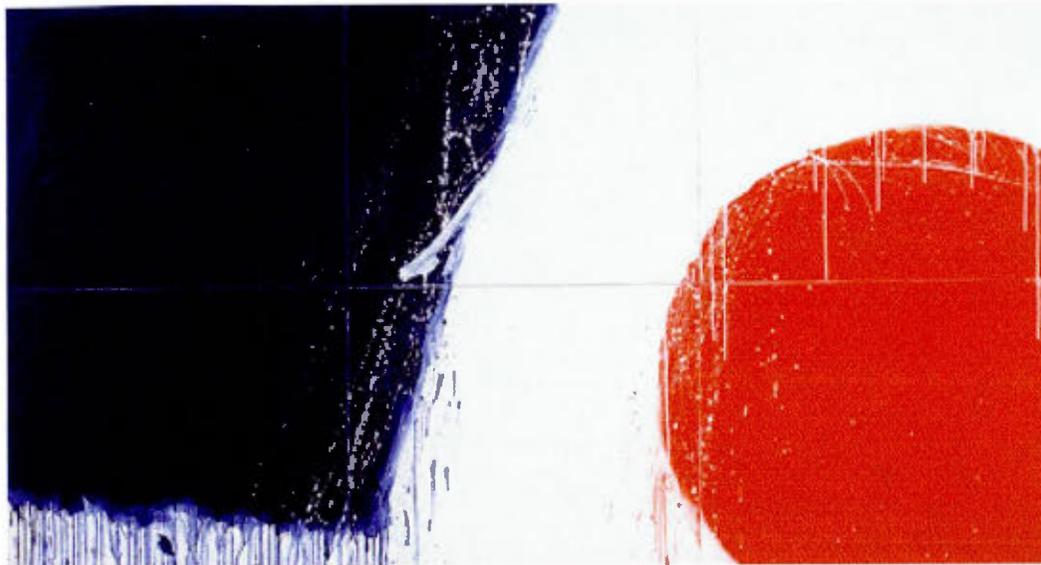


Figure 3.2 : Serge Lemoyne, « Sans titre », acrylique sur toile, 1974, en ligne, in Lacerte art contemporain, <<http://www.galerielacerte.com/Qc/Oeuvresn.asp?ref=ART64&Pr=Serge&Nm=Lemoyne>>, consulté le 29 juillet 2012.



Figure 3.3 : Serge Lemoyne, « Sans titre », acrylique sur toile, 1974, en ligne, in Lacerte art contemporain, <<http://www.galerielacerte.com/Qc/Oeuvresn.asp?ref=ART64&Pr=Serge&Nm=Lemoyne>>, consulté le 29 juillet 2012.

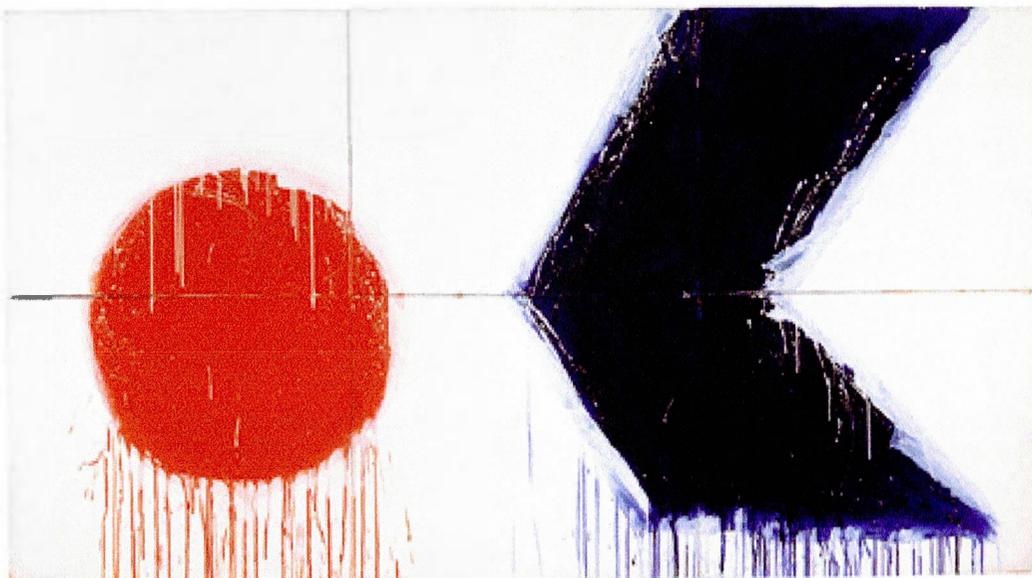


Figure 3.4 : Serge Lemoyne, « Sans titre », acrylique sur toile, 1974, en ligne, in Lacerte art contemporain, <<http://www.galerielacerte.com/Qc/Oeuvresn.asp?ref=ART64&Pr=Serge&Nm=Lemoyne>>, consulté le 29 juillet 2012.

L'origine de cette expérimentation est enracinée dans la thématique sportive. Elle commence par *L'Évènement Bleu-Blanc-Rouge* (1969) à la Galerie 20-20 de London, en Ontario. Marcel Saint-Pierre raconte : « Se rendre à la galerie dont s'occupait Greg Curnoe, sans autre idée que d'apporter son « packsac de sport » rempli de matériel d'art et, sur place, comme s'il s'agissait d'une patinoire, y improviser un match tous les jours. Tel était l'enjeu de cette exposition²⁴⁸ ». De cet événement sont nés une quinzaine de tableaux sur contreplaqué et une vingtaine de baies vitrées bariolées aux couleurs du Canadien de Montréal, « peints » à l'aide d'un bâton de hockey en guise d'instrument, au son des commentaires de René Lecavalier. Certaines de ces œuvres contiennent des références explicites au hockey. C'est le cas de *Québec, Prisoner of Confédération* (1969), dont nous avons précédemment évoqué les lectures de Marcel Saint-Pierre et de Réjean-Pierre Grenier. Les traits qui y sont peints rappellent les rayures noires et blanches des chandails

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 94.

d'arbitres. L'expérimentation de Lemoyne a aussi été la source de plusieurs œuvres peintes, dont Saint-Pierre dresse une liste sans pour autant les présenter visuellement :

à ces magnifiques peintures sur verre se rapportant à la ligne pointillée rouge au centre de la glace (le tableau intitulé *Le sizzler rouge*) ou aux lignes croisées de la mise au jeu (*Adieu Dieu [...]*) s'ajoutent des références [...] aux pointillés blancs sur fond noir de certains gants de protection (*Pieces of coal shaped like pucks*) et enfin au gardien de but (-30-), au tableau-chronomètre indiquant la fin d'une période – comme si elle était aussi celle d'une exposition à la Galerie 20-20 (*The End*).²⁴⁹

Abstraites de prime abord, ces œuvres évoquent le hockey par le contexte de leur création. Malheureusement, certaines d'entre elles, emballées dans un rite pseudo-funéraire à la fin de l'exposition, ne furent jamais retrouvées²⁵⁰. Cette expérience est néanmoins le début d'une période fructueuse pour l'artiste : « Je me rappelle avoir dit à un gars de London que j'en avais pour une dizaine d'années à travailler sur le thème du hockey²⁵¹ » dit-il en 1972, mettant sur pied un second événement évoquant ce sport.

L'idée derrière l'évènement *Slap Shot* (figure 3.5), « premiers pas d'un retour à la peinture²⁵² », est d'inviter les participants à frapper une rondelle évidée et remplie de pigment selon la technique du lancer frappé, appelé *slap shot* en jargon de hockey. Suite à des problèmes techniques, Lemoyne demande aux gens présents de s'exécuter devant un gardien de but. Il semble qu'au lieu de s'étendre sur le support, la peinture giclait sur la palette du bâton²⁵³. Dans cette œuvre, tant dans le cas du projet de base tel qu'il fut imaginé que dans celui du résultat final, la présence du hockey est flagrante : l'œuvre emprunte une technique propre à ce sport. De plus, à cette occasion, l'artiste revêt un costume d'entraîneur²⁵⁴. À l'instar de Scotty Bowman, alors à la barre du Canadien de Montréal, Lemoyne orchestre le travail de ses troupes – ici, les participants à l'évènement.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 95.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 95.

²⁵¹ Serge Lemoyne, « L'évènement slap-shot : mettre la couleur au jeu », revue *Médiart*, no. 12, Montréal, nov. 1972, in *Ibid.*, p. 94.

²⁵² *Op. cit.*, Saint-Pierre, 1988, p. 96.

²⁵³ *Ibid.*, p.96.

²⁵⁴ *Ibid.*, p.96.

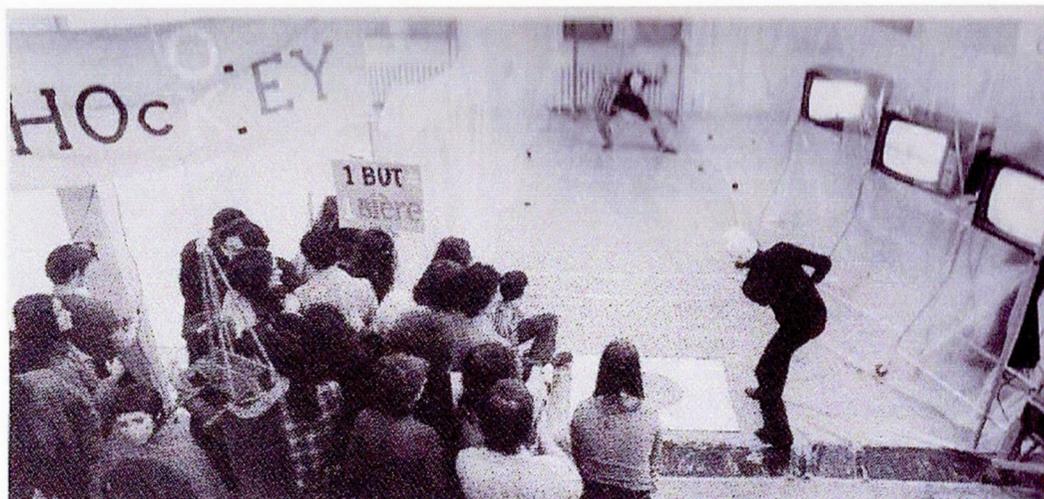


Figure 3.5 : Serge Lemoyne, « Évènement Slap Shot », photographie, 1972, in Marcel Saint-Pierre, *Serge Lemoyne*, Québec, Musée du Québec, p. 96.

Il est intéressant de constater que les œuvres peintes par Lemoyne en 1973²⁵⁵ (figure 3.6) évoquent ce qui aurait pu résulter de l'évènement *Slap Shot* si tout s'était déroulé selon le plan initial. Sans connaître le happening de l'année précédente, il est difficile de trouver une filiation entre la composition à base de pigment texturé des œuvres et notre sport national. L'enchaînement rythmique de taches colorées rappelle celles de l'équipement du Canadien de Montréal, certes, mais aussi celles des drapeaux français, américains, britannique, québécois et canadiens, par exemple. La contextualisation de ces œuvres sur papier est donc importante, car c'est par ce processus qu'il est possible de lier ces images abstraites au hockey et, ainsi, créer une logique dépassant celle de la simple contrainte picturale.

²⁵⁵ Cette œuvre sur papier de 1973 n'est pas tirée du corpus de Louis Lacerte. Néanmoins, nous trouvons intéressant de donner un exemple des travaux de Lemoyne influencés par l'évènement *Slap Shot*, ne serait-ce que pour montrer comment la présence du hockey dans certaines œuvres de la série *Bleu-Blanc-Rouge* peut être subtile.



Figure 3.6 : Serge Lemoyne, « Traces », encre et acrylique sur papier, 1973, en ligne, in *The AMICA Library*,
 <[http://amica.davidrumsey.com/luna/servlet/view/search?q=CRN="Lemoyne%2C%20Serge"](http://amica.davidrumsey.com/luna/servlet/view/search?q=CRN=)>,
 consulté le 19 juin 2008.

Le dernier des trois évènements de la série *Bleu-Blanc-Rouge*, le *Party d'étoiles* (figure 3.7) organisé en 1973 par la galerie Média, récrée pour sa part un reportage sportif en invitant les participants à jouer au hockey-sur-table. Les vainqueurs sont interviewés et récompensés d'un trophée tricolore. Les trois évènements sont donc fort différents, mais exploitent tous la même thématique de façon très explicite : en imitant le décor d'une arène de hockey, en empruntant les gestes propres aux protagonistes de ce sport ou en recréant son déroulement et sa médiation. À ce propos, le Baron Filip écrit : « Le jeu; il l'aurait inventé lui tiens... mais alors quoi... le sssport (même la farce du sport organisé le passionné) le fascine. Mais ce qui est grave grave, c'est qu'il se mêle de mêler le sssport au grand spectacle de l'art artistique, ma chère... on aura tout vu...²⁵⁶ »

²⁵⁶ *Op. cit.*, Gingras, « Serge Lemoyne, le mafioso des arts et des sports », cité dans *Ibid.*, p. 97.



Figure 3.7 : Serge Lemoyne, « Party d'étoiles », photographie, 1973, in Marcel Saint-Pierre, *Serge Lemoyne*, Québec, Musée du Québec, p. 97.

C'est la médiation du hockey, notamment par la photographie sportive, qui est à l'origine de la série de 1975. Les images peintes par Lemoyne sont tirées de photographies de presse qui sont malheureusement introuvables²⁵⁷ et qui représentent les athlètes du Canadien en pleine action. Elles sont obtenues par recadrages et gros plans, comme le sous-entend le titre *Blow Up - Hommage à Antonioni* (1975) (figure 3.9). En effet, comme le photographe au cœur de l'histoire du film *Blow-Up* (1966) de Michelangelo Antonioni²⁵⁸, Lemoyne effectue une série d'agrandissements de clichés tirés de reportages journalistiques. Or, si le personnage du film découvre qu'il fut témoin d'un meurtre grâce à ce travail sur l'image, l'artiste québécois produit pour sa part des abstractions marquées par une forte tension figurative.

De ces expérimentations naissent deux séries. Il y a tout d'abord les œuvres représentant des articulations. L'artiste y peint un genou, un coude, une hanche d'un hockeyeur vêtu de ce qui semble être l'uniforme du Canadien de Montréal. En considérant la gestualité de la

²⁵⁷ Il est possible qu'elles resurgissent éventuellement, un travail d'archivage des documents de l'artiste étant présentement en cours.

²⁵⁸ Michelangelo Antonioni, *Blow Up* (1966), Burbank (Californie), Warner Home Video, 2004.

pratique picturale de l'artiste, que l'on a pu remarquer dans les œuvres de 1974 (voir les figures 3.1, 3.2 et 3.3), une tension s'installe entre la perception d'une abstraction de formes tricolores pleines de dégoulinures et le rappel des motifs de l'uniforme du Canadien de Montréal, alors omniprésents dans les médias.

Certains titres, tel que *Le rêve de Mario Tremblay à 13 ans* (1975) (figure 3.8), semblent diriger la lecture des œuvres afin d'accentuer cette tension. La large zone bleue de la partie inférieure de la toile, pourtant d'une forme indéfinissable au premier coup d'œil, devient alors le pantalon du joueur de hockey. Les rayures bleues et rouges qui divisent la partie supérieure du tableau semblent souligner le coude ou le bras, malgré l'absence de profondeur. Le regardant, guidé par le titre de l'œuvre, devine alors les hanches d'un hockeyeur portant le chandail blanc du Canadien, imaginant qu'il est porté par Mario Tremblay, membre de l'équipe de 1974 à 1986.



Figure 3.8 : Serge Lemoyne, « Le rêve de Mario Tremblay à 13 ans », acrylique sur toile, 1975, in Lacerte Art Contemporain et Galerie Orange, *Serge Lemoyne : œuvres choisies, 1974-1998*, Québec/Montréal, Galerie Lacerte Art Contemporain/Galerie Orange, 2007, p. 14.



Figure 3.9 : Serge Lemoyne, « Blow Up – Hommage à Antonioni », acrylique sur toile, 1975, in Lacerte Art Contemporain et Galerie Orange, *Serge Lemoyne : œuvres choisies, 1974-1998*, Québec/Montréal, Galerie Lacerte Art Contemporain/Galerie Orange, 2007, p. 15.

Dans la toile *Blow Up – Hommage à Antonioni* (1975) (figure 3.9), ce sont les trois rayures verticales blanche, rouge et blanche sur fond bleu qui signalent la présence de l'uniforme. *Blow Up* (1975) (figure 3.10), pour sa part, est beaucoup plus proche de l'abstraction. On devine cependant un numéro dans le coin supérieur droit de la toile. Or, cette tache qui ressemble à un « v » inversé bleu et rouge n'évoque un numéro que si l'on sait que la série est constituée de gros plans sur des photographies de joueurs. Cette œuvre fait en quelque sorte le lien avec la seconde série.



Figure 3.10 : Serge Lemoyne, « Blow Up », acrylique sur toile, 1975, in Lacerte Art Contemporain et Galerie Orange, *Serge Lemoyne : œuvres choisies, 1974-1998*, Québec/Montréal, Galerie Lacerte Art Contemporain/Galerie Orange, 2007, p. 12.

Cette nouvelle série tend plutôt vers la figuration, la présence d'un numéro de joueur facilitant la reconstitution du chandail des hockeyeurs. S'il faut connaître les codes de ce sport et l'histoire de cette équipe afin de lier le numéro peint et le joueur en question, le titre vient aider le spectateur néophyte. En choisissant les chandails de Jean Béliveau (numéro 4) ou de Doug Harvey (numéro 2), Lemoyne facilite aussi la tâche au spectateur. Il s'agit dans les deux cas de joueurs vedettes ayant marqué l'histoire du club de hockey. *Béliveau* (1975) (figure 3.11) peut être comprise d'un point de vue figuratif. Le corps entier de l'athlète y est visible : son pantalon bleu marqué par la triple rayure blanche et rouge, le collant rouge qui recouvrent ses mollets et le chandail de la même couleur orné du numéro 4 et du « C » blanc du capitaine de l'équipe. Par sa pose, on devine qu'il est en train de manier la rondelle. Les toiles *Le Gros Bill* (1975) (figure 3.12), qui fait aussi référence à Béliveau, et *La taverne de Doug Harvey* (1975) (figure 3.13) sont plus tiraillées entre l'abstraction et la figuration. Le fond blanc – le chandail du joueur – occupe plus d'espace sur la toile. Le travail d'épuration ayant laissé peu d'indices au regardant, ce sont surtout les numéros et les titres qui supportent la figuration.

Les formes que l'on trouve dans la seconde série ne sont que des plages colorées plus ou moins larges et peintes en aplat, comme dans le cas des figures 3.8, 3.9 et 3.10 qui visent les articulations des hockeyeurs. L'artiste semble les y avoir barbouillés à grands gestes indéliçats, un processus responsable des dégoulinures qui brouillent les formes. Cette gestualité est d'ailleurs un trait caractéristique de sa production artistique. Le documentaire de Simon Beaulieu, Benjamin Hogue et Christian Laramée, par exemple, montre Lemoyne en train de peindre une toile de sa série des couleurs²⁵⁹. Debout sur un escabeau, il laisse sa trace sur le canevas à grands coups de pinceaux débordant de pigment ou de verres de peinture. Il s'investit corporellement dans le travail pictural, d'une façon qui rappelle le travail des artistes de l'*Action Painting* américains des années cinquante. C'est cette pratique, qui, par ailleurs, permet de produire les dégoulinures qui ornent ses toiles comme une sorte de signature stylistique.

²⁵⁹ *Op. cit.*, Beaulieu, Hogue et Laramée.



Figure 3.11 : Serge Lemoyne, « Béliveau », acrylique sur toile, 1975, in Lacerte Art Contemporain et Galerie Orange, *Serge Lemoyne : œuvres choisies, 1974-1998*, Québec/Montréal, Galerie Lacerte Art Contemporain/Galerie Orange, 2007, p. 4.



Figure 3.12 : Serge Lemoyne, « Le Gros Bill », acrylique sur toile, 1975, in Lacerte Art Contemporain et Galerie Orange, *Serge Lemoyne : œuvres choisies, 1974-1998*, Québec/Montréal, Galerie Lacerte Art Contemporain/Galerie Orange, 2007, p. 13.



Figure 3.13 : Serge Lemoyne, « La taverne de Doug Harvey », acrylique sur toile, 1975, in Lacerte Art Contemporain et Galerie Orange, *Serge Lemoyne : œuvres choisies, 1974-1998*, Québec/Montréal, Galerie Lacerte Art Contemporain/Galerie Orange, 2007, p. 16.

Si la seule véritable différence entre les deux séries est la présence du numéro de joueur, précisons que ce petit chiffre porte en lui toute la symbolique de la figuration, du moins pour le spectateur connaissant les codes numériques qui désignent les joueurs. Le reste du corps de l'athlète semble se préciser autour de ce petit chiffre, situé sur le bras ou dans le dos du joueur. Sans ce chiffre, l'image serait perçue comme abstraite, comme celles de la série des articulations qui ne font qu'évoquer l'uniforme du Canadien de Montréal pour celui qui connaît les travaux antérieurs de Lemoyne ainsi que la filiation entre les couleurs et l'équipe.

La figuration est beaucoup plus tangible dans les œuvres qui reproduisent le masque du gardien de but Ken Dryden, peintes en 1975. Ce protecteur facial blanc orné de deux cercles concentriques bleu et rouge, autre image iconique tirée du répertoire du Canadien de Montréal des années soixante-dix, est peint avec la même gestualité que les œuvres précédentes. Les toiles qui résultent de ce travail, comme *Le masque* (1975) (figure 3.14), sont frappantes : il pourrait s'agir de portraits qui, quoique reprenant les caractéristiques

stylistiques des autres œuvres de Lemoyne, sont tout à fait reconnaissables. Comme dans le cas des chandails numérotés, l'expérimentation plastique est recherchée et l'utilisation de la mythologie sportive ne peut être niée. Il en résulte une œuvre comportant plusieurs niveaux de signification, tel que le rappelle Marcel Saint-Pierre :

Avec la production de 1975 [...], la figuration est tellement évidente qu'elle a souvent empêché la critique d'être curieuse; comme si y voir autre chose, comme par exemple un peu d'histoire de l'art moderniste, était formaliste et, au contraire, n'y voir qu'anecdotes sportives en faisait du réalisme social. C'est refuser de voir ce qui est produit dans le passage des conventions visuelles du hockey au code de l'impression photographique et surtout à celui du langage spécifique de la peinture.²⁶⁰



Figure 3.14 : Serge Lemoyne, « Le masque », acrylique sur toile, 1975, in Lacerte Art Contemporain et Galerie Orange, *Serge Lemoyne : œuvres choisies, 1974-1998*, Québec/Montréal, Galerie Lacerte Art Contemporain/Galerie Orange, 2007, p. 17.

²⁶⁰ *Op. cit.*, Saint-Pierre, 1988, p. 107.

Les œuvres des années suivantes renouent avec l'abstraction. Elles sont d'ailleurs majoritairement non-titrées. Quatre toiles tricolores de 1976 (figures 3.15, 3.16, 3.17 et 3.18) sont présentes dans le corpus de la Galerie Lacerte. Une œuvre de 1975 (figure 3.1) partage aussi les mêmes caractéristiques : quelques lignes et angles de couleur bleu, blanc et rouge. Seule une de ces toiles, la figure 3.17, présente un signe reconnaissable, soit les noms des couleurs peints sur les rayures correspondantes, dans l'ordre inverse de la suite habituelle : rouge, blanc, bleu. Malgré tout, la filiation avec l'univers du hockey ne peut être ignorée. D'abord, parce qu'il s'agit exclusivement de toiles bleu-blanc-rouge, ensuite parce que le contexte culturel de l'époque de création est tapissé de références tricolores et, finalement, parce que les œuvres qui les précèdent dans cette décennie d'expérimentation tricolore fait explicitement référence au Canadien de Montréal. La couleur devient signe : « contrairement à la peinture figurative où c'est la ligne qui est symboliquement hiérarchique, c'est ici la couleur qui dans ses rapports formels assume et supporte pour ainsi dire les effets associatifs du tableau. C'est elle qui fait l'image²⁶¹ ».



Figure 3.15 : Serge Lemoyne, « Sans titre », acrylique sur toile, 1976, in Lacerte Art Contemporain et Galerie Orange, *Serge Lemoyne : œuvres choisies, 1974-1998*, Québec/Montréal, Galerie Lacerte Art Contemporain/ Galerie Orange, 2007, p. 18.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 109.



Figure 3.16 : Serge Lemoyne, « Sans titre », acrylique sur toile, 1976, in Lacerte Art Contemporain et Galerie Orange, *Serge Lemoyne : œuvres choisies, 1974-1998*, Québec/Montréal, Galerie Lacerte Art Contemporain/ Galerie Orange, 2007, p. 19.



Figure 3.17 : Serge Lemoyne, « Sans titre », acrylique sur toile, 1976, in Lacerte Art Contemporain et Galerie Orange, *Serge Lemoyne : œuvres choisies, 1974-1998*, Québec/Montréal, Galerie Lacerte Art Contemporain/ Galerie Orange, 2007, p. 20.



Figure 3.18 : Serge Lemoyne, « Sans titre », acrylique sur toile, 1976, in Lacerte Art Contemporain et Galerie Orange, *Serge Lemoyne : œuvres choisies, 1974-1998*, Québec/Montréal, Galerie Lacerte Art Contemporain/ Galerie Orange, 2007, p. 21.

Deux œuvres de 1976 (figures 3.19 et 3.20) et deux autres de 1977 révèlent un travail sur la forme triangulaire. Cette forme apparaît peinte sur les toiles de 1976, tandis qu'elle s'incarne dans les canevas l'année suivante, un peu comme Frank Stella (1936-). La figuration est alors exclue: il s'agit simplement de plages tricolores qui semblent faire la synthèse des phases automatiste et plasticienne de l'histoire de l'art québécois. La facture rappelle le *Hard-Edge*, caractérisé par des changements abrupts de couleur combinés aux dégoulinures qui agissent comme la signature stylistique de l'artiste. Les *Pointes d'étoile* (1977) (figures 3.21 et 3.22) génèrent une dynamique fond-forme qui laisse même oublier la connotation des couleurs utilisées par Lemoyne. Dans tous les cas, le travail se concentre surtout sur la géométrie, laissant de côté la référence socioculturelle.



Figure 3.19 : Serge Lemoyne, « Sans titre », acrylique sur toile, 1976, in Lacerte Art Contemporain et Galerie Orange, *Serge Lemoyne : œuvres choisies, 1974-1998*, Québec/Montréal, Galerie Lacerte Art Contemporain/Galerie Orange, 2007, p. 23.

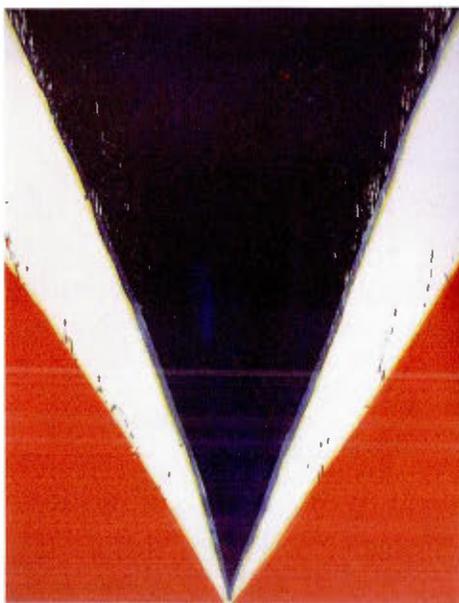


Figure 3.20 : Serge Lemoyne, « Sans titre », acrylique sur toile, 1976, in Lacerte Art Contemporain et Galerie Orange, *Serge Lemoyne : œuvres choisies, 1974-1998*, Québec/Montréal, Galerie Lacerte Art Contemporain/Galerie Orange, 2007, p. 22.

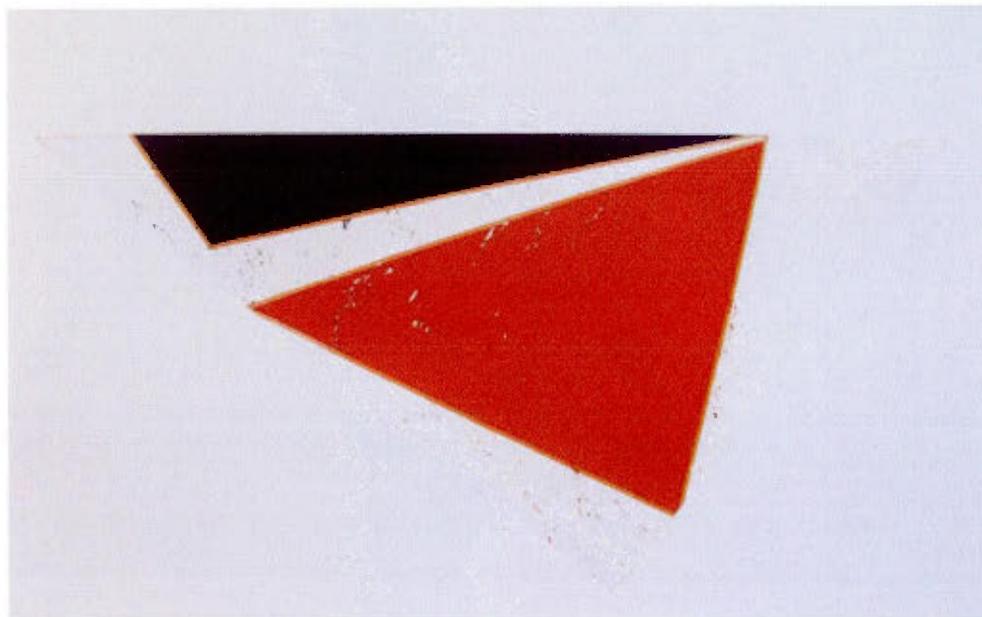


Figure 3.21 : Serge Lemoyne, « Sans titre », 1976, in Lacerte Art Contemporain et Galerie Orange, *Serge Lemoyne : œuvres choisies, 1974-1998*, Québec /Montréal, Galerie Lacerte Art Contemporain/Galerie Orange, 2007, p. 19.

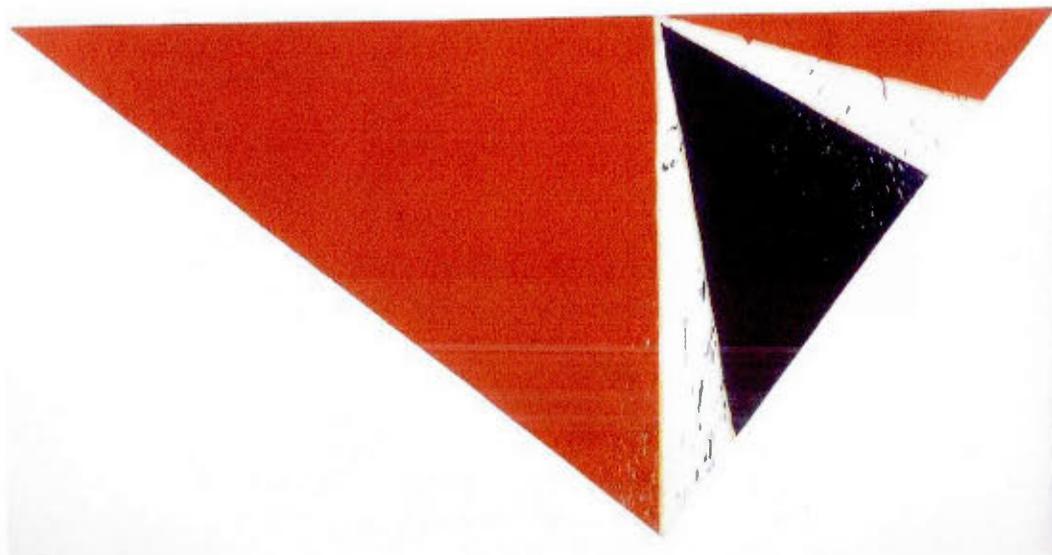


Figure 3.22: Serge Lemoyne, « Sans titre », acrylique sur toile, 1976, in Lacerte Art Contemporain et Galerie Orange, *Serge Lemoyne : œuvres choisies, 1974-1998*, Québec/Montréal, Galerie Lacerte Art Contemporain/ Galerie Orange, 2007, p. 24.

Finalement, notre corpus d'analyse contient deux œuvres datées de 1979 présentant des motifs d'étoiles *Sans titre (Fragments d'étoile)* (figure 3.23) et *Les étoiles (Rouge et bleu)* (figure 3.24). La première est moins précise quant à la forme du symbole et rappelle nettement les œuvres précédentes par la présence de plages colorées aux couleurs de l'équipe. La deuxième n'est, pour sa part, composée que de deux étoiles sur le point d'être couvertes de dégoulinures de la couleur opposée. Dans ces deux cas, l'accent n'est pas mis sur les couleurs, mais bien sur les signes utilisés par l'artiste. Les titres, par ailleurs, font implicitement référence aux « étoiles » du sport peintes par Lemoyne. Ces dernières expérimentations de l'artiste « se tiennent à la fois à la frontière de l'affirmation des signes identifiables et de leurs qualités plastiques proprement dites²⁶² ». Elles viennent clôturer dix ans de travail sur la limite entre le signe, le symbole et la connotation, et le travail plastique formaliste.



Figure 3.23 : Serge Lemoyne, « Sans titre (Fragment d'étoile) », acrylique sur toile, 1979, in Lacerte Art Contemporain et Galerie Orange, *Serge Lemoyne : œuvres choisies, 1974-1998*, Québec/Montréal, Galerie Lacerte Art Contemporain/Galerie Orange, 2007, p. 26.

²⁶² *Ibid.*, p. 118.



Figure 3.24 : Serge Lemoyne, « Sans titre (Rouge et bleu) », acrylique sur toile, 1979, in Lacerte Art Contemporain et Galerie Orange, *Serge Lemoyne : œuvres choisies, 1974-1998*, Québec/Montréal, Galerie Lacerte Art Contemporain/Galerie Orange, 2007, p. 27.

3.1.3 Les œuvres et le hockey : le point de vue de Marcel Saint-Pierre

Marcel Saint-Pierre est l'auteur de l'étude la plus exhaustive sur la série *Bleu-Blanc-Rouge*. Son catalogue de l'exposition rétrospective du travail de Serge Lemoyne qui a eu lieu au Musée du Québec en 1988 est la principale source de mon mémoire en ce qui concerne les œuvres et leur interprétation. Or, selon l'historien d'art, la présence du hockey dans l'œuvre peinte de Lemoyne est anecdotique. Cette position est justifiée par l'exclusion de ce qui peut se rapprocher du récit de ce sport dans les images produites par Lemoyne. En effet, même si certaines toiles ont pour sources des photographies de presse représentant des chandails ou des masques, les cadrages serrés effectués par l'artiste dans son travail sur l'image évacuent le contexte d'origine. Il est ainsi impossible de savoir qui porte lesdits attributs de joueurs, ce qu'il fait, où il se situe ou quel événement est représenté. Saint-Pierre démontre bien que dans une large majorité des œuvres, les couleurs seules sont les

véritables références au Canadien de Montréal, mais, le bleu, le blanc et le rouge peuvent aussi être associés à d'autres significations :

le premier [réseau associatif] se rattache, bien sûr, à l'univers des sports, le second à notre histoire collective comme à la civilisation amérindienne, un autre à la société de consommation et, finalement, à l'art contemporain. Faisant remonter la chaîne de nos associations libres de la terre amérindienne à notre origine française, de la conquête anglaise au Parti Québécois, d'une simple tribu iroquoise jouant à la crosse aux ligues américaines de sport professionnel, ces trois couleurs participent tout autant à l'univers de la consommation de masse et de la génération Pepsi qu'à notre rêve américain.²⁶³

Si l'analyse de Saint-Pierre est pertinente, nous considérons qu'elle comporte une lacune importante, soit la dissociation d'avec la constellation d'œuvres de la culture populaire ou savante qui sont contemporaines à la production de Lemoyne et qui font référence à l'univers sportif et au Canadien de Montréal. Malgré une contextualisation importante des œuvres tricolores face au travail de démocratisation de l'art et de décloisonnement des frontières disciplinaires entrepris par Lemoyne tôt dans sa carrière, Saint-Pierre évacue toutes les références à une certaine tendance de mythification de l'équipe de hockey qui, il est vrai, est distincte du milieu de l'art, mais qui l'influence tout de même. Lemoyne affirme par ailleurs qu'il n'est « pas plus nationaliste qu'Andy Warhol²⁶⁴ », dont les œuvres exploitent des « thèmes empruntés à la banalité de l'Amérique urbaine²⁶⁵ », dans le but plastique de « peindre avec une même densité l'ensemble de la toile, au lieu de placer le sujet principal au centre et les incidents annexes tout autour²⁶⁶ », et de démontrer comment « les médias omniprésents banalisent l'information [ou les images] qui finissent par avoir toutes la même valeur²⁶⁷ ». Il s'agit donc à la fois d'un travail formel et d'une réflexion sur les médias américains d'alors, relevant au passage le star-system d'où sont tirés ses portraits de Marilyn Monroe ou d'Elizabeth Taylor.

Le travail de Lemoyne dans la série *Bleu-Blanc-Rouge* consiste à explorer les limites de l'abstraction en y introduisant une forte connotation culturelle. Les couleurs qu'il utilise,

²⁶³ *Ibid.*, p. 102.

²⁶⁴ *Op. cit.*, Pope, p. 115.

²⁶⁵ Michael Archer, *L'Art depuis 1960*, Paris, Thames & Hudson, 2002, p. 13.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 15.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 17.

qui deviennent en quelque sorte le matériau dans cette exploration Pop, possèdent un ancrage social si fort qu'il est difficile d'en faire abstraction. Pensons aux balbutiements du discours savant sur le sport, à la période particulièrement faste en références de toutes sortes au Canadien de Montréal et aux victoires répétées de cette équipe, qui sont présents à l'époque où Lemoyne produit sa série. Il importe donc d'inclure dans l'analyse de *Bleu-Blanc-Rouge* ce corpus externe au monde traditionnel de l'histoire de l'art, puisque les œuvres de la culture populaire, les discours médiatiques et les objets d'usage courant viennent modifier, d'une certaine façon, la perception des spectateurs devant une image donnée, tout comme le travail de l'artiste.

3.1.4 Les œuvres et le hockey : le point de vue de Réjean-Pierre Grenier

Alors qu'il étudie la présence de référents nationalistes dans l'art québécois entre 1965 et 1976, Réjean-Pierre Grenier s'intéresse à la série *Bleu-Blanc-Rouge* de Serge Lemoyne. Il en relève l'importante connotation liée aux couleurs utilisées :

Chez Lemoyne, si la position esthétique entre la figuration et l'abstraction, peut à l'occasion voiler, quant au rendu du dessin, la référence au hockey, la couleur vient le [le hockey] poser avec beaucoup de clarté et laisse percevoir son rôle dominant dans la composition.²⁶⁸

C'est dans l'utilisation exclusive de ces couleurs que Grenier perçoit l'inscription du nationalisme dans l'œuvre de Lemoyne, mais d'une façon indirecte. L'importance culturelle du hockey et la présence de francophones dans l'équipe dès ses premiers temps sont, selon l'auteur, à l'origine de cette connotation à valeur nationale : « Parce que nous investissons dans la réussite de nos vedettes, nous finissons par créer un phénomène collectif qui s'attache à notre culture²⁶⁹ ». Ainsi, c'est avec justesse que l'auteur relève le

²⁶⁸ *Op. cit.*, Grenier, p. 237.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 240.

double-jeu de l'œuvre de Lemoyne, où l'abstraction devient figuration par l'utilisation de couleurs connotées :

Prétendre que les toiles de la série Bleu/Blanc/Rouge ne sont que les illustrations d'un discours nationaliste, serait, sans aucun doute, abusif et témoignerait d'une méconnaissance de l'apport de ces œuvres, comme propositions, à l'intérieur d'une démarche esthétique particulière qui, désireuse de faire connaître plus et mieux la peinture, empruntait à la symbolique populaire, des motifs connus, dont elle reproduit les valeurs essentielles par le jeu des composantes formelles spécifiques à l'activité de la peinture. [...] Du même coup, on ne peut, sans perdre une certaine dimension de l'œuvre, nier qu'une référence contextuelle se retrouve, presque obligatoirement, inscrite dans l'œuvre; l'importance du sujet des toiles, importance qui confère l'ampleur de phénomène culturel à ce sport pourtant si simple, propose, d'elle-même, que toute la collectivité se trouve interrogé [sic] par la seule présence des couleurs tricolores, d'un chandail bleu-blanc-rouge, d'un renvoi à des noms aussi imprégnés de légendes et d'histoire que ceux de Richard, Béliveau, Tremblay, Lafleur.²⁷⁰

Pour détecter un rapport au nationalisme québécois dans les œuvres de la série *Bleu-Blanc-Rouge*, il faut donner de l'importance aux regardants :

C'est parce qu'il [le sentiment nationaliste] est d'abord en eux, et que Lemoyne a su le voir qu'il parvient à le faire se dévoiler, non pas de façon aussi manifeste que peut l'être une déclaration d'intention politique, mais bien, à l'intérieur d'un propos qui se veut d'abord pictural et qui ne prétend pas restreindre les champs de significations de l'art.²⁷¹

Cette piste de réflexion est intéressante dans le cadre d'une étude qui, comme la nôtre, souhaite mettre en lumière les liens entre une production artistique et celles de la culture populaire, afin de relever l'importance de la thématique commune. En effet, si les œuvres tricolores de Lemoyne portent cette connotation sportive, c'est justement parce que les personnes qui reçoivent l'œuvre connaissent les codes que la série partage avec les autres créations culturelles, qui rendent hommage au Canadien de Montréal. Tout comme Grenier, nous croyons que la signification qui déborde du travail formel du peintre vient de celui qui contemple l'œuvre : celui-là même qui baigne dans un environnement saturé de représentations aux couleurs de ses idoles sportives.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 243-244.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 247.

3.2 *Bleu-Blanc-Rouge* et le hockey

3.2.1 Notre approche d'analyse : les études de culture visuelle

Afin d'en arriver à une analyse qui englobe un large échantillonnage des productions culturelles québécoises, qui auraient pu diriger la compréhension des œuvres de la série *Bleu-Blanc-Rouge* de Serge Lemoyne, nous avons choisi l'approche des études de culture visuelle, un champ de recherche passablement nouveau, qui s'inscrit dans la lignée des *cultural studies*. Certaines imprécisions subsistent quant à l'appellation de ce champ d'étude. Si Kamila Benayada et François Brunet tendent vers une utilisation indifférenciée des termes *visual culture* et *visual studies*, les deux auteurs choisissent de ne pas utiliser d'équivalents francophones afin de marquer l'exotisme de la méthode d'analyse plutôt anglo-saxonne²⁷². Pour notre part, nous ne jugeons pas ce choix éditorial pertinent pour le présent travail de recherche. William T. J. Mitchell, spécialiste de la culture visuelle, considère, quant à lui, la possibilité d'utiliser, au même titre que le mot « histoire », le terme « culture visuelle » à la fois pour l'étude et l'objet de celle-ci²⁷³. Pour l'historien de l'art Keith Moxey, cependant, la différence entre les deux expressions est énorme et connote deux types d'interprétation de l'image distincts. Il place en effet les « études visuelles » aux côtés de méthodologies qui évoquent certaines traditions académiques, par exemple l'anthropologie des images de Hans Belting. La « culture visuelle », quant à elle, semble désigner une plus grande flexibilité dans les possibilités d'interprétations « by identifying and specifying the subject position of both the producer and the receiver of images²⁷⁴ ».

Nous avons choisi d'utiliser un terme hybride, soit « études de culture visuelle », car cette expression offre le meilleur des deux mondes; soit une méthode rappelant la scientificité des études académiques, tout en laissant place à une interprétation basée sur le regard. Plus

²⁷² Kamila Benayada et François Brunet, « Histoire de l'art et Visual Culture aux États-Unis : quelle pertinence pour les études de civilisation? », *Revue française d'études américaines*, vol. 3, no. 109, 2006, p.53.

²⁷³ W.T.J. Mitchell, « Showing Seeing: a Critique of Visual Culture », *Journal of Visual Culture*, vol. 1, no. 2, 2002, p. 166.

²⁷⁴ Keith Moxey, « Visual Studies and the Iconic Turn », *Journal of Visual Culture*, vol. 7, no. 2 2008, p. 140.

que la simple étude des images, les études de culture visuelle sont en effet des études du regard, de la visibilité, de la façon dont nous percevons les objets de la culture visuelle, lesquels varient.

W.J.T. Mitchell donne cette définition des études de culture visuelle :

"studies in" such matters as : popular culture and media; sub- or non-artistic visual representations; specific and technical imaging; commercial media; social practices of seeing and spectatorship; optical dimensions of unconscious and conscious mental life (memory, fantasy, imagination); what Gombrich called "the beholder's share" in image formation; the boundaries between vision and language, vision and audition, vision and the invisible; between the seen and the overlooked; between visual representation generally and the specific field of the visual arts.²⁷⁵

Il conclue sa définition en précisant que « Visual culture is the study of the social construction of the visual field, and the visual construction of the social field²⁷⁶ ». Dans le même ordre d'idée, Irit Rogoff, dans *Terra Infirma*, explique la formation du sens d'une image par l'accumulation des couches de signification créée par de nombreux contacts entre le regard et des œuvres d'art, des films, des publicités ou tout autre type de représentations. La lecture témoigne, en quelque sorte, du cheminement du spectateur. L'image ne fait plus référence à quelque chose de fixe, mais entre plutôt en dialogue avec celui qui la regarde. La signification est déplacée dans le champ de la vision, ce qui ouvre la porte à de nouvelles lectures²⁷⁷.

Marcel Saint-Pierre et Réjean-Pierre Grenier ont tous deux raison, car la série *Bleu-Blanc-Rouge* est effectivement à la fois une expérimentation formaliste des limites de l'abstraction et une trace du nationalisme québécois présent à l'époque. Dans les deux cas, c'est la connotation des trois couleurs choisies par l'artiste qui vient cimenter l'analyse puisque la plupart des œuvres, nous en avons parlé plus tôt, sont entièrement abstraites. Or, si le bleu, le blanc et le rouge sont liés à un grand nombre de significations tirées de l'histoire de l'art ou de l'histoire politique de la province, elles sont surtout liées, dans ce

²⁷⁵ W. J.T. Mitchell, « Responses to Mieke Bal's "Visual Essentialism and the Object of Visual Culture" (2003): The Obscure Object of Visual Culture », *Journal of Visual Culture*, vol. 2, no. 2, 2003, p. 250.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 252.

²⁷⁷ Irit Rogoff, « Subjects, Places, Spaces », *Terra Infirma: Geography's Visual Culture*, London, Routledge, 2000, p. 14-35.

contexte, au Canadien de Montréal. Cette connotation n'a pu que supplanter toutes les autres, car l'environnement social des québécois des années soixante-dix était truffé d'images tricolores représentant le club de hockey montréalais. Cette imagerie a vraisemblablement laissé une trace marquante qui a su diriger l'interprétation des œuvres.

3.2.2 Serge Lemoyne et le mythe du Canadien de Montréal

Le Canadien de Montréal, dès les années cinquante, connaît une période faste. Victoires et héros se succèdent afin de former l'histoire que nous connaissons aujourd'hui, et sur laquelle sont basés les espoirs et les attentes des partisans actuels. Les Maurice Richard et Jean Béliveau, par leur talent et leur appartenance ethnique canadienne française, sont les pierres d'assise d'une mythologie illustrant la force des francophones du Québec à une époque pré-Révolution tranquille où le patronat, presque exclusivement anglophone, semble écraser le peuple. En l'emportant sur leurs adversaires de Toronto, visés par une animosité particulière, ils vengent sur la patinoire tous ces ouvriers qui n'ont jamais pu élever la voix devant le patronat des entreprises et usines du Québec. La notion de mythe, explicitée au second chapitre, est importante dans le cadre de notre analyse de la série *Bleu-Blanc-Rouge*. Nous sommes en effet d'avis que les œuvres de Lemoyne ont contribué au processus de construction de sens au même titre que les nombreux artefacts et œuvres de tout acabit qui, vantant les mérites de l'équipe ou tout simplement diffusant son image, ont favorisé l'attachement au Canadien de Montréal et sa conceptualisation²⁷⁸.

Lemoyne, dans les toiles et les événements qu'il produit, réduit le club de hockey à sa plus simple expression : les couleurs de son chandail, les numéros « allégoriques » de ses héros et quelques pratiques, comme le lancer frappé, spécialité de Bernard « Boum-Boum » Geoffrion (1931-2006) à qui l'invention de cette manœuvre est attribuée. L'épuration est telle que toute référence externe est effacée, ne laissant que ces éléments au spectateur pour reconstruire le sens de l'image qu'il regarde. Le même processus s'enclenche lorsque le

²⁷⁸ *Op. cit.*, Valois-Nadeau, p. 103-107.

public en vient à comprendre l'utilisation mythique du mot « pays » dans la chanson *Mon pays* (1964) de Gilles Vigneault. Maximilien Laroche explique que :

La parole (...) fonctionne comme une vaste métonymie qui englobe le poète et son public. Suite, et surtout suite d'alternances, d'oscillations, dans une œuvre orale, une chanson, le texte de Vigneault est un dialogue, construction de sens par un effort conjoint et simultané du chanteur et de son auditoire (...)²⁷⁹

De la même façon, les éléments épurés qui composent les œuvres de Lemoyne agissent comme des métonymies. Le numéro 4 visible sur la toile *Le gros Bill* (1975) (figure 3.11) devient le référent de Jean Béliveau, sa représentation. Étant donné l'omniprésence médiatique du club de hockey suite à ses victoires répétées et son importance culturelle, le regardant québécois des années soixante-dix, contexte de création et de diffusion originale de ces toiles, connaît bien le code liant le chiffre 4 à l'ancien capitaine du Canadien de Montréal, et ce, malgré un malaise éprouvé par certains groupes « privilégiés » face à la culture populaire.

Le mythe, selon la définition de Benoît Melançon, a une géographie²⁸⁰. Le mythe du Canadien de Montréal, ou celui du Rocket dans le cas de sa propre étude, ne peut être compris que par les gens qui connaissent l'existence des protagonistes du récit. C'est pourquoi, lorsque Marcel Saint-Pierre rappelle la possibilité de voir, dans l'œuvre de Lemoyne, des références à divers nationalismes, à la société de consommation, à la vie politique de notre province et de notre pays, et aux mythologies amérindiennes²⁸¹, il n'a pas tort. Néanmoins, les lectures liant les œuvres aux mythologies sportives prennent l'avant-plan parce que ces dernières saturent l'environnement des spectateurs à l'époque.

Maximilien Laroche relève que les poètes ayant traité le thème du « pays » procèdent à la nomination du concept qui est à la base de la mythification :

De ce point de vue les « poètes du pays » ont été mythologues, édifiant le pays comme mythe, à travers leurs poèmes, ils ont peu à peu élaboré la matière d'où surgira une dénomination adéquate du pays. Dans le monde laïcisé où nous vivons, le pays a

²⁷⁹ Maximilien Laroche, « La poésie québécoise et le mythe », *Modern Language Studies*, vol. 6, no.2, 1976, p. 15.

²⁸⁰ *Op. cit.*, B. Melançon, 2008, p. 200.

²⁸¹ *Op. cit.*, Saint-Pierre, 1988, p. 102.

rempli la fonction des dieux, dont Cassirer nous dit qu'il s'agit pour le mythe de leur trouver un nom.²⁸²

Le travail de Serge Lemoine fonctionne de façon analogue. En définissant des protagonistes dignes d'être représentés sur toile, il les édifie comme héros et élève l'histoire du club de hockey au rang de récit mythique méritant d'entrer dans les mémoires des générations présentes et futures. Dans le monde nouvellement laïc des années soixante-dix, les joueurs du Canadien de Montréal tiennent, d'une certaine façon, les rôles de dieux et l'artiste, en les représentant par leur seul numéro, par les seuls traits décoratifs de leur masque ou par les couleurs caractéristiques de leur chandail, vient les nommer en tant qu'être divins, ou du moins héroïques. L'artiste les transforme en icônes, telles les œuvres médiévales représentant les personnages bibliques.

Le traitement de l'image est en effet comparable. Les icônes religieuses sont des images conventionnées; chaque personnage représenté est doté de ses attributs ou de ses couleurs propres qui le rendent reconnaissable pour le spectateur, dans une optique de didactique de l'histoire chrétienne. Les représentations de Lemoine sont aussi conventionnées par l'utilisation des numéros de joueurs, par lesquels ils sont identifiables de leur public. Le bleu, le blanc et le rouge favorisent cette reconnaissance du code numérique comme appartenant spécifiquement au Canadiens de Montréal. Les mêmes numéros, par exemple, pourraient représenter d'autres athlètes s'ils étaient peints en jaune et noir, couleurs caractéristiques des Bruins de Boston. De plus, chez Lemoine, les couleurs sont appliquées en aplat et le cadrage très serré épure l'image à l'extrême. Ces toiles ne révèlent aucune perspective et tout y est présenté sur un seul et même plan. Par ailleurs, la principale différence qui les distingue entre elles est l'apparition de ces attributs – les numéros.

La série *Bleu-Blanc-Rouge* peut être perçue comme une mise en image – ou en couleur – d'un élément de la culture populaire dans lequel la population met toute sa foi. En utilisant cette thématique, Lemoine cherche à faire du hockey un sujet plus noble et contribue, par le fait même, à cette mythification déjà entamée par les productions de la culture populaire, par le cinéma et par les œuvres littéraires. Il introduit ce sujet, ses héros et, indirectement,

²⁸² *Loc. cit.*, Laroche, p. 17.

ses récits dans l'univers de la peinture et leur offre une grande visibilité étant donnée la quantité d'œuvres créées.

Les œuvres abstraites de la série *Bleu-Blanc-Rouge* contribuent aussi à cette omniprésence du Canadien de Montréal au sein de la culture québécoise. Extraites du contexte des toiles plus figuratives ou des événements sportifs qui sont à l'origine de la démarche artistique tricolore de Serge Lemoyne, elles ne semblent pas précisément être liées à l'équipe. Cependant, comme nous l'avons déjà mentionné, l'importance culturelle du Canadien rend la filiation entre le club de hockey et les trois couleurs inéluctable. Une conversation s'établit; la présence du Canadien dans la plupart des aspects de la vie des Québécois accentue la connotation déjà en place et, inversement, l'utilisation des couleurs propage son image dans un domaine où il se faisait très discret. Comme dans le cas des drapeaux décrit par Michael Billig dans *Banal Nationalism*²⁸³, les références sportives de ces toiles abstraites, bien que subtiles, favorisent la naturalisation du bleu, du blanc et du rouge comme couleurs emblématiques du club de hockey, mais aussi comme symboles « nationaux » québécois. Ces abstractions bleues, blanches et rouges agissent, en quelque sorte, comme « le but compté sans aide par Jean Béliveau » de la chanson de Charlebois²⁸⁴, ou comme les images de petits hockeyeurs sur les calendriers distribués par certaines entreprises. Ce sont des rappels qui ponctuent la vie quotidienne et culturelle des québécois. Elles n'encensent pas de façon solennelle la glorieuse histoire de l'équipe, ne rendent pas d'hommages pompeux aux acteurs de son épopée sportive, mais viennent souligner son importance et influencer l'œil québécois qui associe les trois couleurs au hockey parce que, justement, ce dernier est partout autour de lui.

Il est plus facile de constater en quoi les œuvres plus figuratives de la série contribuent au processus de mythification de l'équipe et de ses athlètes. Puisque les attributs peints par Lemoyne servent à identifier les personnages, il est possible de considérer ces œuvres comme des portraits. Le choix des athlètes portraturés n'est pas sans conséquence. En plus des Jean Béliveau, Doug Harvey, Mario Tremblay et Ken Dryden présents dans notre échantillonnage, notons plusieurs tableaux qui représentent Maurice Richard, lequel est

²⁸³ *Op. cit.*, Billig, p. 6.

²⁸⁴ *Loc. cit.*, R. Charlebois.

sans aucun doute la plus grande vedette de l'histoire de l'équipe. Les hockeyeurs peints par Lemoyne sont des joueurs importants, encensés par les amateurs de l'équipe et dont la réputation a aussi inspiré d'autres productions culturelles. Michel Rivard, du groupe Beau Dompage, porte « une tuque de hockey²⁸⁵ » parce qu'il veut se faire passer « pour Doug Harvey », dans la chanson *23 décembre*. Pour le narrateur de cette chanson du temps des fêtes, Harvey est donc une idole. Qui voudrait donc se faire passer pour un quidam ou pour quelqu'un qu'il exècre? Quant à Jean Béliveau, il est l'inspiration d'une myriade de créations culturelles. Il est notamment vanté pour sa grandeur et sa vitesse dans les chansons des Jérolas²⁸⁶ ou de Denise Émond²⁸⁷ : qualités exceptionnelles chez un joueur de hockey qui en ont fait une vedette. Ces héros des québécois « ordinaires » font leur entrée dans le panthéon des personnages ayant acquis assez d'importance pour être immortalisés en peinture et présentés dans des institutions muséales. Cette entrée dans le temple de l'art, peu après leur intronisation dans le Temple de la renommée du hockey²⁸⁸, constitue un point culminant du processus de mythification.

Parce qu'il introduit le thème du hockey dans le milieu de l'art et parce qu'il transforme les vedettes du club en icônes, Lemoyne contribue au processus de mythification déjà en cours dans les autres sphères de la culture québécoise. Il contamine un domaine habituellement réservé aux initiés en faisant se côtoyer des vedettes sportives fort influentes au sein de la société d'alors et les codes de l'histoire de l'art, tirant ses références artistiques aussi bien des canons de l'art moderne nord-américain que de l'art religieux du Moyen-âge. Il participe ainsi à la transmission du mythe en formation, au même titre qu'un conteur, en le traduisant dans le langage des arts visuels.

3.2.3 Une intercommunication tricolore

Le Canadien de Montréal, dans les années soixante et soixante-dix, est une inspiration pour de nombreux créateurs. On se base sur l'équipe, ses athlètes, ses récits et sur le sport en

²⁸⁵ *Loc. cit.*, Beau Dompage.

²⁸⁶ *Loc. cit.*, Les Jérolas.

²⁸⁷ *Loc. cit.*, Émond.

²⁸⁸ Jean Béliveau est intronisé au Temple de la renommée du hockey en 1972. Doug Harvey, quant à lui, y fait son entrée en 1973.

tant que tel pour illustrer des thèmes comme l'hiver ou l'enfance, pour expliciter la situation socioculturelle de l'époque ou encore pour encenser les exploits des dynasties bleues, blanches et rouges, qui se succèdent depuis les années cinquante. Toutes les disciplines y participent collectivement en pigeant dans l'univers du hockey à leur façon. Serge Lemoyne, par sa série *Bleu-Blanc-Rouge*, laisse le Canadien pénétrer les arts visuels québécois, milieu alors presque vierge de références à la célèbre équipe.

Une intercommunication entre les disciplines et entre les niveaux de culture semble se construire, le hockey en étant le médiateur principal. Les œuvres ne se citent pas les unes les autres, mais réfèrent au club de façon analogue. Les artistes font appels à des souvenirs collectifs passablement récents, invoquant des joueurs qu'une majorité du public de l'époque a eu la chance de voir jouer ou qui sont encore actifs. La mémoire collective est fraîche et les exploits racontés, qui ne peuvent être déformés exagérément, suscitent tout de même l'admiration. S'il « n'y a pas de mythe du banal, du petit, du quotidien²⁸⁹ », la nature des prouesses rapportées se doit d'être extraordinaire. Les producteurs culturels s'étant inspirés du Canadien de Montréal ont donc choisi les figures de proue de l'équipe comme muses.

Un tel choix ne peut qu'influencer le traitement de ces personnages dans les œuvres. Parce que les joueurs évoqués sont des vedettes qui se sont distinguées du reste de l'équipe par des exploits impressionnants et parce que le Canadien connaît une période particulièrement faste depuis deux décennies, ces productions culturelles contribuent à encenser l'équipe, ce qui met en branle le processus de mythification. En plus d'offrir une présence de plus en plus accrue à ce sport, qui jouit déjà d'une couverture médiatique importante en lien avec ses victoires répétées, elles renforcent l'aura glorieuse du Canadien de Montréal et de ses membres, lesquels sont encore plus encensés par la suite. Nous pourrions comparer ce processus à une boule de neige qui dévale une pente et qui grossit en descendant. De même, plus le temps passe et plus les exploits de Maurice Richard et de Jean Béliveau se font lointains, les images et les récits produits alors, empreints d'enthousiasme fanatique, deviennent les références pour se souvenir de ces prouesses.

²⁸⁹ *Op. cit.*, B. Melançon, p. 202.

3.2.4 Un intercommunication tricolore, vingt ans plus tard

Les temps ont changé depuis l'époque de la dynastie des Richard, Béliveau et Lafleur. De nouveaux joueurs, dont plusieurs Européens, sont venus remplacer le bassin de Canadiens français d'autrefois. De plus, le ratio de victoires s'est considérablement amaigri depuis la première d'une série d'expansions qui a eu lieu à la fin des années soixante et qui a multiplié le nombre d'équipes dans la ligue. Si le Canadien est toujours une source de références pour les créateurs culturels, son utilisation prend une toute autre signification de nos jours.

En 1991, l'humoriste François Pérusse chantait :

Dans l'sport, le Canadien, j'vous dis qu'sont pas comme dans not' temps / On regardait compter Richard, vous regardez tomber Richer / Y'avait p't-être juste deux équipes, oui, mais y jouaient avec leur cœur / À c't'heure, y'en a une vingtaine qui jouent pour leur pain pis leur beurre.²⁹⁰

Au début des années quatre-vingt-dix, à l'écriture de ces vers, la situation dans la Ligue Nationale de Hockey a bien changé. Suite à la mise sur pied d'un repêchage de joueurs amateurs en 1963, remplaçant ainsi la traditionnelle fouille dans le cercle des équipes québécoises et montréalaises, d'où sont tirées la plupart des vedettes des dynasties antérieures, et l'ouverture au marché international, la présence de joueurs québécois s'affaiblit et s'accompagne d'une chute du ratio de victoires. Dans la tête des amateurs de hockey, tout comme dans celle des producteurs culturels, ces deux faits vont de paire. De nombreuses œuvres utilisent encore les références au Canadien de Montréal, mais le traitement change considérablement. Alors que les productions que nous avons présentées précédemment tendent vers une célébration des composantes de l'équipe, une majorité de celles des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix sont plutôt marquées par un sentiment de nostalgie.

La notion de nostalgie est présente dans l'analyse que Fannie Valois-Nadeau fait de la construction mythique du Canadien de Montréal par le biais des messages laissés par des amateurs sur le forum web de RDS. Reprenant les propos de Fred Davis dans *Yearning for*

²⁹⁰ François Pérusse, « La Bolduc du jour », in *L'Album du peuple tome 1*, Zéro Musique, 1991.

Yesterday : A Sociology of Nostalgia (1979), elle explique que ce sentiment est causé par « un inconfort et [...] un malaise face au monde contemporain²⁹¹ ». C'est donc le présent qui en est à la source et non le passé : « le passé qui y est regretté est un passé dont les qualités sont relevées à partir de la situation actuelle et dont la signification se comprendra par l'entremise de la conjoncture immédiate²⁹² ». Ainsi, dans ce contexte, le contraste entre le présent – l'équipe en déroute – et le passé mythifié accentue l'insatisfaction face à l'équipe alors en place et contribue à la mythification, encore une fois, de l'équipe victorieuse du temps de la série *Bleu-Blanc-Rouge* de Lemoyne.

Ouvrons une parenthèse avant d'aller plus loin. Nous n'affirmons pas que l'utilisation du hockey dans les productions culturelles de la fin du vingtième-siècle est exclusivement nostalgique et passéiste. De nombreuses œuvres des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix montrent les rouages de ce sport dans des circonstances modernes. Dès 1986, Le journaliste Réjean Tremblay scénarise la série télévisée *Lance et Compte* qui raconte les hauts et les bas d'une équipe de hockey professionnelle fictive basée à Québec. Au cinéma, le film *Les Boys* (1997) brosse le portrait d'une équipe de « ligue de garage ». Le sans-abri personnifié dans la chanson des Colocs répond au journaliste, qui lui demande pourquoi il vit dans la rue malgré l'aide existante : « Passe-moé la puck pis j'vas en compter des buts²⁹³ », preuve que le hockey est, encore dans les dernières décennies, tellement intégré aux mœurs des Québécois qu'il fait partie intégrante du vocabulaire. Toutes ces allusions à ce sport constituent autant de manifestations de son importance culturelle pour les Québécois et pourraient être analysées plus longuement. Néanmoins, pour ne pas alourdir ce texte, nous avons décidé de nous concentrer sur certaines productions culturelles qui semblent partager ce sentiment nostalgique évoqué plus tôt, et ce, pour des raisons de comparaison. Nous sommes cependant d'avis que l'existence d'une certaine quantité d'œuvres décrivant une expérience contemporaine du hockey réaffirme aussi notre impression que l'omniprésence de ce sport souligne son importance culturelle.

²⁹¹ *Op. cit.*, Valois-Nadeau, p. 128.

²⁹² *Ibid.*, p. 129.

²⁹³ Les Colocs, « Passe-moé la puck », in *Les Colocs*, Les Disques ITI inc./Éditions Solodarmo, 1993.

En 1987, Marc Robitaille publie *Des histoires d'hiver avec des rues, des écoles et du hockey*. Dans ce roman, adapté au cinéma en 1998, l'auteur raconte la vie d'un garçon de dix ans en 1966-1967. Le hockey y tient une place très importante, autant par l'intérêt personnel que le garçonnet lui porte que comme élément constitutif de son identité même. L'auteur fait par ailleurs ces confidences dans son introduction :

Quand on demande aux gens ce qu'ils se rappellent de leur enfance, ils répondent souvent en racontant des histoires de chalets, de lacs et de vacances d'été. Moi, quand on me pose la question, je réponds toujours avec des histoires d'hiver où il y a des rues, des écoles et du hockey. Quand j'étais petit, j'avais une brochure de 32 pages qui s'intitulait *Comment jouer à l'avant offensif*, par Henri Richard. (...) Quand les gens me parlent des lectures de jeunesse qui ont été les plus déterminantes pour leur développement de la personne, ils mentionnent toujours Jules Verne ou Jacques Prévert ou Saint-Exupéry. Moi aussi je dis ça. Mais c'est faux. C'est Henri Richard.²⁹⁴

Ce récit, dans lequel l'enfant préfère l'étude des numéros et des noms de joueur aux mathématiques parce qu'il « ne voi[t] pas trop comment ça pourrait [lui] servir pour les soirées du hockey²⁹⁵ », démontre l'importance du hockey pour les enfants de cette époque – et les adultes qu'ils sont devenus. Il atteste aussi de la nostalgie avec laquelle ces derniers regardent les belles années du Canadien. Un ouvrage dirigé par Marc Robitaille et Gilles Archambault, *Une enfance bleu blanc rouge* (2000), abonde dans ce sens en regroupant les témoignages de diverses personnalités publiques du domaine des communications ou des arts et spectacles sur l'importance du Canadien de Montréal durant leur enfance²⁹⁶. Dans le même ordre d'idées, une chanson visant à encourager l'équipe rappelle les parties de hockey après l'école : « Je me prenais pour le Rocket, pour le Gros Bill ou Boum Boum / Je me prenais pour ce qu'il y avait de mieux, toujours pour l'un de ces glorieux²⁹⁷ ».

Les anciennes étoiles de l'équipe montréalaise sont à l'honneur dans les années quatre-vingt-dix. Les *Minutes du Patrimoine*, capsules télévisuelles illustrant des pages de l'histoire canadienne, rendent hommage à Maurice Richard et à Jacques Plante, le premier

²⁹⁴ Marc Robitaille, *Des histoires d'hiver avec des rues, des écoles et du hockey*, Montréal, VLB éditeur, 1987, p. 11.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 28.

²⁹⁶ Marc Robitaille et Gilles Archambault (dir.), *Une enfance bleu-blanc-rouge*, Montréal, Les 400 coups, 2000, 166 p.

²⁹⁷ Jean Robitaille (interprète), « Bleu, blanc, rouge » (1981), in *La légende des Canadiens*, Musicor, 2009.

gardien de but à avoir porté un protecteur facial durant une partie. Parmi les autres personnages, dont les courts métrages font l'éloge, se trouvent, par exemple, Louis de Buade de Frontenac et Laura Secord, des héros plus traditionnels de l'histoire canadienne. La présence des deux athlètes dans la liste des personnalités saluées ajoute de l'éclat à leur mythe en construction, en les plaçant à égalité avec des héros militaires, politiques ou culturels canadiens. La parution de biographies, notamment *Derrière le masque*²⁹⁸ (1996) écrite par le fils du gardien de but Jacques Plante, agit aussi en ce sens.

Lorsque le chanteur Éric Lapointe est chargé de composer la chanson titre du second film de la série cinématographique *Les Boys*, c'est à Maurice Richard qu'il compare ces joueurs amateurs : « À chacun sa Coupe Stanley / On est tous des guerriers / On a du Rocket dans l'regard / On a tous notre heure de gloire²⁹⁹ ». À propos de cette chanson, Benoît Melançon suggère qu'elle construit un lien entre Maurice Richard, l'auditeur, le spectateur du film et l'équipe de « ligue de garage » représentée dans le film³⁰⁰. « On est tous des Maurice Richard », chante Lapointe. Le film lui est d'ailleurs dédié.

Robert Charlebois a mis de côté, depuis des années, son chandail du Canadien empailleté. Cependant, une des versions de la pochette de son album *Le chanteur masqué* (1996) (figure 3.25) présente le masque du gardien de but Ken Dryden. Le fini de l'image rappelle l'impression sur papier journal et le masque découpé semble collé sur une photo du visage du chanteur. La typographie utilisée pour le titre de l'album rappelant les autocollants d'une étiqueteuse à ruban transforme la couverture en page de scrapbook, comme celles du garçonnet du roman *Des histoires d'hiver avec des rues, des écoles et du hockey*³⁰¹. Lorsque les Cowboys Fringants chantent *Le Plombier*, c'est à Guy Lafleur qu'ils font référence : « Je m'appelle Guy, Guy Lafleur / Ben oui, pareil comme le grand joueur³⁰² » s'exclame d'ailleurs le plombier mal-élevé de la chanson. Malgré une référence contemporaine aux cheveux longs de Jaromir Jagr, cette chanson s'inscrit néanmoins dans la suite des œuvres des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix qui ressassent des souvenirs

²⁹⁸ Raymond Plante, *Derrière le masque*, Montréal, XYZ, 1996, 221 p.

²⁹⁹ Éric Lapointe, « Rocket (On est tous de Maurice Richard) » (1998), in *Les Boys II*, DEP, 2004.

³⁰⁰ *Op. cit.*, B. Melançon, 2008, p. 224.

³⁰¹ *Op. cit.*, M. Robitaille, 1987, p. 70.

³⁰² Les Cowboys Fringants, « Le plombier » (1998), in *Enfin réunis*, La Tribu, 2001.

de l'équipe datant des décennies précédentes. Dans ces deux exemples, l'utilisation du Canadien de Montréal est anecdotique. Cela démontre pourtant la naturalisation de ces symboles et de ces personnages au sein de la culture québécoise. Les paroles de la chanson *Bleu Blanc Rouge* semblent corroborer cette interprétation : « C'est dans notre sang, dans notre cœur / La tradition, notre honneur / Le Canadien, c'est tout, c'est une partie de nous³⁰³ ».

Le peintre Jean-Paul Riopelle participe à ce souvenir des dynasties passées du Canadien de Montréal. L'œuvre *Hommage à Duchamp (Hommage à Maurice Richard)* (1990) (figure 3.26) utilise les mains du célèbre hockeyeur comme pochoir. Les traces laissées à la peinture aérosol rouge – couleur semble-t-il choisie par l'athlète³⁰⁴ – agissent comme métonymie du talent du Rocket. Sa persévérance et sa langue maternelle ont contribué à en faire un personnage important pour les Québécois, mais ce sont ses mains qui comptèrent tant de buts et menèrent son équipe si souvent à la victoire, qui sont les instruments de sa transformation en héros national. La présence de ces mains dans l'œuvre de Riopelle constitue le rappel d'une période victorieuse pour le Canadien de Montréal parce que le Richard était présent pour y compter des buts. On notera aussi la présence des deux bâtons de hockey au contour bleu, dont le modèle du gardien de but à droite, et d'une trace circulaire blanche qui rappelle la rondelle. La présence des mains du Rocket qui semblent tenir les manches sont donc indissociable du sport qu'il a pratiqué.

³⁰³ *Op. cit.*, J. Robitaille.

³⁰⁴ André Duschesne, *Le Canadien : un siècle de hockey à La Presse*, Montréal, Éditions La Presse, 2008, p. 175.

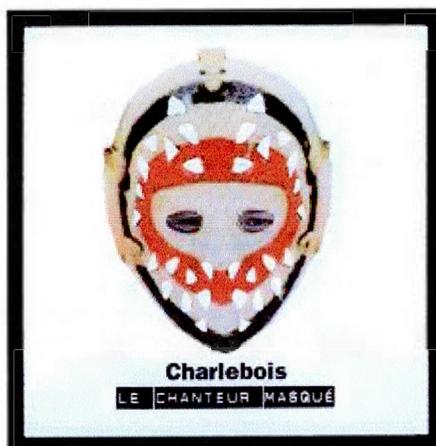


Figure 3.25: Robert Charlebois, *Le chanteur masqué*, GSI Musique, 1996.



Figure 3.26: Jean-Paul Riopelle, « Hommage à Duchamp (Hommage à Maurice Richard) », peintures multiples sur contreplaqué, 1990, en ligne, <http://amica.davidrumsey.com/luna/servlet/view/all/who/Jean-Paul%20Riopelle>, consulté le 30 mai 2012.

3.2.5 *Bleu-Blanc-Rouge*, version 1995

Jean-Paul Riopelle n'est pas le seul peintre à avoir réintroduit la thématique sportive dans les arts visuels durant les années quatre-vingt-dix. Une quinzaine d'années après avoir achevé la série *Bleu-Blanc-Rouge*, Serge Lemoyne récidive en 1995 avec une nouvelle collection d'œuvres aux couleurs du Canadien de Montréal. Ces sérigraphies représentent les chandails de joueurs, reprenant l'idée qui sous-tend les œuvres de 1975 et 1978. Ce qui se dégage de ces œuvres, pourtant semblables au point de vue formel, est par contre fort différent. Tout comme le contexte sportif.

L'année 1995 est celle de tous les deuils pour les amateurs de hockey montréalais. Au terme d'un lock-out d'une durée de cent trois jours lié aux négociations des conditions salariales des joueurs, le Canadien ne se qualifie pas pour les séries éliminatoires, alors que l'équipe est la plus récompensée du circuit depuis de nombreuses années. Cette défaite est une triste première en vingt-cinq ans. Le directeur général et l'équipe d'entraîneurs, qui ont pourtant gagné la Coupe Stanley en 1993, se font montrer la porte. Ce sont d'anciens joueurs du Tricolore qui ont connu beaucoup de succès au cours des années soixante-dix qui les remplacent. Suite à une querelle entre le nouvel entraîneur, Mario Tremblay, et le gardien de but vedette de la formation, Patrick Roy, ce dernier demande à être échangé en décembre 1995. Finalement, au grand désarroi des fans, son club d'accueil remporte le trophée tant désiré à la fin de la même saison. Soulignons que cette équipe est née du déménagement des Nordiques de Québec, tant détesté par les amateurs montréalais. Cette victoire de l'Avalanche du Colorado laisse un goût amer aux amateurs.

Ici aussi la constitution d'un corpus est difficile. Non seulement les œuvres n'ont jamais été regroupées au sein d'un même ouvrage ou d'une même collection, mais elles semblent avoir été ignorées de la critique et des historiens d'art. À l'époque de leur impression, c'est plutôt le travail de Lemoyne sur sa maison (figure 1.1) qui intéresse les connaisseurs, tant pour les œuvres qui en résultent que pour la judiciarisation de l'histoire. Louis Lacerte n'en présente d'ailleurs aucune dans le catalogue de l'exposition *Serge Lemoyne : œuvres choisies, 1974-1998*.

Le Musée d'art contemporain de Montréal possède deux de ces œuvres tricolores tardives. La première, *Le Rocket* (1995) (figure 3.27), reprend le numéro 9 de Maurice Richard et rappelle les œuvres des années 1975 et 1978. Le chiffre – et ici le « C » désignant le capitaine – dirige la lecture : la tache verticale rouge qui se trouve approximativement au centre de l'œuvre devient la manche d'un chandail. Cependant, si la formule ressemble beaucoup à celle utilisée dans les années soixante et si la facture est sensiblement la même, l'œuvre comporte tout de même deux différences qui la distinguent. Tout d'abord, l'artiste ajoute à sa palette le noir qu'il étale de façon non uniforme, comme s'il s'agissait d'une ombre ou d'un arrière-plan obscur. De plus, on peut lire sur l'œuvre « À Bernard de Maurice Richard ». Les mots sont inscrits en lettres attachées. S'agit-il d'une dédicace? Nous ne savons pas avec certitude l'origine de l'image utilisée comme modèle par Lemoyne. Il est plausible que cette dernière soit une carte ou une photographie autographiée. La forme du « R » au début du nom de famille ressemble en effet beaucoup à celui de la véritable signature de l'athlète, présente sur la figure 3.28.



Figure 3.27: Serge Lemoyne, « Le Rocket », sérigraphie, 1995, en ligne, in *The AMICA Library*, <[http://amica.davidrumsey.com/luna/servlet/view/search?q=CRN="Lemoyne%2C%20Serge"](http://amica.davidrumsey.com/luna/servlet/view/search?q=CRN=)>, consulté le 19 juin 2008.

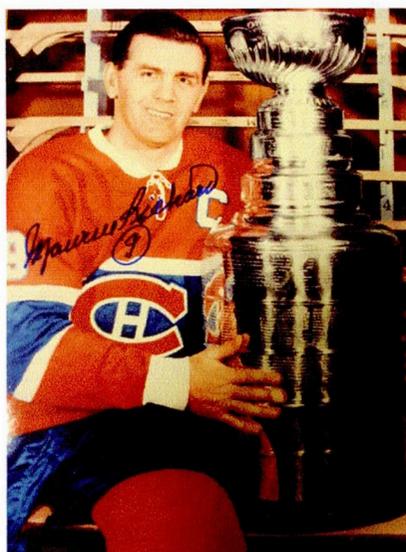


Figure 3.28 : Photographie autographiée de Maurice Richard.

La seconde œuvre, *Peanut* (1995) (figure 3.29), présente le numéro 6 bleu sur fond blanc. Les deux rayures bleues et rouges qui l'accompagnent évoquent, encore une fois, l'équipement du Canadien de Montréal. Une tache rouge en haut de la sérigraphie pourrait évoquer une épaulette. Néanmoins, la quasi absence de formes outre le numéro laisse l'œil sans repère. Ici, c'est l'abstraction qui domine, bien que le chiffre laisse deviner qu'il s'agit du vêtement d'un hockeyeur. Comme dans le cas de l'œuvre précédente, des mots y sont griffonnés - « MONDOU / HOULE / RAY BACKSTROM » - le tout écrit en lettres majuscules. Les joueurs du Canadien Pierre Mondou et Ralph Backstrom ont tous les deux portés le numéro 6 dans l'uniforme tricolore, le premier de 1976 à 1985 et le second de 1956 à 1971. Pour ce qui est de Réjean Houle, qui a joué pour le Canadien de 1969 à 1983, il est reconnu avoir pour porté le numéro 15. Ce n'est pas ici le numéro qui l'évoque, mais bien le titre de l'œuvre puisqu'il s'agit de son surnom : *Peanut*. Si le texte sur *Le Rocket* est probablement une reproduction de la signature de Richard, les noms sur *Peanut* sont peut-être une note prise par un individu sur une photographie utilisée comme modèle par Lemoyne.

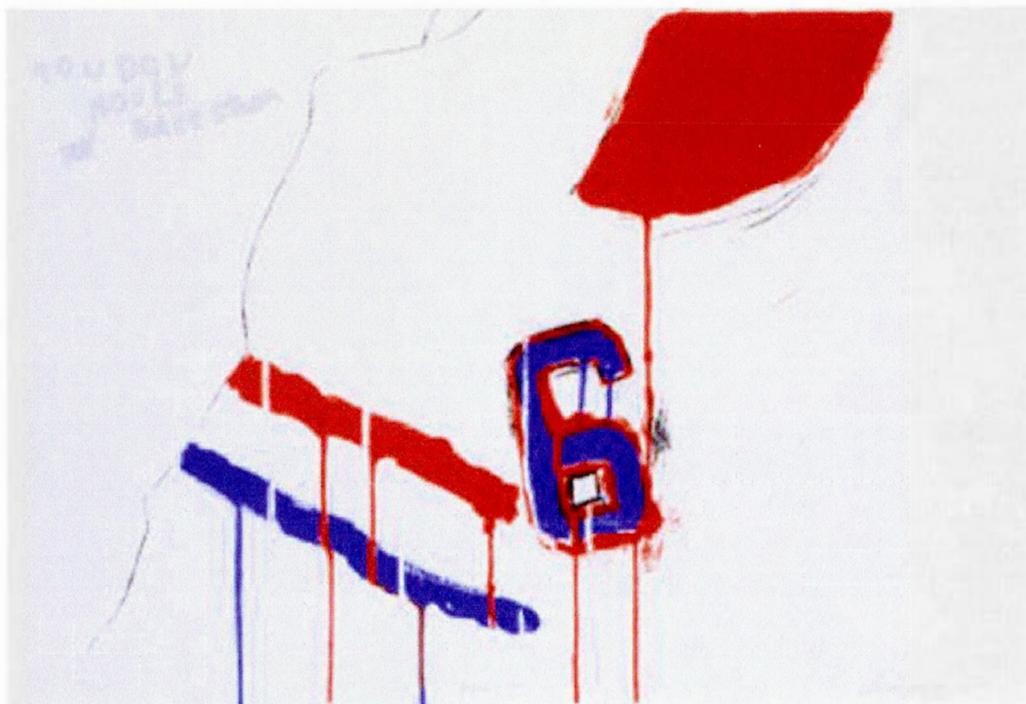


Figure 3.29 : Serge Lemoyne, « Peanut », sérigraphie, 1995, en ligne, in *The AMICA Library*, <[http://amica.davidrumsey.com/luna/servlet/view/search?q=CRN="Lemoyne%2C%20Serge"](http://amica.davidrumsey.com/luna/servlet/view/search?q=CRN=)>, consulté le 19 juin 2008.

Richard, Mondou, Houle et Backstrom ont tous pris leur retraite à l'époque de la création de ces deux œuvres. Ils étaient tous de bons joueurs, quoique les trois athlètes évoqués dans la seconde sérigraphie ne soient pas des vedettes de l'envergure de Richard ou de Béliveau. La présence de Réjean Houle est néanmoins intéressante, parce qu'il est un des protagonistes de l'histoire contemporaine du club de hockey. Il est en effet nommé directeur général de l'équipe après le licenciement des entraîneurs et de la direction du club en 1995. Il est donc celui qui a échangé Patrick Roy à l'Avalanche du Colorado. Ce dernier est évoqué dans une autre sérigraphie de 1995. L'œuvre *33 Millions* (figure 3.30) reproduit trois fois un chandail rouge portant le numéro 33 du gardien de but. Contrairement aux deux œuvres précédentes, le rouge couvre presque la totalité de la surface, ce qui rappelle l'uniforme du Canadien porté lors de match à l'étranger. En effet, la Ligue Nationale de Hockey exige, au début de la saison 1970-1971, le port du chandail blanc à domicile. Elle se ravisa en 2003-2004, retournant au chandail rouge à domicile. Malgré l'inversion dans l'importance des couleurs, le style est le même; aucune profondeur et image en aplat,

présence de dégoulinures artificielles – puisqu’il s’agit d’une impression sur papier – et d’un peu de noir qui, comme dans les deux autres œuvres, semble crayonné. Par contre, l’œuvre présente une différence majeure avec les autres sérigraphies de la même époque. Patrick Roy est encore actif en 1995, contrairement à Richard, Mondou, Houle ou Backstrom. La couleur d’arrière-plan vient souligner cette différence. Nous trouvons néanmoins intéressant de constater que le gardien de but est au centre des reportages médiatiques sur l’équipe à cette période, tout comme Houle qui est à la tête de la direction de l’équipe. D’autres œuvres représentent Mario Tremblay, alors entraîneur chef du club de hockey, et Yvan Cournoyer, qui est sont adjoint. Rappelons que ces trois hommes – Houle, Tremblay et Cournoyer – sont d’anciens joueurs du Canadien des années soixante-dix, période couverte par la création de la série *Bleu-Blanc-Rouge* originale.

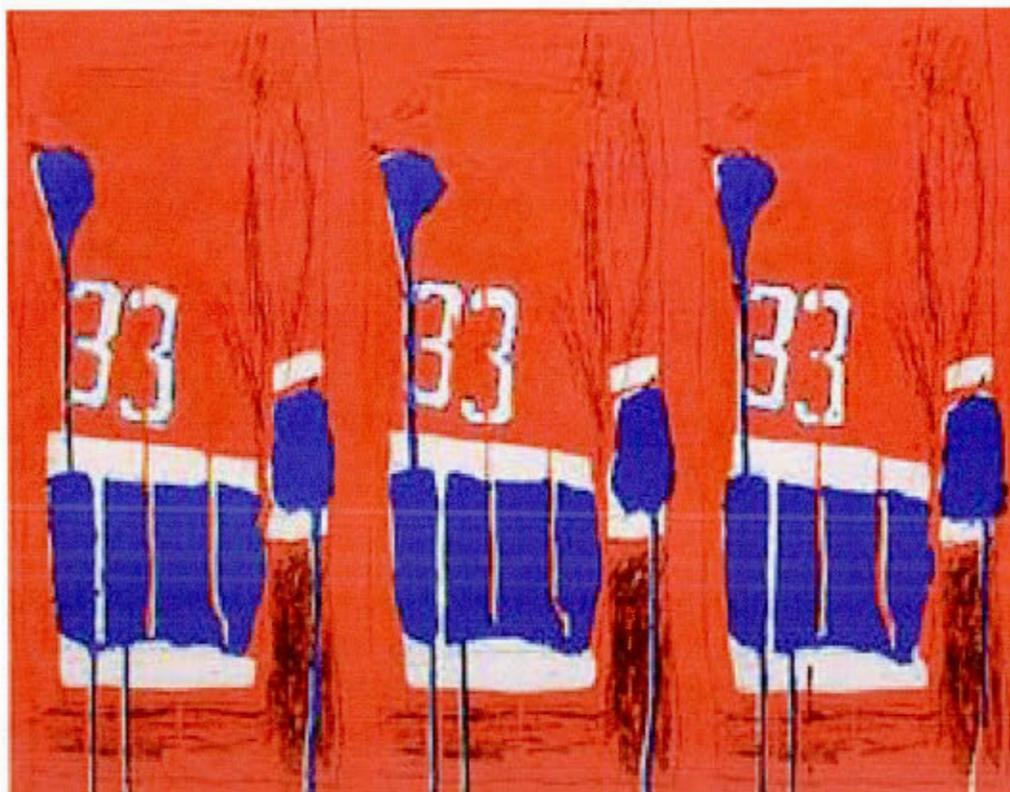


Figure 3.30 : Serge Lemoyne, « 33 millions », sérigraphie, 1995, en ligne, in *Lacerte art contemporain*, <<http://www.galerielacerte.com/Qc/Oeuvresn.asp?ref=ART64&Pr=Serge&Nm=Lemoyne>>, consulté le 15 août 2010.

Nous avons choisi de nous arrêter plus longuement sur l'œuvre *33 millions*, car nous somme d'avis qu'elle est représentative de cette tendance nostalgique dont nous avons traité précédemment. Le choix de l'athlète représenté n'est pas négligeable. Originaire de la ville de Québec, Patrick Roy est le dernier grand héros des dynasties du Canadien de Montréal. Choisi en troisième ronde du repêchage de la Ligue Nationale, rien ne le destinait à la carrière grandiose qu'il a connue. Alors âgé de seulement vingt ans, il mène l'équipe à la conquête de sa vingt-troisième Coupe Stanley, en 1986. Ses efforts sont aussi derrière la vingt-quatrième victoire du tournoi en 1993. Les amateurs du Canadien se reconnaissent et se projettent en lui, à une époque où de plus en plus de joueurs étrangers joignent les rangs des équipes nord-américaines. Même si la caractéristique ethnique de l'équipe montréalaise n'est plus d'actualité depuis déjà longtemps, il fait bon de voir des Québécois accomplir de grands exploits.

Malgré la présence de ce héros contemporain, de nombreuses déceptions guettent cependant les amateurs du Canadien. En plus de la dispute qui envoie Patrick Roy jouer sous d'autres cieux, la question des salaires des joueurs fait jaser au milieu des années quatre-vingt-dix. Les athlètes, les médias en font état, sont devenus des millionnaires. Le temps où ils jouaient pour le seul amour du sport – ou de la Sainte-Flanelle – est révolu. L'année 1995 est celle de tous les deuils pour les amateurs du Canadien : la dynastie glorieuse bat de l'aile, une table rase dans la gestion de l'équipe au profit d'anciens joueurs est vaine, le dernier héros, ce numéro 33, quitte pour aider l'ennemi dans la quête du plus grand honneur pour un hockeyeur, etc. Finalement, en acceptant de si grosses sommes, les joueurs de hockey trahissent leurs prédécesseurs légendaires qui se sont battus pour le Canadien comme on se bat pour une cause – et non pour un chèque. L'œuvre *33 Millions* devient une critique nostalgique de cette époque où les joueurs avaient le CH tatoué sur le cœur, bien plus que le signe de dollar, qui semble l'avoir remplacé.

Si les œuvres sont inspirées, tant du côté du style que de la thématique, de la production de Lemoyne des années soixante-dix, elles n'ont pas le même effet. La décade *Bleu-Blanc-Rouge* originale mythifie et encense l'équipe en l'introduisant dans le monde de l'art traditionnellement réservé à des initiés ainsi qu'en contribuant à la naturalisation des images, personnages, événements et valeurs qui sont liés au hockey au Québec dans les

années soixante et soixante-dix. Elle participe à un mouvement qui semble entraîner une large part de la production culturelle qui lui est contemporaine et qui, en plus de prouver l'importance du Canadien pour les Québécois comme divertissement et élément constructif de leur identité, tend à relier entre eux les différents paliers de culture. La présence de l'iconographie sportive si populaire au Québec semble participer à cette idée de la démocratisation de la culture savante, mais aussi populaire, voire même les déhiérarchiser.

L'œuvre de 1995 insiste plutôt sur les changements survenus dans la Ligue Nationale de Hockey qui, encore aujourd'hui, sont pointés du doigt par les amateurs de hockey comme étant à la base du déclin du Canadien de Montréal³⁰⁵. Au sein de la même série se côtoient donc héros d'antan et protagonistes de la situation de 1995, ce qui crée une dynamique particulière. La glorification du passé de l'équipe et la dénigration de l'équipe actuelle s'en trouvent tous deux accentuées. Le résultat est semblable à celui qui est évoqué dans la chanson *La Bolduc du jour* de François Pérusse : l'opposition du médiocre de 1995 et du prodigieux des années cinquante, soixante et soixante-dix met en lumière la différence entre les deux. Les amateurs de hockey et les créateurs culturels ressentent de la nostalgie pour ces temps passés aux victoires extraordinaires parce que les déboires actuels de leur équipe leur rappellent cette période glorieuse mythifiée par les récits littéraires et journalistiques, ainsi que par les mises en images cinématographiques et artistiques.

Les deux séries *Bleu-Blanc-Rouge* de Serge Lemoyne s'inscrivent chacune dans une tendance de mythification de l'histoire du Canadien de Montréal et de ses héros. Elles partagent les symboles avec la majorité des œuvres de la même époque qui utilisent cette thématique, mais aussi l'état d'esprit de son traitement. Alors que les œuvres contemporaines des dynasties des années cinquante, soixante et soixante-dix participent à la glorification du club, les œuvres de Lemoyne, par l'introduction de ce thème dans un domaine qui éprouve un certain dédain par la culture populaire, contribuent à la diffusion de ces images et à la fabrication d'une image héroïque des hockeyeurs. De la même façon, lorsque les défaites s'accumulent et que les productions culturelles paraissent révéler une certaine nostalgie, les sérigraphies de Lemoyne de 1995 démontrent la persistance de

³⁰⁵ *Op. cit.*, Valois-Nadeau, p. 123-128.

l'importance culturelle du hockey dans les années quatre-vingt-dix et ce malaise face à la situation de l'équipe, que l'on retrouve autant dans les œuvres que dans la population en général.

Ainsi, ce partage de la thématique et du sentiment engendré dans les œuvres populaires et savantes, commun aux deux époques de la série *Bleu-Blanc-Rouge*, lie le travail de Lemoyne à l'ensemble de la production visuelle, écrite ou auditive en lien avec le Canadien de Montréal. Plus qu'un emprunt à la culture populaire d'un symbole particulièrement en vogue au sein de la population, ces mythologies sportives qui ne sont que prétextes, selon Marcel Saint-Pierre³⁰⁶, sont aussi le symptôme de la communication entre les paliers de culture engendrée par les réformes culturelles et scolaires de la Révolution tranquille, et par cette volonté d'une nouvelle génération d'artistes de créer ce que Francine Couture présente comme une « culture alternative³⁰⁷ ».

L'omniprésence du Canadien de Montréal dénote de son importance culturelle pour les Québécois. Elle sert aussi à lier les œuvres des différentes catégories les unes aux autres. À une époque où la culture se doit d'être accessible au plus grand nombre, l'utilisation des motifs et des récits associés à l'équipe de hockey est une conséquence à la fois de la grande popularité de ce sport et de la volonté de démocratisation culturelle. Si ces références agissent comme une invitation à des publics inhabituels à visiter le milieu des arts visuels et à consommer des genres culturels qui leur sont étrangers, elles ont aussi pour effet d'introduire le hockey dans la liste des produits culturels dignes d'être consommés par les élites intellectuelles, que Renald Bérubé décrit comme peu enclines à s'intéresser à la culture populaire³⁰⁸. Cette thématique sportive ne détruit pas cependant les hiérarchies des niveaux de culture. Elle permet par contre le dialogue entre ceux-ci. Une fois le hockey anobli par des études académiques, des œuvres littéraires ou par son insertion dans le lexique visuel artistique, et une fois que des œuvres sont mises à disposition d'un public non initié, un répertoire culturel se forme dans lequel il est possible pour tous les

³⁰⁶ *Op. cit.*, Saint-Pierre, p. 103.

³⁰⁷ *Loc. cit.*, Couture, 1997, p. 1.

³⁰⁸ *Loc. cit.*, Bérubé, p. 198-199.

consommateurs d'aller piger. Ces derniers s'initient ainsi à des styles ou à des domaines qui leur étaient inaccessibles et qu'ils pourront, dans le futur, consommer à leur guise.

3.3 Conclusion

L'utilisation du *Canadien de Montréal* est l'élément central d'un mouvement de démocratisation de la culture à double sens qui participe, au Québec, à l'émergence d'un phénomène d'omnivorerie culturelle, tel que décrit par les travaux du sociologue Richard A. Peterson. Cette tendance a survécu aux années puisque, encore de nos jours, le sport national des Québécois est utilisé par les créateurs de tous les genres culturels. La récidive tricolore de Serge Lemoyne en 1995 semble soutenir cette conclusion; tout comme les œuvres précédentes de l'artiste, la série d'œuvres participe à la mythification de l'équipe, de la même façon que la majorité des autres productions qui lui sont contemporaines.

Serge Lemoyne l'a dit au cours d'une entrevue : s'il a introduit la thématique du hockey et du *Canadien de Montréal* dans son œuvre, c'était parce qu'il voulait attirer les gens ordinaires dans les galeries d'art. Il a aussi ajouté vouloir intéresser les intellectuels à ce qui se passe dans les arénes³⁰⁹. En métissant la culture populaire et la culture savante, l'artiste a contribué à tracer un sentier entre les deux, permettant à la fois aux registres distincts de communiquer entre eux et de contribuer, en tandem, à l'écriture de la principale mythologie moderne des Québécois.

³⁰⁹ *Op. cit.*, Beaulieu, Hogue et Laramée.

CONCLUSION

Serge Lemoyne a fait beaucoup pour l'art moderne québécois. En plus d'être à l'origine des premiers *happenings* au Québec, il a contribué à la démocratisation de la culture, entre autre en n'utilisant que les couleurs associées au Canadien de Montréal sur une période de dix ans. Sa réputation et son travail l'ont amené à être choisi par le Casino de Montréal pour créer la murale *L'art est un jeu* (1993). Les travaux sur sa maison natale ont fait les manchettes et, à l'endroit où elle se trouvait avant d'être incendiée en 2000, un monument est installé à la mémoire – et aux couleurs – de l'artiste d'Acton Vale, décédé en 1998 d'un cancer foudroyant. Néanmoins, malgré la couverture qu'ont obtenue ses travaux de son vivant, dans les dernières années, Lemoyne semble avoir sombré dans l'oubli. Bien qu'il soit mentionné régulièrement dans les ouvrages étudiant le Canadien de Montréal, peu de nouvelles analyses portant sur son œuvre ont vu le jour depuis quelques années.

Ce mémoire se veut, d'une certaine façon, une réactualisation de son travail. Pour ce faire, nous avons profité de la grande popularité du club de hockey montréalais au lendemain de son centième anniversaire. De nombreux ouvrages ont été publiés sur le Canadien, survolant son histoire ou analysant le phénomène social qu'il est devenu au Québec. L'occasion était belle afin de pouvoir insister sur l'importance de l'iconographie sportive dans la série *Bleu-Blanc-Rouge*, aspect peu effleuré par les historiens d'art qui ont préféré l'exploration formelle et la symbolique nationaliste de l'œuvre.

La série tricolore de Lemoyne est enracinée dans le contexte de la Révolution tranquille, laquelle est marquée par un fort sentiment nationaliste et par une volonté de démocratisation des savoirs et de la culture, notamment soutenue par la commission Parent sur l'éducation. C'est en utilisant le Canadien de Montréal comme thématique et en se servant exclusivement des couleurs qui lui sont associées que l'artiste s'ancre dans son époque. Le club de hockey est alors omniprésent dans la vie des Québécois, entre autres, parce que l'équipe remporte tous les honneurs depuis les années cinquante et que leur environnement est saturé d'images rappelant l'équipe. Ceci a pour conséquence de

naturaliser non seulement les couleurs bleu, blanc et rouge comme celles de l'équipe, mais aussi de faire du club du Canadien de Montréal le défenseur des francophones au sein de la Ligue Nationale de Hockey, statut qu'il a pourtant perdu lors de la fusion avec les Maroons de Montréal en 1938. Un processus de mythification du Canadien est alors mis en marche, lequel répond aux exigences des amateurs d'aujourd'hui et à la nostalgie qui s'est installé devant les défaites répétées.

Serge Lemoine, en utilisant cette thématique sportive, participe à ce mouvement de mythification, à l'instar des autres artistes et producteurs culturels mentionnés dans ce mémoire. Dans les années soixante-dix, alors qu'il organise des événements participatifs ayant le hockey comme sujet et qu'il peint des œuvres aux titres ou aux couleurs évoquant le Canadien de Montréal, il contribue à cette omniprésence de l'équipe en l'introduisant dans un domaine qui est réfractaire à la culture populaire. Il encense les joueurs vedettes en reproduisant des fragments de leur équipement sur toile, faisant naître des héros dignes d'être portraituretés. Il favorise la naturalisation des trois couleurs en introduisant maintes références au club – numéros, lettres, signes reconnaissables – dans son œuvre *Bleu-Blanc-Rouge*. En 1995, en réinsérant cette iconographie liée au Canadien, il contribue au sentiment nostalgique dans un contexte où l'équipe connaît une période difficile. À la même époque, les productions culturelles tirées des domaines de la chanson, du cinéma et de la littérature semblent aussi marquées par cette tendance de regret d'une équipe victorieuse. Plus qu'une simple manœuvre liée à cette volonté de démocratisation de l'art chère à l'artiste, la présence du Canadien mérite d'être étudiée pour ce qu'elle est et pour ce qu'elle fait, et non d'être seulement présentée comme un prétexte. Bien qu'il est vrai que le bleu, le blanc et le rouge puissent être associés à de nombreuses autres significations et que le travail de l'artiste explore les limites de l'abstraction, le contexte social, culturel et sportif contemporain de la série est tel qu'il est improbable que le hockey n'ait pas été perçu par les regardants, héritant ainsi d'une symbolique sociale.

Ce mémoire fait par ailleurs la démonstration de l'importance qu'a acquise le Canadien de Montréal au niveau symbolique, voire au niveau mythique. Nous avons brossé l'histoire de ce club de hockey afin, tout d'abord, de relever comment un attachement entre ce dernier et la communauté francophone du Québec a pu se construire. Puis, cette même histoire a

permis de démontrer comment ses récits se sont transformés en mythes, aidés par une couverture médiatique et une séquence victorieuse toutes deux considérables. C'est aussi dans cette visée que nous avons inventorié de nombreuses chansons, études académiques, œuvres littéraires, théâtrales, visuelles et cinématographiques, ainsi que de nombreux objets du quotidien. Cette liste, pourtant incomplète, souligne à la fois l'omniprésence du club de hockey dans la vie des Québécois contemporains de Lemoyne, mais aussi les diverses directions et significations qu'ont prises les versions du mythe lié au Canadien de Montréal.

Malgré l'ancrage de notre sujet dans l'histoire de l'art, notre étude de la série *Bleu-Blanc-Rouge* de Serge Lemoyne s'intègre donc à une histoire plus globale de la culture. L'approche des études de culture visuelle était la mieux adaptée pour le travail que nous souhaitons effectuer. Elle a ainsi permis de peindre de façon plus détaillée le contexte culturel dans lequel nous voulions implanter notre analyse et, ainsi, découvrir que le Canadien de Montréal est au centre de ce qui peut ressembler à un mouvement d'omnivoreté culturelle. Porteur de mythes et de symboles pour la communauté francophone québécoise, le club de hockey semble, en quelque sorte, agir comme pont entre les différents paliers de culture. Ces derniers se rassemblent autour de ce thème, preuve de son importance au sein de la société.

Cette impression ouvre la porte à de nouvelles pistes de recherches. En effet, si le hockey est le « sport national des Québécois », le reste du Canada s'en est aussi amouraché au point de le décréter son propre sport national. À l'instar de Serge Lemoyne, de Pierre Ayot et de Maurice d'Amour, des artistes Canadiens anglais ont pigé dans le répertoire du hockey pour créer toiles et sculptures, comme en témoigne l'exposition *Arena: The Art of Hockey* qui a eu lieu à la Art Gallery of Nova Scotia en 2008³¹⁰. Le groupe de rock The Tragically Hip, originaire de Kingston en Ontario, a enregistré *Fifty Mission Cap* en 1992. Cette chanson raconte l'histoire de Bill Barilko, un défenseur des Maple Leafs de Toronto, qui a disparu au cours d'un voyage en hydravion en 1951, quelques mois après la victoire de son équipe en finale de la coupe Stanley face au Canadien de Montréal. Son corps ne

³¹⁰ Ray Cronin, *Arena: The Art of Hockey*, Halifax, Art Gallery of Nova Scotia, 2008, 120 p.

sera retrouvé que onze ans plus tard, en 1962. Les Maple Leafs viennent alors de gagner leur première finale depuis sa disparition. La chanson de Tragically Hip laisse présager l'existence d'une certaine mythologie propre à l'équipe torontoise, fondée en 1927. Il est ainsi possible de se demander si ce mouvement de mythification du Canadien de Montréal est unique à la culture québécoise ou si un phénomène semblable se produit dans le reste du Canada, propageant ses propres thèmes et ses propres significations. Si tel est le cas, quelle est son influence au sein de la culture canadienne? Néanmoins, pour ce qui est du Canadien de Montréal, son importance est telle – ce mémoire en a fait la preuve par son analyse du cas de la série *Bleu-Blanc-Rouge* – qu'elle porte le groupe rap Loco Locass à déclamer : « Le tissu social de Montréal, c'est de la Sainte-Flanelle³¹¹ ».

³¹¹ Loco Locass, « Le but », in *Le Québec est mort, Vive le Québec!*, Audiogramme, 2012.

BIBLIOGRAPHIE

Livres

- Archer, Michael. *L'art depuis 1960*. Nouvelle édition. Coll. « L'Univers de l'art ». Paris : Thames & Hudson, 2002, 256 p.
- Arsène et Girerd. *Les enquêtes de Berri et Demontigny : On a volé la coupe Stanley*. Montréal : Éditions Mirabel, 1975, 48 p.
- Baillargeon, Normand et Christian Boissinot (dir.). *La vraie dureté du mental : Hockey et philosophie*. Coll. « Quand la philosophie fait pop! ». Québec : Les presses de l'Université Laval, 2009, 262 p.
- Barbeau, Jean. *Ben-Ur*. Coll. « Répertoire québécois », no. 11. Ottawa : Léméac, 1971, 108 p.
- Barbeau, Jean. *La coupe Stainless*. Coll. « Répertoire québécois ». Montréal : Léméac, 1974, 115 p.
- Barthes, Roland. *Mythologies* (1957). Collection « Points », no. 10. Paris : Seuil, 1970, 247 p.
- Bauer, Olivier et Jean-Marc Barreau (dir.). *La religion du Canadien de Montréal*. Montréal : Fides, 2009, 182 p.
- Bernier, Robert. *La peinture au Québec depuis les années 1960*. Montréal : Éditions de l'Homme, 2002, 379 p.
- Billig, Michael. *Banal Nationalism*. Thousand Oaks (Calif.) : Sage, 1995, 200 p.
- Bourdieu, Pierre. *La distinction, critique sociale du jugement*. Collection « Le sens commun ». Paris : Les éditions de Minuit, 1979, 670 p.
- Carrier, Roch. *Il est par là le soleil*. Coll. « Les romanciers du jour », no. 65. Montréal : Éditions du Jour, 1970, 142 p.
- Couture, Francine (dir.). *Les arts visuels au Québec dans les années soixante : La reconnaissance de la modernité*. Coll. « Essais critiques ». Montréal : vlb éditeur, 1993, 341 p.
- _____. *Les arts visuels au Québec dans les années soixante : L'éclatement du modernisme*. T. II. Coll. « Études québécoises ». Montréal : vlb éditeur, 1997, 424 p.

- Diamond, Dan (dir.). *Total Hockey : The Official Encyclopedia of the National Hockey League*. New York : Total Sport, 1998, 1878 p.
- Dion, Léon. *La révolution dérouterée, 1960-1976*. Montréal : Boréal, 1998, 324 p.
- Duschesne, André. *Le Canadien: un siècle de hockey à La Presse*. Montréal : Éditions La Presse, 2008, 247 p.
- Germain, Jean-Claude. *Un pays dont la devise est je m'oublie : théâtre*. Montréal : VLB éditeur, 1976, 138 p.
- Gruneau, Richard et David Whitson. *Hockey Night in Canada : Sport, Identities and Cultural Politics*. Toronto : Garamond Press, 1993, 312 p.
- Jenish, D'Arcy. *Les Glorieux : la grande histoire du Canadien de Montréal, 1909-2009*. Montréal : Hurtubise HMH, 2008, 432 p.
- Johnson, Carl. *Greg Curnoe, Serge Lemoyne : deux nationalismes?*. Rimouski : Musée régional de Rimouski, 2001, 40 p.
- Jubenville, Yves. *Une étude de Les belles-sœurs de Michel Tremblay*. Coll. « Les classiques québécois expliqués », no. 5. Montréal : Boréal, 1998, 114 p.
- Lacoursière, Jacques. *Histoire populaire du Québec : 1960 à 1970*. T. 5. Sillery (Québec) : Éditions du Septentrion, 2008, 456 p.
- Laurin-Lamothe, Audrey et Nicolas Moreau (dir.). *Le Canadien de Montréal : une légende repensée*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2011, 144 p.
- Leclerc, Denise et Pierre Dessureault. *Les années 60 au Canada*. Ottawa : Division des publications, Musée des beaux-arts du Canada, 2005, 188 p.
- Loranger, Françoise. *Les chemins du roy : comédie patriotique*. Coll. « Théâtre canadien ». Montréal : Léméac, 1969, 135 p.
- Lupien, Jocelyne et Jean-Pierre Gilbert. *Le monde selon Graff, 1966-1986*. Montréal : Galerie Graff, 1987, 682 p.
- McKinley, Michael. *Un toit pour le hockey: du sport au spectacle, un siècle d'histoire, 1875-1975*. Montréal : Hurtubis HMH, 2001, 336 p.
- Melançon, Benoît. *Les yeux de Maurice Richard : Une histoire culturelle*. Nouvelle édition revue et augmentée. Montréal : Fides, 2008, 312 p.
- Plante, Raymond. *Derrière le masque*. Collection « Grandes figures », no. 9. Montréal : XYZ, 1996, 221 p.

- Poulin, Jacques. *Le cœur de la baleine bleue*. Coll. « Les romanciers du jour », no. 66. Montréal : Éditions du Jour, 1970, 200 p.
- Robert, Guy. *L'art au Québec depuis 1940*. Montréal : La Presse, 1973, 501 p.
- _____. *Art actuel au Québec depuis 1970*. Montréal : Iconia, 1983, 255 p.
- Robillard, Yves (dir.). *Québec Underground, Dix ans d'art marginal au Québec, 1962-1972*. Tome 1. Montréal : Éditions Médiart, 1973, 456 p.
- Robitaille, Marc. *Des histoires d'hiver avec des rues, des écoles et du hockey*. Montréal : VLB éditeur, 1987, 140 p.
- Robitaille, Marc et Gilles Archambault (dir.). *Une enfance bleu-blanc-rouge*. Montréal : Les 400 coups, 2000, 166 p.
- Saint-Pierre, Marcel. *Lemoyne*. Québec : Musée du Québec, 1988, 236 p.
- Sers, Philippe. *Icônes et saintes images : La représentation de la transcendance*. Paris : Les belles lettres, 2002, 303 p.
- Simard, André. « La soirée du fockey ». In *La soirée du fockey, Le temps d'une pêche, Le vieil homme et la mort*. Coll. « Répertoire québécois ». Montréal : Léméac, 1974, p. 9-60.
- Société Radio-Canada. *Un bref historique de la Société Radio-Canada*. Ottawa : Société Radio-Canada (Relations publiques), 1977, 47 p.
- Tremblay, Michel. *Les Belles-Sœurs*. Montréal : Leméac, Arles (France) : Actes Sud – Papiers, 2007, 93 p.

Chapitres de livre

- Allaire, Serge. « Pop art, Montréal, P.Q. ». In *Les arts visuels au Québec dans les années soixante : L'éclatement du modernisme*, sous la dir. de Francine Couture. Tome II. Coll. « Études québécoises ». Montréal : vlb éditeur, 1997, p. 149-223.
- Aquin, Hubert et Andrée Yanacopoulo. « Éléments pour une phénoménologie du sport ». In *Problèmes d'analyse symbolique*, sous la direction de Pierre Pagé et Renée Legris. Montréal : Les Presses de l'Université du Québec, 1972, p. 115-146.
- Bauer, Olivier. « Le Canadien de Montréal est-il une religion? ». In *La religion du Canadien de Montréal*, sous la direction d'Olivier Bauer et Jean-Marc Barreau. Montréal : Fides, 2009, p. 29-80.

- Bélangier, Anouk et Fannie Valois-Nadeau. « Entre l'étang gelé et le Centre Bell ou comment retrecoter le mythe de la Sainte-Flanelle ». In *La vraie dureté du mental : Hockey et philosophie*, sous la dir. de Normand Baillargeon et Christian Boissinot, Coll. « Quand la philosophie fait pop! ». Québec : Les presses de l'Université Laval, 2009, p. 73-93
- Bourdieu, Pierre. « Comment peut-on être sportif? ». In *Questions de sociologie* (1980), collection « Reprise ». Paris : Les éditions de Minuit, 2002, p. 173-195.
- Cariani, Marie. « La situation socio-artistique et insertion de la critique ». *L'œil de la critique : Rodolphe de Repentigny, écrits sur l'art et théorie esthétique, 1952-1959*. Coll. « Les nouveaux cahiers du CELAT 1 ». Sillery (Québec) : Éditions du Septentrion, 1990, p. 47-73.
- _____. « Le formalisme géométrique : positions des peintres formalistes québécois ». In *Les arts visuels au Québec dans les années soixante : La reconnaissance de la modernité*, sous la dir. de Francine Couture. Coll. « Essais critiques ». Montréal : vlb éditeur, 1993, p. 71-169.
- Carrier, Roch. « Une abominable feuille d'érable sur la glace ». In *Les enfants du bonhomme dans la lune : contes*. Montréal, Stanké, 1979, p. 75-81
- Cuche, Denys. « Hiérarchies sociales et hiérarchies culturelles ». In *La notion de culture dans les sciences sociales*. 4^e édition. Coll. « Repères », no. 205. Paris : La Découverte, 2010, p. 77-96.
- David, Gilbert et Pierre Lavoie. « Introduction ». In *Le monde de Michel Tremblay, des Belles-Sœurs à Marcel poursuivi par les chiens*. Montréal : Cahiers de théâtre Jeu, Carnières (Belgique) : Lansman, 1993, p. 7-21.
- Doré, Jean-François. « Mythologie, sport et société ». In *La vraie dureté du mental : Hockey et philosophie*, sous la direction de Normand Baillargeon et Christian Boissinot. Coll. « Quand la philosophie fait pop! ». Québec : Les presses de l'Université Laval, 2009, p. 95-113.
- Kerényi, Charles. « Introduction : De l'origine et du fondement de la mythologie ». In *Introduction à l'essence de la mythologie : L'enfant divin, La jeune fille divine*, Carl Jung et Charles Kerényi. 4^e éd. rev. Coll. « Bibliothèque scientifique ». Paris : Payot, 1953, p. 9-36.
- Laberge, Suzanne. « L'affaire Richard / Campbell : le hockey comme vecteur de l'affirmation francophone québécoise ». In *Le Canadien de Montréal : Une légende repensée*, sous la direction d'Audrey Laurin-Lamothe et Nicolas Moreau. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2011, p. 13-29.

Lafrance, André-A. « Je ne suis plus pratiquant, mais je n'ai pas apostasié! ». In *La religion du Canadien de Montréal*, sous la direction de Olivier Bauer et Jean-Marc Barreau. Montréal : Fides, 2009, p. 19-28.

Lévi-Strauss, Claude. « La structure des mythe ». In *Anthropologie structurale*. Paris : Plon, 1958, p. 227-255.

Meisel, Perry. « A History of High and Low ». In *The Myth of Popular Culture, from Dante to Dylan*. Coll. « Blackwell manifestos ». Chichester (Royaume-Uni) : Wiley-Blackwell, 2010, p. 3-52.

Melançon, Benoît. « "Notre père le Rocket qui êtes aux cieux" : Les religions de Maurice Richard ». In *La religion du Canadien de Montréal*, sous la direction de Olivier Bauer et Jean-Marc Barreau. Montréal : Fides, 2009, p. 19-28.

Nouailhat, Yves-Henri. « La Révolution tranquille, l'avènement d'une ère nouvelle? ». In *Le Québec de 1944 à nos jours, un destin incertain*. Coll : « Notre siècle ». Paris : Imprimerie nationale, 1992, p. 93-129.

Plante, Robert. « La société des partisans disparus ». In *Une enfance bleu-blanc-rouge*, sous la direction de Marc Robitaille et Gilles Archambault. Montréal : Les 400 coups, 2000, p. 103-114.

Rogoff, Irit. « Subjects, Places, Spaces ». In *Terra Infirma: Geography's Visual Culture*. London : Routledge, 2000, p. 14-35.

Saint-Pierre, Marcel. « Les arts en spectacle ». In *Les arts visuels au Québec dans les années soixante : L'éclatement du modernisme*, sous la dir. de Francine Couture. Tome II. Coll. « Études québécoises ». Montréal : vlb éditeur, 1997, p. 15-147.

Articles de revues scientifiques

Bal, Mieke. « Visual Essentialism and the Object of Visual Culture ». *Journal of Visual Culture*. En ligne. Vol. 2, no. 1 (2003), p. 5 à 32. In Sage. <<http://vcu.sagepub.com/cgi/reprint/2/1/5>>. Consulté le 21 mars 2010.

Bellavance, Guy, Valex, Myrtille et Michel Ratté. « Le goût des autres : une analyse des répertoires culturels des nouvelles élites omnivores ». *Sociologie et société*. En ligne. Vol. 36, no. 1 (2004), p. 27-57. In *érudit*. <<http://id.erudit.org/iderudit/009581ar>>. Consulté le 23 février 2010.

Benayada, Kamila et François Brunet. « Histoire de l'art et Visual Culture aux États-Unis : quelle pertinence pour les études de civilisation? ». *Revue française d'études américaines*. En ligne. Vol. 3, no. 109 (2006), p. 39-53. In CAIRN. <<http://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2006-3-page-39.htm>>. Consulté le 6 avril 2010.

- Bérubé, Renald. « Les Québécois, le hockey et le Graal ». *Voix et images du pays*. En ligne. Vol. 7, no. 1 (1973), p. 191-202. In *érudit*. <<http://id.erudit.org/iderudit/600276ar>>. Consulté le 1^{er} avril 2009.
- DiMaggio, Paul. « Classification in Art ». *American Sociological Review*. En ligne. Vol. 52, no. 4 (Aug., 1987), p. 440-455. In *JSTOR*. <<http://www.jstor.org/stable/2095290>>. Consulté le 7 mars 2010.
- Gauthier, Claude Paul. « Serge Lemoyne : *E domus unum* ». *Espace sculpture*. En ligne. No. 34 (1995-1996), p. 29-30. In *érudit*. <<http://id.erudit.org/iderudit/9975ac>>. Consulté le 31 janvier 2012.
- Gilbert, J.P.. « Serge Lemoyne lance et conte, de la peinture à l'événement ». *etc Montréal*. No. 6 (Hiver 1988), p. 26 à 29.
- Greenberg, Clement. « La peinture moderniste ». *Peinture, Cahier théoriques*. No. 8 (1974), p. 33-39.
- Emmison, Michael. « Social Class and Cultural Mobility : Reconfiguring the Cultural Omnivore Thesis ». *Journal of Sociology*. En ligne. Vol. 39, no. 3 (2003), p. 211-230. In *SAGE*. <<http://jos.sagepub.com/cgi/content/abstract/39/3/211>>. Consulté le 9 mars 2009.
- Erickson, Bonnie H., « Culture, Class, and Connections ». *The American Journal of Sociology*. En ligne. Vol 102, no. 1 (Jul., 1996), p. 217-251. In *JSTOR*. <<http://www.jstor.org/stable/2782191>>. Consulté le 9 mars 2009.
- Laroche, Maximilien. « La poésie québécoise et le mythe ». *Modern Language Studies*. Vol. 6, no. 2 (1976), p. 13-21.
- Lefebvre, Gabriel. « Le big bang : modèle scientifique ou cosmogonie religieuse? ». *Religiologiques*. No. 25 (2002), p. 221-241.
- Mitchell, W.T.J.. « Showing Seeing: a Critique of Visual Culture ». *Journal of Visual Culture*. En ligne. Vol. 1, no. 2 (2002), p. 165-181. In *Sage*. <<http://vcu.sagepub.com/cgi/content/refs/1/2/165>>. Consulté le 5 avril 2010.
- _____. « Responses to Mieke Bal's "Visual Essentialism and the Object of Visual Culture" (2003): The Obscure Object of Visual Culture ». *Journal of Visual Culture*. En ligne. Vol. 2, no. 2 (2003), p. 249-252. In *Sage*. <<http://vcu.sagepub.com/cgi/content/refs/2/2/249>>. Consulté le 22 mars 2010.
- Moxey, Keith. « Visual Studies and the Iconic Turn ». *Journal of Visual Culture*. En ligne. Vol. 7, no. 2 (2008), p. 131-146. In *Sage*. <<http://vcu.sagepub.com/cgi/content/refs/7/2/131>>. Consulté le 10 avril 2010.

Noble, Andre. « Visual Culture and Latin American Studies ». *CR: The New Centennial Review*. En ligne. Vol 4, no. 2 (Fall 2004), p. 219 à 238. In *Project MUSE*. <http://muse.jhu.edu/journals/new_centennial_review/v004/4.2noble.html>. Consulté le 28 mars 2010.

Ogden, David C.. « Major League Baseball and Myth Making, Roland Barthe's Semiology and the Maintenance of Image ». *Nine: a Journal of Baseball History and Culture*. Volume 15, Numéro 2, Printemps (2007), p. 66 à 78.

Peterson, Richard A. et Roger M. Kern. « Changing Highbrow Taste : From Snob to Omnivore ». *American Sociological Review*. En ligne. Vol. 61, no. 5 (Oct., 1996), p. 900-907. In *JSTOR* .<<http://www.jstor.org/stable/2096460>>. Consulté le 7 mars 2010.

Peterson, Richard A. « Le passage à des goûts omnivores : notions faits et perspectives ». *Sociologie et société*. En ligne. Vol. 36, no. 1 (2004), p. 145-164. In *érudit*. <<http://id.erudit.org/iderudit/009586ar>>. Consulté le 4 mars 2010.

Plante J.R. « Crime et châtement au Forum (Un mythe à l'œuvre et à l'épreuve) ». *Stratégies*. No.10, hiver (1975), p. 41-65.

Pollock, Griselda. « Responses to Mieke Bal's "Visual Essentialism and the Object of Visual Culture" (2003): Visual Culture and its Discontents: Joining in the Debate ». *Journal of Visual Culture*. En ligne. Vol. 2, no. 2 (2003), p. 253 à 260. In *Sage*. <<http://vcu.sagepub.com/cgi/content/refs/2/2/249>>. Consulté le 22 mars 2010.

Rompré, Paul et Gaétan Saint-Pierre. « Essai de sémiologie du hockey (à propos de l'idéologie sportive) ». *Stratégies*. No. 2, printemps-été (1972), p. 19-53.

Roy, Bruno. « Lecture politique de la chanson québécoise ». *Cités*. En ligne. Vol. 3, no. 23 (2005), p. 155-163. In *CAIRN INFO*. <http://cairn.info/revue-cites-2005-3_page-155.htm>. Consulté le 12 décembre 2011.

Stanworth, Karen. « In Sight of Visual Culture ». *Symploke*. En ligne. Vol.10, no. 1-2 (2002), p. 106 à 117. In *Project MUSE*. <<http://muse.jhu.edu/journals/symploke/v010/10.1stanworth.html>>. Consulté le 28 mars 2010.

Trothen, Tracy J. « Hockey : A divine sport? – Canada's national sport in relation to embodiment, community and hope ». *Studies in religion / Sciences religieuses*. Vol. 35, no. 2 (2006), p. 291-305.

Articles de journaux

Bégin, Jean-François. « Le Canadien... en chanson ». *La Presse* (Montréal). En ligne. 4 novembre 2010. <<http://www.cyberpresse.ca/sports/hockey/201011/04/01-4339297-le-canadien-en-chanson.php>>. Consulté le 12 décembre 2011.

- Bernatchez, Raymond. « Une galerie d'art sur la galerie de la maison Lemoyne, à Acton Vale ». *La Presse* (Montréal). Samedi, 25 juin 1994, p.D5.
- Boisvert, Yves. « Acton Vale ne pourra pas faire démolir la maison du peintre Serge Lemoyne ». *La Presse* (Montréal). Vendredi, 15 août 1997, p.A16.
- Couëlle, Jennifer. « Lemoyne en pièces détachées, L'agitateur social expose des Morceaux choisis de sa maison-œuvre ». *Le Devoir* (Montréal). Samedi, 22 juillet 1995, p.C6.
- Cron, Marie-Michèle. « À la défense de la maison-sculpture ». *Le Devoir* (Montréal). Jeudi, 14 avril 1994, p B10.
- Laurence, Jean-Christophe. « Peinture-moi le CH... ». *La Presse* (Montréal). En Ligne. 10 février 2011. <<http://www.lapresse.ca/sports/hockey/201102/10/01-4368882-peinture-moi-le-ch.php>>. Consulté le 10 avril 2012.
- Laurendeau, André. « Suspension de Rocket : on a tué mon frère Richard » (21 mars 1955). *Le Devoir* (Montréal). En ligne. <http://www.ledevoir.com/histoire/90ans/90_richa.html>. Consulté le 26 mai 2009.
- Lepage, Jocelyne. « La maison Lemoyne à Acton Vale, œuvre d'art, Fin d'une guérilla judiciaire de dix ans ». *La Presse* (Montréal). Mardi, 18 janvier 1994, p.A12.
- Marchand, Jean-Marc « Acton Vale et la maison Lemoyne ». *La Presse* (Montréal). Lundi, 28 février 1994, p.B2.
- Presse Canadienne. « La maison Lemoyne : le débat continue ». *La Presse* (Montréal). Mercredi, 19 janvier 1994, p.B4.

Mémoires de maîtrise

- Bélangier, Anouk. « Le hockey au Québec : un milieu homosocial au cœur du projet de subjectivation nationale ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1995, 114 p.
- Black, François. « Évolution de l'image projetée par la Club de Hockey Canadien depuis ses origines jusqu'au mythe de la tradition glorieuse ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1992, 101 p.
- Bussière, Éric. « Le kitsch comme registre culturel de la postmodernité ». Mémoire de maîtrise, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 2006, 93 p.
- Grenier, Réjean-Pierre. « Inscription du nationalisme dans l'art du Québec, 1965-1976 ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1992, 431 p.
- Perrone, Julie. « Le processus d'héroïsation du Rocket ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2008, 102 p.

Pope, Doug. « Vibrations & Disruptions : A Reading Based on Gilles Deleuze Concerning Motion in the Art Work of Rita Letendre, Serge Lemoyne and Claude Tousignant ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Concordia University, 2007, 233 p.

Valois-Nadeau, Fannie. « Quand le cœur a ses raisons : analyse de la construction mythique du club de hockey le Canadien de Montréal ». Mémoire de maîtrise en ligne. Montréal, Université du Québec à Montréal, 2009, 148 p. In *Archipel*. <<http://www.archipel.uqam.ca>>. Consulté le 30 novembre 2009.

Catalogues d'exposition

Cronin, Ray (conservateur). *Arena : The Art of Hockey*. Catalogue d'exposition (Halifax, Art Gallery of Nova Scotia, 5 avril-8 juin 2008). Halifax : Art Gallery of Nova Scotia, 2008, 119 p.

Lacerte Art Contemporain et Galerie Orange. *Serge Lemoyne : œuvres choisies, 1974-1998*. Catalogue d'exposition (Québec, Galerie Lacerte Art Contemporain, 14 octobre-15 novembre 2008). Montréal : Galerie Orange, Québec : Galerie Lacerte Art contemporain, 2007, 55 p.

Sites web

AMICA Library (The). En ligne. S.d. <<http://amica.davidrumsey.com/luna/servlet>>. Consulté le 30 mai 2012.

Club de hockey Canadien. *Notre histoire : Le site historique des Canadiens de Montréal*. En ligne. ©2008. <<http://notrehistoire.canadiens.com/home>>. Consulté le 30 novembre 2011.

Lacerte Art Contemporain. En ligne. S.d. <<http://www.galerielacerte.com/qc/acceuil.asp>>. Consulté le 29 juillet 2012.

Melançon, Benoît. « Liste, par ordre chronologique, des chansons en français représentant les Canadiens de Montréal (version du 6 avril 2011) ». In *L'Oreille tendue*. En ligne. 6 avril 2011. <http://oreilletendue.com/wp-content/themes/subtleflux-fr/docs/chansons_ch_melancon.pdf>, consulté le 12 décembre 2011.

Québec. *Loi sur l'aménagement et l'urbanisme*. En ligne. 1^{er} mars 2012. <http://www2.publicationsduquebec.gouv.qc.ca/dynamicSearch/telecharge.php?type=2&file=/A_19_1/A19_1.html>. Consulté le 14 mars 2012.

Québec. *Révolution tranquille, 50 ans*. En ligne. 29 juin 2010. <<http://www.revolutiontranquille.gouv.qc.ca/>>. Consulté le 5 février 2012.

Théâtre de la Ligue Nationale d'Improvisation (LNI). « Historique de la LNI ». *LNI – Ligue Nationale d'improvisation*. En ligne. 2010. <http://www.lni.ca/nouveausite/index.php?option=com_content&view=article&id=5&Itemid=7>. Consulté le 20 décembre 2011.

Documents audio ou visuels

Antonioni, Michelangelo (réalisateur). *Blow Up* (1966). Burbank, Californie : Warner Home Video, 2004. 1 DVD, 111 min.

Aquin, Hubert (réalisateur). *Le sport et les hommes*. Documentaire. Montréal : Office national du film, 1959. 1 vidéocassette, 58 min 33 s.

Beau Dommage. « 23 décembre » (1974). Chanson. In *Beau Dommage*. Édition 30^e anniversaire, remasterisé. Disque audionumérique. EMI Music Canada, 2004.

Beaulieu, Simon, Benjamin Hogue et Christian Laramée (réalisateur). *Lemoyne*. Documentaire. Montréal : Vidéographe distribution, 2005. 1 DVD, 80 min.

Binamé, Charles (réalisateur) et Ken Scott (auteur). *Maurice Richard*. Film. Montréal : Cinémaginaire, 2005. 1 DVD, 124 minutes.

Bouchard, Jacques (réalisateur). « L'enfant de la grosse femme ». *Une rue autour du monde, Chronique de la vie de Michel Tremblay*. Documentaire audio, en ligne. Montréal : Radio-Canada, 2011, 47 min 55 sec. <http://www.radio-canada.ca/special/michel_tremblay/>. Consulté le 10 mars 2012.

Carle, Gilles (réalisateur). *Patinoire*. Film en ligne. Montréal : Office national du film, 1963, 10 min 2 s. <<http://www.onf.ca/film/Patinoire>>. Consulté le 28 novembre 2011.

Charlebois, Jeanne d'Arc (interprète). « Maurice Richard » (1951). Chanson. In *Les légendes des Canadiens*. Disque audionumérique. Musicor, 2009.

Charlebois, Robert. « Demain l'hiver » (1967). Chanson. In *L'histoire de Robert Charlebois*. Disque audionumérique. Unidisc Music, 2002.

Cohen, Sheldon (réalisateur). *Le chandail*. Film en ligne. Montréal : Office national du film, 1980, 10 min. 21 s. <http://www.onf.ca/selections/pour-toujours-le-hockey/visionnez/chandail_le>. Consulté le 28 novembre 2011.

Colocs (Les). « Passe-moé la puck ». Chanson. In *Les Colocs*. Disque audionumérique. Les Disques ITI inc./Éditions Solodarmo, 1993.

Cowboys Fringants (Les). « Le plombier » (1998). Chanson. In *Enfin réunis*. Disque audionumérique. La Tribu, 2001.

- Cyniques (Les). « La Soirée du Hockey » (1967). Sketch humoristique. In *À la comédie canadienne : 1867-1967*. Disque audionumérique. Apex, 2010.
- Deschamps, Yvon. « Le hockey » (1972). Sketch humoristique. In *Intégrale volume 1 : Les années 60-70*. Coffret de 3 DVD. GSI musique, BMDVD-3-568, 2004, disque 3.
- Émond, Denise (interprète). « La chanson des étoiles du hockey » (1956). Chanson. In *La légende des Canadiens*. Disque audionumérique. Musicor, 2009.
- Filiatrault, Denise (interprète). « Rocket Rock'n'Roll » (1959). Chanson. In *La légende des Canadiens*. Disque audionumérique. Musicor, 2009.
- Gascon, Gilles (réalisateur). *Peut-être Maurice Richard*. Documentaire. Montréal : Office national du film, 1971. 1 vidéocassette. 66 min 38 s.
- Godbout, Jacques (réalisateur). *Les « Troubbes » de Johnny*. Film en ligne. Montréal : Office national du film, 1974, 20 min. 43 s. <http://www.onf.ca/selections/pour-toujours-le-hockey/visionnez/troubbes_de_johnny>. Consulté le 28 novembre 2011.
- Groulx, Gilles (réalisateur). *Un jeu si simple*. Documentaire en ligne. Montréal : Office national du film, 1964, 29 min. 45 s. <http://www.onf.ca/film/Un_jeu_si_simple>. Consulté le 28 novembre 2011.
- Jérolas (Les) (interprètes). « La chanson du hockey » (1960). Chanson. In *Rythme et fantaisie*. Disque audionumérique. XXI-21 Productions, 2011.
- L'Amare, Pierre (réalisateur). *Mon numéro 9 en or*. Film en ligne. Montréal : Office national du film, 1972, 4 min. 49 s. <http://www.onf.ca/film/mon_numero_9_en_or>. Consulté le 28 novembre 2011.
- Lapointe, Éric. « Rocket (On est tous des Maurice Richard) » (1998). Chanson. In *Les Boys II*. Disque audionumérique. DEP, 2004.
- Larré, Jacques (réalisateur). *Art contemporain en fin de siècle*. Émission télévisée. Montréal : Icare Films, 1994. 1 VHS, 24 min 25 sec.
- Letarte, Pierre (réalisateur). *Un travail comme les autres*. Documentaire en ligne. Montréal : Office national du film, 1972. <http://www.onf.ca/film/un_travail_comme_les_autres>. Consulté le 28 novembre 2011.
- Létourneau, Pierre. « Maurice Richard » (1970). Chanson. In *La légende des Canadiens*. Disque audionumérique. Musicor, 2009.
- Loco Locass. « Le but ». Chanson. In *Le Québec est mort, Vive le Québec!*. Disque compact. Audiogramme, 2012.

- McFarlane, Leslie (réalisateur). *Hockey*. Film en ligne. Montréal : Office national du film, 1953, 10 min. 38s. <<http://www.onf.ca/film/hockey>>. Consulté le 28 novembre 2011.
- Melançon, André (réalisateur). *Le violon de Gaston*. Film en ligne. Montréal : Office national du film, 1974, 21 min. 47 s. <http://www.onf.ca/film/violon_de_gaston>. Consulté le 28 novembre 2011.
- Michel, Dominique (interprète). « Hiver maudit (j'hais l'hiver) » (1979). Chanson. In *28 chansons souvenirs*. Disque audionumérique. Disque Mérite, 2006.
- Paul et Paul. « La partie du hockey » (1978). Sketch humoristique. In *L'intégrale*. Disque compact. Disques Couleurs, DDCD-103, 1993.
- Pérusse, François. « La Bolduc du jour ». Chanson. In *L'Album du peuple tome 1*. Disque compact. Zéro Musique, ZMBD2, 1991.
- Robitaille, Jean (interprète). « Bleu, blanc, rouge » (1981). Chanson. In *La légende des Canadiens*. Disque audionumérique. Musicor, 2009.
- Thiffault, Oscar. « Le rocket Richard » (1955). Chanson. In *La légende des Canadiens*. Disque audionumérique. Musicor, 2009.
- _____. « La toune à Ti-Guy Lafleur » (1979). Chanson, en ligne. In *Youtube.com*, <<http://www.youtube.com/watch?v=LMD688jpuXg&noredirect=1>>. Consulté le 25 novembre 2011.
- Tremblay, Robert et Martin Fournier (réalisateur). « Michel Tremblay, la naissance d'un peuple ». In *Personnalités*. Épisode 3. Diffusé le 10 février 2012. Émission télévisée, en ligne. Montréal : Groupe PVP. 45 min. <<http://www.tou.tv/personnalites/S01E03>>. Consulté le 25 février 2012.