

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ADRIEN HÉBERT : DE LA RÉALITÉ À LA REPRÉSENTATION
ÉTUDE DES SCÈNES DE RUES DE MONTRÉAL (1925-1940)

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDE DES ARTS

PAR
CAROLINE BEAULNE

JANVIER 2009

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 [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

La rédaction du mémoire de maîtrise constitue une étape longue et laborieuse, qui demande beaucoup de discipline et de travail, et ce, sans compter les nombreuses heures accordées aux recherches préliminaires. Je tiens d'abord à remercier Laurier Lacroix, directeur de ce projet, pour ses judicieux conseils et son précieux support. Tout au long du processus, sa présence et son aide ont su guider mes recherches et m'amener sur de nouvelles pistes.

J'aimerais également souligner la contribution de Louise Vigneault, professeure au département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal, qui par ses réflexions et ses recommandations, a apporté une nouvelle dimension à mes recherches.

Je tiens aussi à souligner ma gratitude envers Monsieur Rosaire Archambault, président de L'Industrie musicale inc., qui a si cordialement accepté de nous accueillir afin que nous puissions admirer une œuvre de sa collection. Notre discussion a été des plus enrichissantes. Un merci tout spécial à Madame Marie-Thérèse Lefebvre, professeure au département de musique de l'Université de Montréal, grâce à qui cette rencontre a été possible.

Finalement, j'aimerais remercier de manière générale toutes les personnes qui m'ont fourni leur aide et, qui par leur apport, ont contribué à la réalisation et à la concrétisation de ce projet. Je pense notamment aux archivistes de la Ville de Montréal, aux professionnels des musées, à mes collègues et anciens professeurs.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	v
RÉSUMÉ	x
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
LA VILLE DE MONTRÉAL DE 1900 À 1940	6
1.1 Brève histoire de Montréal (1900-1940)	6
1.2 Topographie et organisation de la ville	12
1.2.1 Aspect général de Montréal	12
1.2.2 Les artères principales	14
1.3 La réalité urbaine montréalaise (1919-1939).....	17
1.3.1 Le commerce	17
1.3.2 L'architecture	24
1.3.3 Le transport	26
1.3.4 Le milieu culturel	28
1.4 Le milieu artistique	33
1.4.1 Survol des enjeux picturaux	33
1.4.2 Traditionnels et modernes	39
1.4.3 La ville de Montréal en peinture	47
CHAPITRE II	
LE PAYSAGE URBAIN MONTRÉALAIS CHEZ ADRIEN HÉBERT	54
2.1 Hébert, l'artiste	54
2.1.1 Parcours général et situation de l'artiste dans l'art au Québec	54
2.1.2 Les valeurs et les idées d'Adrien Hébert sur la ville et la modernité	65
2.2 Analyse iconographique et formelle	71
2.2.1 Les œuvres à sujet urbain	71
2.2.2 Analyse des scènes de rues réalisées par Adrien Hébert (1925-1939)	78

CHAPITRE III	
ADRIEN HÉBERT ET LA VILLE DE MONTRÉAL	99
3.1 Modernité, américanité et urbanité	99
3.2 La réalité des œuvres	108
3.2.1 Le commerce	108
3.2.2 Le transport	113
3.2.3 L'architecture	115
3.2.4 Les Montréalais	118
3.3 Apport de la recherche	121
CONCLUSION	130
BIBLIOGRAPHIE	133

LISTE DES FIGURES

- Figure 1 Walter Jackson, *Vue de la rue Sainte-Catherine en direction est depuis la rue Crescent*, vers 1935, gélatine argentique, 20 x 25 cm, Archives photographiques Notman, Musée McCord, MP-1989.15.17. Source : collection numérique du Musée McCord.
- Figure 2 Photographe inconnu, *Soupe populaire dans le sous-sol d'une église, Montréal*, 1930, plaque sèche à la gélatine, 12 x 17 cm, Archives photographiques Notman, Musée McCord, MP-1978.107.53. Source : collection numérique du Musée McCord.
- Figure 3 Photographe inconnu, *Vue de la rue Sainte-Catherine en direction ouest depuis le magasin Morgan, Montréal*, vers 1945, gélatine argentique, 9,5 x 6,4 cm, Archives photographiques Notman, Musée McCord, MP-1976.262.31. Source : collection numérique du Musée McCord.
- Figure 4 William Notman & Son, *Angles des rues Sainte-Catherine et Stanley, vue vers l'est, Montréal*, 1915, plaque sèche à la gélatine, 20 x 25 cm, Archives photographiques Notman, Musée McCord, VIEW-15468. Source : collection numérique du Musée McCord.
- Figure 5 E. W. Bennett, *Construction en haut du magasin Eaton, rue Sainte-Catherine, Montréal*, 1930, gélatine argentique, 19 x 24 cm, Archives photographiques Notman, Musée McCord, MP-0000.2092.7. Source : collection numérique du Musée McCord.
- Figure 6 William Notman & Son, *Magasin de Henry Morgan et square Philips, Montréal*, 1916, plaque sèche à la gélatine, 20 x 25 cm, Archives photographiques Notman, Musée McCord, VIEW-16079. Source : collection numérique du Musée McCord.
- Figure 7 Photographe inconnu, *Magasin Dupuis Frères*, 1925-1926, photographie, Archives de Montréal, Ville de Montréal. Source : collection numérique des Archives de Montréal (collection HEC, P049/X99, 0001).
- Figure 8 Photographe inconnu, *Archambault Musique*, 1936, 12,5 x 17,5 cm, négatif sur nitrate noir et blanc, Archives de Montréal, Ville de Montréal, VM94/Y1, 17, 115. Source : collection numérique des Archives de Montréal.

- Figure 9 Photographie inconnu, *La Rue Saint-Jacques en direction est*, vers 1910, encre sur papier monté sur carton, 26 x 19 cm, Archives photographiques Notman, Musée McCord, MP-0000.867.5. Source : collection numérique du Musée McCord.
- Figure 10 Photographie inconnu, *Rue Sainte-Catherine*, 1929, photographie, Archives de Montréal, Ville de Montréal, VM4, S14, SS4, SSS1, P1948. Source : collection numérique des Archives de Montréal.
- Figure 11 Photographie inconnu, *Théâtres Régal et Palace, rue Sainte-Catherine, Montréal*, vers 1927, plaque sèche à la gélatine, 25 x 20 cm, Archives photographiques Notman, Musée McCord, MP-0000.587.145. Source : collection numérique du Musée McCord.
- Figure 12 Photographie inconnu, *New Stand for « Le Samedi »*, 1938, négatif sur pellicule noir et blanc, Fonds Conrad-Poirier, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, P48 S1 P2239. Source : collection numérique de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec.
- Figure 13 William Brymner, *Octobre sur la rivière Beaudet*, 1914, huile sur toile, 96,8 x 125,7 cm, Musée national des beaux-arts du Québec. Source : Musée virtuel du Canada.
- Figure 14 Marc-Aurèle Fortin, *Hochelaga et son église*, vers 1927, aquarelle sur papier, 56,2 x 76,2 cm, collection particulière. Source : Musée virtuel du Canada.
- Figure 15 Clarence Gagnon, *Matinée d'hiver à Baie-Saint-Paul*, vers 1929, huile sur toile, 54,6 x 73,7 cm, Musée national des beaux-arts du Québec. Source : Musée virtuel du Canada.
- Figure 16 Marian Dale Scott, *Escalier roulant*, 1936, huile sur panneau de bois, 41 x 34,3 cm, collection particulière. Source : Esther Trépanier, *Marian Dale Scott*, Musée du Québec, 2000, p. 20.
- Figure 17 Louis Muhlstock, *Chômeur*, 1941, fusain et pastel sur papier vélin, 33,1 x 40,5 cm, Musée des beaux-arts du Canada. Source : collection numérique du Musée des beaux-arts du Canada.
- Figure 18 Jack Beder, *La Cour du tailleur de pierre*, 1931, huile sur panneau de fibre de bois, 35,5 x 44,5 cm, collection de la famille Beder. Source : Esther Trépanier, *Les peintres juifs de Montréal*, 2008, p. 57.
- Figure 19 Maurice Cullen, *St. James Cathedral, Dominion Sq. Montreal*, vers 1912, huile sur toile, 76,83 x 102,23 cm, Galerie d'art Beaverbrook, Nouveau-Brunswick. Source : Musée virtuel du Canada.

- Figure 20 Adrien Hébert, *Panneau décoratif, soleil couchant*, vers 1914-1915, huile sur toile. 45.8 x 104.4 cm. collection particulière. Source : Pierre L'Allier, *Adrien Hébert*, Musée du Québec, 1993, p. 26.
- Figure 21 Adrien Hébert, *Vals-les-Bains, Ardèche*, 1922, huile sur carton, 34,8 x 26,4 cm, localisation inconnue. Source : Pierre L'Allier, *Adrien Hébert*, Musée du Québec, 1993, p. 32.
- Figure 22 Adrien Hébert, *La Montagne*, vers 1937-1939, huile sur toile, 81,5 x 97 cm, collection particulière, Montréal. Source : Pierre L'Allier, *Adrien Hébert*, Musée du Québec, 1993, p. 58.
- Figure 23 Adrien Hébert, *Le Port de Montréal*, 1924, huile sur toile, 153 x 122,5 cm, Musée national des beaux-arts du Québec. Source : Pierre L'Allier, *Adrien Hébert*, Musée du Québec, 1993, p. 37.
- Figure 24 Adrien Hébert, *Coin Sainte-Catherine et Saint-Denis*, vers 1935, huile sur toile, 81,8 x 96,8 cm, Art Gallery of Ontario. Source : Art Gallery of Ontario.
- Figure 25 Adrien Hébert, *Rue Sainte-Catherine*, 1926, huile sur toile, 81,5 x 102,2 cm, collection particulière, Montréal. Source : Pierre L'Allier, *Adrien Hébert*, Musée du Québec, 1993, p. 41.
- Figure 26 Adrien Hébert, *Christmas Shoppers*, vers 1945, huile sur toile, 81,2 x 101,6 cm, Musée national des beaux-arts du Québec. Source : Pierre L'Allier, *Adrien Hébert*, Musée du Québec, 1993, p. 64.
- Figure 27 Adrien Hébert, *La Vitrine chez Eaton*, 1937, huile sur toile, 81,3 x 122 cm, collection particulière, Toronto. Source : Guy Robert, *La peinture au Québec depuis ses origines*, Iconia, 1978, p. 180.
- Figure 28 Détail de la figure 25.
- Figure 29 Détail de la figure 25.
- Figure 30 Artiste inconnu, *Modèle réduit de tramway*, 1900-1920, bois, 20 x 115 cm, Archives photographiques Notman, Musée McCord, MP-992.110.10. Source : collection numérique du Musée McCord.
- Figure 31 Adrien Hébert, *Ste. Catherine St.*, 1926, huile sur toile, 57,8 x 12,4 cm, Laurentian Museum and Art Centre, Sudbury. Source : Laurentian Museum and Art Centre.
- Figure 32 Adrien Hébert, *Rue Saint-Denis*, 1927, huile sur toile, 190,6 x 138,2 cm, Musée national des beaux-arts du Québec. Source : Musée national des beaux-arts du Québec.

- Figure 33 Photographe inconnu, *La rue Saint-Denis montrant l'Université Laval. Montréal.* vers 1910, photolithographie. 8 x 13 cm. Archives photographiques Notman, Musée McCord, MP-0000.840.14. Source : collection numérique du Musée McCord.
- Figure 34 Adrien Hébert, *Jour de pluie, rue Saint-Denis*, vers 1927-1930, huile sur toile, 58,5 x 53,5 cm, collection Power Corporation du Canada. Source : collection Power Corporation du Canada.
- Figure 35 Adrien Hébert, *Rue Sainte-Catherine et Saint-Denis, sous la pluie*, vers 1933, huile sur toile, 61 x 152,4 cm, collection particulière, Hamilton. Source : Madame Tobi Bruce.
- Figure 36 Copie de la figure 24.
- Figure 37 Adrien Hébert, *Christmas at Morgan's*, vers 1936-1937, huile sur toile, 64 x 104,1 cm, collection de la Compagnie de la Baie d'Hudson, Toronto. Source : Compagnie de la Baie d'Hudson.
- Figure 38 Copie de la figure 27.
- Figure 39 Adrien Hébert, *Le Débit de tabac Hyman*, vers 1936-1937, huile sur toile, 81,3 x 100,9 cm, Musée des beaux-arts de Montréal. Source : Musée des beaux-arts de Montréal.
- Figure 40 Copie de la figure 31.
- Figure 41 Copie de la figure 25.
- Figure 42 Copie de la figure 37.
- Figure 43 Photographe inconnu, *Christmas at Eaton's*, 1946, négatif sur pellicule noir et blanc, Fonds Conrad-Poirier, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, P48, S1, P12907. Source : collection numérique de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec.
- Figure 44 Adrien Hébert, *Coin Peel et Sainte-Catherine*, 1948, huile sur toile, 76,2 x 101,6 cm, collection Imasco Limitée, Montréal. Source : Pierre L'Allier, *Adrien Hébert*, Musée du Québec, 1993, p. 68.
- Figure 45 Photographe inconnu, *Automobile Ford modele 1, Westmount*, vers 1920, plaque sèche à la gélatine, 20 x 25 cm, Archives photographiques Notman, Musée McCord, MP-0000.587.49. Source : collection numérique du Musée McCord.

- Figure 46 William Notman & Son, *Succursale de la Banque Royale, rue Sainte-Catherine, Montréal*, 1921, gélatine argentique, 20 x 25 cm, Archives photographiques Notman, Musée McCord, VIEW-20319. Source : collection numérique du Musée McCord.
- Figure 47 Tailleurs pour femmes (détail), Catalogue Eaton printemps-été 1926, p. 54, Les catalogues de vente, Bibliothèque et Archives du Canada. Source : collection numérique de la Bibliothèque et Archives du Canada.
- Figure 48 Habits pour hommes (détails), Catalogue Eaton printemps-été 1926, p. 188, Les catalogues de vente, Bibliothèque et Archives du Canada. Source : collection numérique de la Bibliothèque et Archives du Canada.
- Figure 49 Copie de la figure 25.
- Figure 50 Copie de la figure 32.
- Figure 51 Chapeaux pour femmes (détail), Catalogue Eaton printemps-été 1926, p. 65, Les catalogues de vente, Bibliothèque et Archives du Canada. Source : collection numérique de la Bibliothèque et Archives du Canada.
- Figure 52 Chapeau pour hommes (détail), Catalogue Eaton printemps-été 1926, p. 225, Les catalogues de vente, Bibliothèque et Archives du Canada. Source : collection numérique de la Bibliothèque et Archives du Canada.
- Figure 53 Copie de la figure 35.

RÉSUMÉ

Au cours des premières décennies du XX^e siècle, la ville de Montréal se transforme rapidement et la population vit au rythme des changements qu'apportent les progrès de la vie moderne. En l'espace de quelques années, le paysage urbain montréalais voit apparaître de nouveaux modes de transport, des édifices toujours plus hauts, des grands magasins et de nombreux établissements à vocation culturelle, tels les théâtres, les cinémas ou les cabarets. L'influence de la radio, des journaux et des revues est incontestable, et l'impact de la culture américaine sur la culture populaire montréalaise semble désormais évident.

Le milieu artistique québécois n'échappe pas à tous ces bouleversements et de nombreux peintres désirent, eux-aussi, faire le saut dans la modernité. Tel est le cas d'Adrien Hébert, qui notamment, par ses représentations de rues montréalaises, se porte à la défense des valeurs associées à la modernité, à la culture populaire, aux progrès techniques et à l'influence grandissante des États-Unis dans le mode de vie de la population. Malgré une technique assez classique, les œuvres d'Hébert révèlent une modernité assurée, mais elles sont également empreintes d'une certaine américanité, celle associée à un espace urbain et contemporain.

Les œuvres d'Hébert font ainsi l'apologie du monde urbain, moderne et contemporain, dans lequel semble évoluer une population en parfaite harmonie avec son environnement. La réalité n'est cependant pas aussi simple puisque l'emprise du discours traditionaliste de l'élite clérico-nationaliste est encore bien réelle à l'époque de l'entre-deux-guerres. Les tableaux d'Hébert représentent alors une réalité idéalisée par les valeurs et les idées que préconise l'artiste.

Mots-clés : Art au Québec 1920-1940, Adrien Hébert, Montréal, urbanité, modernité, américanité.

INTRODUCTION

Au cours des premières décennies du vingtième siècle, l'art canadien s'émancipe de l'Europe et l'influence de l'Amérique se remarque dans de nombreuses œuvres. Malgré tout, les tableaux des peintres canadiens, et plus spécifiquement québécois¹, demeurent assez classiques et traditionnels, autant par les sujets qu'ils exploitent que par la technique qu'ils emploient. Néanmoins, quelques artistes se démarquent par leurs recherches picturales audacieuses, notamment Marc-Aurèle Fortin (1888-1970), ou encore par les thématiques qu'ils décident d'explorer, telle la ville, que représente un artiste comme Adrien Hébert (1890-1967). En raison de leur originalité dans le contexte de l'art québécois, les œuvres de ce peintre soulèvent de nombreux questionnements et méritent une analyse approfondie.

Dans le cadre de cette recherche, neuf scènes de rues de Montréal peintes par Adrien Hébert entre 1926 et 1937 seront étudiées. L'artiste réalise plus tardivement quelques autres tableaux reprenant la même thématique, mais puisque ceux-ci peuvent être considérés comme de simples reprises, ils ne seront pas analysés afin de resserrer les objectifs de la recherche. Toutefois, ils pourront servir à faire des comparaisons, des liens et des rapprochements avec d'autres œuvres. Les scènes de port et de loisirs, tout comme les vues de parcs ne feront non plus l'objet de la présente analyse, à la fois par volonté d'établir un cadre précis à la recherche, mais aussi parce qu'un tel projet est de trop grande envergure pour un mémoire de maîtrise.

Au cours de sa carrière, Adrien Hébert a intéressé de nombreux critiques et historiens d'art. Avant sa mort en 1967, les écrits à son sujet sont surtout de l'ordre de l'article de journal

¹ Malgré son caractère anachronique, le mot « québécois » sera employé tout au long du mémoire, dans le but d'inclure tous les individus œuvrant dans la province de Québec, et ce, peu importe leur langue ou leur religion.

dans lequel l'auteur traite brièvement des œuvres du peintre². Dans les années 1920 et 1930, Hébert attire l'attention des critiques grâce à l'originalité de ses thématiques : paysages urbains, scènes de loisirs et vues du port de Montréal. Cependant, dès les années 1940, bien qu'il expose encore et qu'il soit toujours un artiste reconnu, les articles qui lui sont consacrés sont moins nombreux et les auteurs semblent reconnaître les limites de son art. L'arrivée des automatistes et le retour d'Europe d'Alfred Pellan (1906-1988) chambardent considérablement le paysage artistique du Québec, et les artistes plus figuratifs, tel Hébert, semblent pour un moment, relégués au second plan.

Dans les années 1970, une nouvelle génération d'historiens d'art redonne à Hébert la place qui lui revient dans l'histoire de l'art au Canada. Dans les années 1970 et 1980, Jean-René Ostiguy (1925-) publie des catalogues d'expositions, une monographie et des articles dans lesquels il retrace le parcours de l'artiste depuis ses débuts, en mettant l'accent sur les décennies 1920 à 1950³. Bien que ses recherches ne soient pas approfondies, ses publications ont le mérite de faire découvrir l'artiste à un nouveau public qui connaît encore très peu l'art canadien des années 1930. Toutefois, les nombreuses études et recherches d'Esther Trépanier (1951-) dans les années 1980 et 1990 ont largement favorisé la reconnaissance de l'artiste, notamment par le texte qu'elle signe dans le catalogue de Pierre L'Allier (dates inconnues) à la suite de l'exposition *Adrien Hébert* au Musée du Québec en 1993. Les recherches de Trépanier ont contribué à démontrer l'émergence d'une modernité artistique dans l'art au Québec au cours de la période de

² Pour des exemples concrets, consulter des auteurs tels Jean Chauvin dans « Chez le peintre Adrien Hébert », *La Revue Populaire*, vol. 20, n° 1, janvier 1927, p. 7-9, et Henri Girard dans « Adrien Hébert. Un peintre de la réalité canadienne. Le poète du port de Montréal. La beauté des paquebots. Mesure et bon goût », *La Revue moderne*, décembre 1993, p. 5, pour ne citer que ceux-ci.

³ Consulter Jean-René Ostiguy, *Adrien Hébert, trente ans de son œuvre*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1971 ; Jean-René Ostiguy, « Hébert sous un jour nouveau », *Vie des arts*, n° 64, automne 1971, p. 36-37 ; Jean-René Ostiguy, « Un retour sur l'œuvre d'Adrien Hébert », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. I, n° 1, printemps 1974, p. 19-22 ; Jean-René Ostiguy, « Les influences cézanniennes chez Adrien Hébert », *Bulletin annuel 7, Galerie nationale du Canada, 1982-1983*, Musée des beaux-arts du Canada, 1985, p. 31-45 et Jean-René Ostiguy, *Adrien Hébert, Premier interprète de la modernité québécoise*, Saint-Laurent, Éditions du Trécaré, 1986.

l'entre-deux-guerres⁴. Par la thématique urbaine qu'il exploite dans plusieurs de ses tableaux, Adrien Hébert aurait ainsi encouragé le développement d'une modernité dans l'art québécois. Puisque les études de Trépanier se sont surtout concentrées sur les scènes du port de Montréal, une autre approche de l'œuvre d'Hébert est possible.

L'étude spécifique des scènes de rues, réalisées par l'artiste au cours de la période de l'entre-deux-guerres, autorise ainsi de nouveaux questionnements et un regard plus pointu sur l'œuvre du peintre. Les problèmes à résoudre s'articulent autour des rapports entretenus entre les œuvres de l'artiste et la réalité socioculturelle montréalaise de l'époque et la création de liens et de parallèles possibles entre les scènes de rues peintes par Hébert et la ville de Montréal à la même période. Un examen attentif de la vision et des idées du peintre au sujet de la ville et de la modernité en général, permettra de comprendre comment ses conceptions ont influencé la composition de ses œuvres. Partant de l'hypothèse développée par Trépanier⁵ et selon laquelle les tableaux d'Hébert sont modernes, les objectifs de cette étude sont multiples. À un premier niveau, il est primordial de cerner la réalité montréalaise de l'entre-deux-guerres pour mieux saisir le contexte historique et artistique dans lequel l'artiste a évolué. Il est également important de comprendre et d'assimiler les valeurs et les idées auxquelles croyait Adrien Hébert afin de démontrer leurs influences sur ses représentations. Ultimement, l'objectif est de créer des liens entre la réalité urbaine montréalaise et les œuvres de l'artiste dans le but de cerner l'image que celles-ci projettent de la ville. Le mémoire tente aussi de relever certaines similitudes et différences entre la ville de l'époque et les tableaux de l'artiste, afin de démontrer comment ceux-ci sont une construction visuelle d'un Montréal idéal, tel que perçu par Hébert. La démonstration repose à la fois sur des « faits » concernant l'histoire de Montréal et la

⁴ C'est dans *La ville comme lieu de la modernité : sa représentation dans la peinture québécoise de 1919-1939*, mémoire de maîtrise présenté à l'Université du Québec à Montréal, avril 1983, qu'Esther Trépanier s'intéresse pour la première fois aux débuts de la modernité artistique au Québec. Ses ouvrages subséquents développeront également plusieurs aspects de cette problématique (voir bibliographie).

⁵ Esther Trépanier, *La ville comme lieu de la modernité : sa représentation dans la peinture québécoise de 1919-1939*, mémoire de maîtrise présenté à l'Université du Québec à Montréal, avril 1983.

période de l'entre-deux-guerres et sur une analyse iconographique des scènes de rues peintes par Hébert à la même époque. Les objectifs seront atteints en confrontant les deux pôles de la recherche – la ville de Montréal et les œuvres d'Adrien Hébert – et ce, par l'entremise des concepts de modernité et d'américanité.

Pour mener à terme cette recherche, l'étude de l'histoire de Montréal était primordiale, non seulement afin de mettre les œuvres en contexte, mais surtout pour favoriser une comparaison réfléchie et concrète entre la réalité montréalaise et les tableaux d'Hébert. Ainsi, fallait-il non seulement connaître les grandes lignes de la période de l'entre-deux-guerres au Québec, mais comprendre le mode de vie de la population et saisir l'esprit de l'époque. Pour ce faire, les écrits de nombreux historiens, notamment Paul-André Linteau avec son *Histoire de Montréal depuis la Confédération* (nouvelle édition, 2000), Isabelle Gournay et France Vanlaethem avec *Montréal métropole, 1880-1930* (1998) ou encore Françoise Tétu de Labsade et son ouvrage *Le Québec, un pays, une culture* (nouvelle édition, 2001), ont été lus avec attention.

Les recherches de plusieurs historiens d'art ont également contribué à la lecture des œuvres d'Adrien Hébert et à la compréhension des enjeux picturaux des décennies 1920 et 1930. Outre Jean-René Ostiguy et Esther Trépanier qui ont été mentionnés précédemment et dont les travaux ont servi d'assise à la présente étude, les ouvrages de François-Marc Gagnon (1935-), de Louise Vigneault (1965-), de Pierre L'Allier et de Laurier Lacroix (1947-) ont permis de préciser plusieurs notions et concepts utilisés au cours de cette recherche. Finalement, les ouvrages d'historiens et de sociologues réputés tels que Gérard Bouchard (1943-), Yvan Lamonde (1944-) et Joseph-Yvon Thériault (1949-) ont favorisé une nouvelle approche des concepts de modernité et d'américanité en les confrontant aux scènes de rues d'Hébert.

Afin de répondre aux objectifs du mémoire, deux méthodologies ont été privilégiées. La méthode historique a d'abord servi à recueillir et analyser l'information tout au long de la recherche. De nombreuses données concernant le milieu culturel québécois et le peintre Adrien Hébert, et plus généralement l'histoire de Montréal et l'histoire du Québec, ont

ainsi été amassées afin d'être compilées et assimilées. Ces informations ont permis de dresser un portrait le plus juste possible de la réalité montréalaise et des enjeux picturaux de l'époque. L'iconographie a ensuite permis une analyse approfondie des neuf scènes de rues, en scrutant à la loupe les nombreux détails de chacun des tableaux. Si la présente recherche s'attarde beaucoup moins aux aspects purement formels des œuvres, telles la couleur, la touche ou la lumière, en contrepartie une attention particulière est accordée aux éléments qui composent chacune des toiles (transports, commerces et Montréalais).

Suivant la logique de la réflexion et le processus de recherche, le mémoire est divisé en trois parties qui se complètent et se répondent. Le premier chapitre est consacré à l'histoire de la ville de Montréal dans les premières décennies du XX^e siècle. Un survol de l'histoire de la métropole, de sa situation économique et socioculturelle, de sa topographie, du commerce et de son architecture est entrepris dans les premières pages du chapitre. La deuxième partie de ce dernier se concentre sur les enjeux picturaux de l'époque de l'entre-deux-guerres, notamment les nombreuses tensions entre les artistes traditionnels et modernes. Un survol de la représentation de la ville de Montréal dans l'art canadien vient clore ce chapitre. Le deuxième chapitre est entièrement dédié à Adrien Hébert et aux neuf scènes de rues étudiées dans le cadre de ce mémoire. Un aperçu du parcours de l'artiste et de l'intérêt suscité par ce dernier au cours de sa carrière entame cette première partie, qui est suivie d'un examen des trois textes connus qu'Hébert rédige dans les années 1930 et 1940. La deuxième partie du chapitre se concentre exclusivement à l'analyse des scènes de rues. Le troisième chapitre permet finalement de lier les deux premiers chapitres en étudiant d'abord les concepts de modernité et d'américanité, qui serviront ensuite à faire des parallèles et à examiner la réalité montréalaise, telle que représentée dans les neuf scènes de rues d'Hébert. Le chapitre se termine en soulignant les apports d'une telle comparaison.

Par son intégration d'informations à la fois historique et artistique, cette recherche devrait s'avérer intéressante pour les historiens d'art, étudiants ou chercheurs, qui travaillent encore à l'aide de la méthodologie historique et pour tous les autres, qui verront dans cette étude, un moyen efficace de combiner ces deux méthodes. Ce mémoire s'inscrit ainsi en

continuité avec les quelques ouvrages publiés au sujet d'Adrien Hébert au cours des décennies précédentes. Il ne propose donc pas une relecture complète de l'œuvre de l'artiste, mais offre plutôt une lecture sur une série d'œuvres bien précises dont on a fait peu état.

CHAPITRE I

LA VILLE DE MONTRÉAL DE 1900 À 1940

En cette première moitié de siècle, Montréal se transforme progressivement pour atteindre le statut de métropole du Canada. Sa vie économique, sociale et commerciale s'enrichit, son architecture se développe à un rythme effréné, tout comme son territoire s'agrandit et ses infrastructures se diversifient. La vie culturelle de Montréal subit l'influence grandissante de son voisin américain, notamment dans la culture populaire, malgré l'emprise constante de l'Europe dans plusieurs de ses pratiques. Le monde artistique est aussi en transformation et en remise en question profonde et ces réflexions auront des répercussions majeures sur l'art au Québec.

1.1 Brève histoire de Montréal (1900-1940)

Au tournant du XX^e siècle, Montréal joue un rôle primordial dans le développement économique et social du Canada. Elle est toujours considérée comme la métropole du Canada, bien que Toronto lui dispute le contrôle de l'économie, conséquence de l'expansion vers l'ouest et de l'établissement de plusieurs entreprises aux abords des Grands Lacs. Néanmoins, selon Isabelle Gournay (1998, p. 21), Montréal est un moteur capital de l'économie canadienne et demeure l'intermédiaire principal entre le Canada et l'Europe, du moins jusqu'à la Première Guerre mondiale. Comme l'explique Paul-André Linteau (2000, p. 288) :

Certes, Montréal conserve un rôle dominant dans l'économie canadienne ainsi que son titre de métropole. Mais, pour décrire adéquatement

l'emprise métropolitaine au pays à partir de la Première Guerre mondiale, il faut plutôt parler d'un système de double métropole, où les deux villes [Toronto et Montréal] se partagent les responsabilités et où l'avantage initial de Montréal est graduellement grugé par sa rivale.

Au même moment, Montréal connaît une phase d'industrialisation et d'urbanisation sans précédent qui se poursuit jusqu'à la Crise. En effet, pour la première fois de l'histoire, la population urbaine est supérieure à la population rurale. Dès 1914, les Montréalais sont plus d'un demi-million, et dès 1931, ils dépassent le million. Tous ces éléments contribuent à transformer l'aspect de la ville, qui doit s'adapter à ces nouvelles réalités.



Figure 1. Walter Jackson, *Vue de la rue Sainte-Catherine en direction est depuis la rue Crescent*, vers 1935, Archives photographiques Notman, Musée McCord.

Le visage de Montréal se modifie dès la fin du XIX^e siècle, mais « [le] début des années 1910 et 1920 ont permis de mettre en place et de moderniser constamment la panoplie d'équipements commerciaux nécessaires à une ville nord-américaine de la taille de Montréal [...] » (Gournay, 1998, p. 198). La multiplication des tramways, l'apparition des

voitures et des autobus, l'augmentation du nombre de commerces et d'affiches publicitaires et la construction d'édifices en hauteur contribuent aussi à métamorphoser Montréal en une véritable métropole moderne. Mais au-delà de l'apparence de la ville, l'influence des loisirs et du commerce se répercute sur les mœurs et les mentalités des Montréalais.

Dans ce décor et cet environnement transformés, des activités spécifiquement urbaines voient le jour. Une véritable industrie culturelle de masse prend forme. La radio, qui diffuse sa voix au cours des années 1920, est un média essentiellement urbain jusqu'au début des années 1930. Les journaux, dont les tirages totalisent presque le demi-million d'exemplaires en 1914, contribuent, par la nouvelle locale, à renforcer un sentiment d'identification au monde urbain. La modernité s'inscrit alors dans les transformations sociales et culturelles qui influent sur le comportement et la mentalité des citoyens (Lessard, 1995, p. 32).

L'impact de la culture de masse, de la consommation et des loisirs atteint un point culminant au cours de la décennie 1920 : « La mode vestimentaire plus décontractée, la diffusion de l'automobile, la popularité du charleston et la frénésie spéculative en sont autant de manifestations » (Linteau, 2000, p. 374). Cette période de liberté, de grands changements et de possibilités qui semblent illimitées permet à de nombreux Montréalais d'améliorer leur situation et d'aspirer à une qualité de vie acceptable.

En effet, après la Première Guerre mondiale, une phase de croissance économique s'installe, et dès 1922, l'inflation est en baisse constante, les prix de nombreux produits déclinent et les emplois sont abondants (Linteau, 2000, p. 284). Conséquemment, le niveau de vie s'améliore, l'immigration est en hausse et l'on remarque à la fois une augmentation de la natalité et une diminution de la mortalité⁶. Bien que favorable à toutes les couches de la société, cette richesse économique profite surtout à la classe moyenne qui, outre son

⁶ Selon Paul-André Linteau dans *Histoire de Montréal depuis la Confédération* (2000, p. 314 à 317), l'île de Montréal passe de 554 761 habitants en 1911 à 1 003 868 en 1931. De ce dernier nombre, 147 401 (soit 18 %) sont nés à l'étranger. Le recul notable de la mortalité qui, entre 1926 et 1930, est de 14,8 par mille habitants, explique en partie cet accroissement démographique. Cependant, l'augmentation de la population montréalaise est surtout attribuable à l'accroissement naturel, comptant 26,6 naissances pour mille habitants.

accroissement parmi la population, jouit désormais de logements de meilleure qualité et peut entrevoir l'avenir avec optimisme (Linteau, 2000). La prospérité croissante de nombreuses familles montréalaises influence aussi l'économie et le mode de vie des citadins, comme l'affirme Michel Lessard (1995, p. 18) :

À Montréal, comme dans toutes les villes du monde, la vitesse et la rapidité du rythme de vie deviennent des obsessions grandissantes au point où les notions de productivité, d'efficacité et de rentabilité prennent le dessus sur celles de la qualité de vie et du plaisir d'être. Ces bienfaits sont réservés aux fins de semaine, aux congés et aux brèves vacances qui passent lentement dans les mœurs.

Le progrès se traduit par un essor rapide dans le domaine de la construction, autant résidentielle que commerciale. Dans les quartiers du Mile-End, du plateau Mont-Royal, de Maisonneuve et de Rosemont notamment, s'élèvent des immeubles à logements. Des édifices à bureaux et des gratte-ciel, dont ceux de la Sun Life et de Canada Cement, sont érigés au centre-ville et de nombreuses industries, dont les usines Angus, sont bâties dans l'Est et le centre-est de la métropole. Conséquemment, de nombreux emplois sont créés, ce qui amène à Montréal une partie de la population rurale du Québec, intriguée par le mode de vie urbain. Comme le souligne Esther Trépanier (1983, p. 31) : « Le commerce, l'automobile, la mécanisation et les « tentations » d'un mode de vie plus « urbain » envahiront aussi les campagnes ». Si l'Église n'approuve pas toujours cette modernisation et cet assouplissement des mœurs, tel n'est pas le cas du gouvernement libéral, dirigé par Louis-Alexandre Taschereau (1867-1952) depuis 1920, qui entrevoit ces progrès positivement et qui prône un libéralisme économique. Les événements d'octobre 1929 ont cependant des répercussions majeures dans le monde occidental et mettent un frein à l'effervescence que connaît le Canada en ce début de siècle, ce qui entraîne une crise économique sans précédent.

La dépression des années 1930 met fin à la phase d'industrialisation et d'urbanisation qui prévalait depuis le début du siècle. Comme l'explique Lessard (1995, p. 30) : « Plus que toute autre région, Montréal est touchée de plein fouet par la Crise qui provoque la

fermeture d'une grande partie de ses industries et services connexes ». De ce fait, la population rurale du Québec ne s'exile plus en ville, cette dernière n'offrant aucune possibilité d'emploi ni de conditions de vie décentes. Si les années 1920 sont synonymes de prospérité, la décennie 1930 signifie plutôt misère, pauvreté et régression sociale.



Figure 2. Photographie inconnu, *Soupe populaire dans le sous-sol d'une église, Montréal, vers 1930*, Archives photographiques Notman, Musée McCord.

Ce qui marque le plus la décennie des années 1930 est l'ampleur que prend le chômage : des dizaines de milliers de Montréalais se retrouvent sans emploi, et au plus fort de la Crise, la proportion de chômeurs varie entre 25% et 33% (Linteau, 2000, p. 375). Bien que le gouvernement adopte diverses mesures afin de venir en aide aux démunis, la situation demeure difficile et, pour la plupart des citoyens, le niveau de vie se détériore. Dans ce contexte de misère, un courant de valeurs traditionnelles et conservatrices se manifeste, notamment, par un mouvement de retour à la terre orchestré par l'Église catholique (Lessard, 1995, p. 30). Cette institution puissante, qui considère la ville comme un lieu de perdution, réussit alors à étendre son hégémonie à toutes les sphères de la société.

Parallèlement, la Crise encourage la création de nombreux mouvements de gauche. Dans le milieu anglophone montréalais, ceux-ci prennent la forme de groupes communistes ou socialistes, alors que les Canadiens français se tournent plutôt vers le nationalisme et le syndicalisme catholique, déjà manifestes dès les années 1920. Linteau (2000) explique cette différence idéologique par le fait que les francophones, qui appartiennent majoritairement à la classe ouvrière, sont plus touchés par la pauvreté et le chômage. Bien que plus nombreux, ils demeurent dominés par la grande entreprise anglophone et font face à la discrimination.

Cette situation provoque évidemment des réactions de défense. Un nouveau mouvement nationaliste s'organise autour de Lionel Groulx, prêtre, historien et professeur à l'Université de Montréal. Son organe est *L'Action française* [...] publié de 1917 à 1928, et qui renaît de ses cendres en 1933 avec un nouveau titre, *L'Action nationale*. Ce mouvement qui rassemble plusieurs intellectuels nationalistes éminents, réagit contre la menace que font peser sur la culture francophone à Montréal la domination économique des anglophones [...] (Linteau, 2000, p. 321).

Malgré les difficultés et les marasmes engendrés par la Crise, Montréal a tout de même légèrement évolué au cours de la décennie. L'inauguration du pont du Havre en 1930 (renommé pont Jacques Cartier en 1934) permet à la métropole de s'ouvrir et de se développer. La Rive-Sud possède maintenant un accès rapide au centre-ville, ce qui favorise le commerce et augmente la circulation automobile. Cette décennie voit aussi le développement « d'institutions d'enseignement, d'hôpitaux et [...] [de] grandes compagnies qui installent leur siège social rue Saint-Jacques » (Lessard, 1995, p. 30). Néanmoins, les années 1930 sont marquées par nombre de bouleversements, autant locaux que mondiaux. Par la croissance économique majeure qu'elle génère, la Deuxième Guerre mondiale contribue à la cessation de cette crise interminable et au rétablissement de la prospérité. Comme le souligne Linteau (2000, p. 285) :

Ses effets sont beaucoup plus considérables que ceux du conflit précédent. La production industrielle fait un bond exceptionnel et assure le plein emploi de la main-d'œuvre, tout en favorisant une participation inégalée des femmes au marché du travail.

Montréal connaît une première moitié de siècle agitée à plusieurs niveaux. En moins de cinquante ans, la ville qui vit au rythme du reste de l'Occident, connaît une grave crise économique, une période de spéculation et deux guerres mondiales (Linteau, 2000, p. 283). Les Montréalais vivent alors les angoisses liées au chômage, à la misère et à l'incertitude, mais les années vingt et la fin de la Deuxième Guerre mondiale leur permettent de retrouver confiance en l'avenir. L'évolution des conditions de vie et des mentalités des citoyens ne peut qu'être reliée à ces nombreux bouleversements. Le visage de Montréal se transforme aussi considérablement au cours de ces décennies, passant de grande ville à véritable métropole moderne, avec son réseau de tramways et d'autobus, ses commerces réputés, ses institutions d'enseignement et ses sièges sociaux. La ville de ce début de siècle est en pleine effervescence, et toutes les composantes de la métropole se métamorphosent, de l'aspect des rues aux commerces, en passant par la vie culturelle. Montréal participe véritablement à l'ère moderne.

1.2 Topographie et organisation de la ville

1.2.1 Aspect général de Montréal

À la fin du XIX^e siècle, bien que Montréal soit considérée comme la métropole du Canada, l'organisation de ses rues, sa superficie, son architecture et ses espaces publics ne se comparent d'aucune manière à ceux des grandes villes américaines. Dès le début du XX^e siècle, Montréal vit plusieurs transformations qui moderniseront et harmoniseront la ville, qui auparavant, semblait constituée en quartiers distincts et indépendants les uns des autres. Gournay (1998, p. 25) affirme à ce sujet :

Elle [Montréal] demeure une ville de contrastes, pourtant dotée d'une étrange harmonie, une combinaison unique. Avec son réseau historique de rues larges et droites, son mont Royal semblable à une acropole, Montréal conserve malgré ses dimensions réduites un caractère métropolitain distinct.



Figure 3. Photographe inconnu, *Vue de la rue Sainte-Catherine en direction ouest depuis le magasin Morgan, Montréal, 1945*, Archives photographiques Notman, Musée McCord.

L'expansion territoriale de Montréal s'accompagne d'une vague de construction qui se remarque notamment au centre-ville. Les tours à bureaux se multiplient et les espaces libres deviennent rares, ce qui pousse les constructeurs à bâtir en hauteur. Alors qu'en 1900, seulement trois édifices de plus de dix étages étaient répertoriés, près d'une quarantaine sont listés en 1915 (Linteau, 2000, p.203). Autrefois constitué autour de la rue Saint-Jacques, le centre-ville se déplace dès lors vers la rue Sainte-Catherine, avec l'établissement de prestigieux commerces. Comme l'explique Linteau (2000, p. 356) :

Le centre-ville est maintenant formé de deux pôles principaux, ayant chacun ses caractéristiques propres. Le Vieux-Montréal constitue encore le centre administratif, commercial et financier. [...] Le deuxième pôle du centre-ville se développe depuis le début du siècle dans l'axe de la rue Sainte-Catherine entre les squares Philips et Dominion. Là se trouve la principale concentration de commerces de détail.

Le paysage montréalais prend progressivement forme avec l'érection de plusieurs édifices privés et publics, dont celui de la Sun Life ou encore le pavillon de l'Université Laval à Montréal. La création de nombreux espaces verts, dont le Parc de Maisonneuve, le parc Jarry et les nombreux parcs de quartiers qui s'ajoutent au Parc Lafontaine et au Parc du mont Royal, confère à la ville un caractère unique et offre aux Montréalais la possibilité de s'éloigner du rythme de vie effréné qu'impose le mode de vie urbain. D'autres éléments contribuent à modifier le panorama montréalais, « L'industrie a aussi changé la physionomie des villes. À Montréal, quartiers et banlieues ouvrières et industrielles vont se multiplier » (Trépanier, 1983, p. 27).

Montréal prend véritablement forme en cette première moitié de siècle, particulièrement avant 1930, la Crise ayant considérablement ralenti l'expansion urbaine. Dans la foulée de cette métamorphose, les espaces se définissent et les quartiers se spécialisent, ce qui confère un caractère unique à chacune des parties et des artères de la ville.

1.2.2 Les artères principales

La rue Sainte-Catherine est certainement l'artère la plus célèbre de Montréal. S'étendant d'est en ouest et changeant d'aspect selon les quartiers qui la bordent et les époques qui l'ont fait vivre, c'est aussi l'une des plus longues axes de la métropole. Comme le souligne la ville de Montréal dans son répertoire des rues (1995, p. 425) : « Dans le dernier quart du XIX^e siècle, on assiste à un changement de vocation amorcé notamment par l'implantation dans l'Est, près de la rue Saint-André, des établissements de commerce de détail [...] ».

C'est en 1864 qu'est inauguré le transport en commun sur la rue Sainte-Catherine : « Les premiers tramways tirés par des chevaux relient ce faubourg au quartier des affaires [...] » (Cardinal, 1980, p. 12). Traversée par les rues de Bleury et Saint-Laurent, elle se divise principalement en deux segments qui délimitent à la fois les secteurs d'activités qui s'y trouvent et la population qui l'habite. Comme le mentionne Le Franc (1931, p. 82) : « [Sainte-Catherine est une] Rue typique d'une grande ville aux deux langues, aux deux races, aux deux manières d'être, coupée par une inflexible artère transversale⁷. »

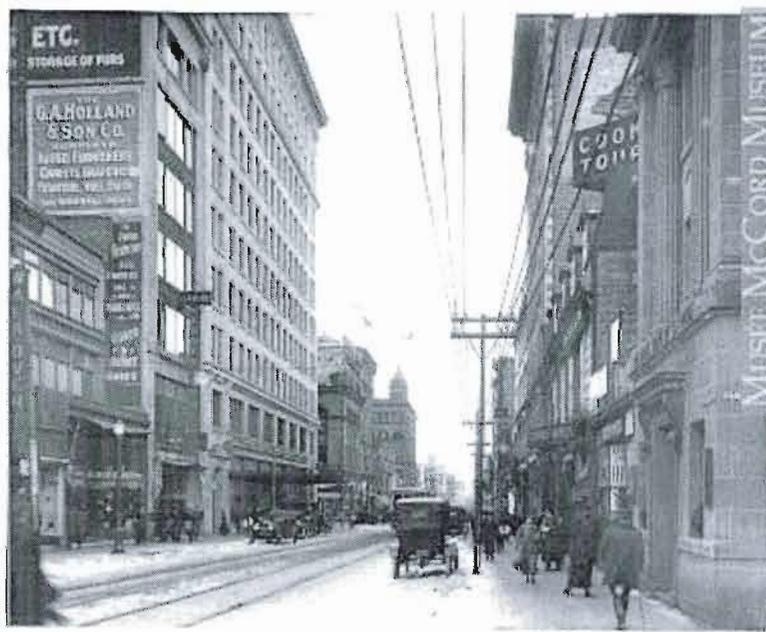


Figure 4. William Notman & Son, *Angles des rues Sainte-Catherine et Stanley, vue vers l'est, Montréal, 1915*, Archives photographiques Notman, Musée McCord.

À l'ouest de la rue Saint-Laurent, Sainte-Catherine est tacitement anglaise et s'y trouvent de nombreux magasins tandis que du côté est, plus francophone, « [...] la rue Sainte-Catherine devient véritablement la rue du cinéma » (Gournay, 1998, p.41). Côté ouest, Sainte-Catherine est bordée de nombreux commerces appartenant à la bourgeoisie

⁷ Texte original paru en 1931 dans *Au pays canadien-français*.

anglophone, dont certains proviennent de Toronto. Dans les années 1920, Goodwin's fait place à Eaton, Simpson remplace l'ancien magasin Murphy et avec Morgan et Ogilvy, ils constituent les quatre commerces de détail principaux (Linteau, 2000, p. 307)⁸. Côté est, la clientèle de Sainte-Catherine est majoritairement francophone avec des magasins tels Dupuis Frères ou encore Archambault, qui déménagent tous deux dans un nouvel édifice au cours de la décennie 1920.

Malgré la vocation majoritairement commerciale de Sainte-Catherine, cette artère accueille plusieurs résidences jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Certains immeubles à logements y sont encore construits au cours des années 1920, mais ils se concentrent dans l'actuel quartier chinois, autour de la rue de La Gauchetière. Néanmoins, la construction résidentielle connaît un net recul au cours de la décennie devant la multiplication des commerces et des édifices à bureaux (Linteau, 2000, p. 357).

En cette première moitié de siècle, Sainte-Catherine fourmille d'activités trépidantes à toute heure du jour ou de la nuit. Plusieurs théâtres, tel l'Orphéum consacré au vaudeville, et cinémas, tels le Palace ou le Séville, attirent une clientèle diversifiée dans le quartier (Cardinal, 1980, p.18). Cette rue comporte toutes les caractéristiques d'une grande ville : commerces, transports en commun, cinémas, tours à bureaux et passants de toutes les origines. Comme le résume si bien Charles William Stokes (dates inconnues) dans *Voir Montréal* en 1924, « La rue Sainte-Catherine, c'est Montréal en miniature, puisqu'elle possède toutes les particularités de cette ville » (Fredette, 1992, p. 113).

Bien que de moindre importance, la rue Saint-Denis, entre le boulevard Dorchester et la rue Sherbrooke, attire néanmoins de grandes institutions culturelles. Cette artère accueille l'église Saint-Jacques et y sont installés l'Université Laval de Montréal, la bibliothèque Saint-Sulpice (depuis 1916) et de nombreux libraires (Montréal, 1995, p. 423). Ces équipements consolident le pôle de la gare Viger et l'École des hautes études commerciales

⁸ Selon Paul-André Linteau dans *Histoire de Montréal depuis la Confédération* (2000, p. 307), en 1930, Montréal réalise 60% des ventes au détail de l'ensemble de la province, et ce, malgré le fait que seul 37% des commerces s'y trouvent.

érigées au tournant du siècle. Avec le déplacement sur la montagne du nouveau pavillon de l'Université de Montréal, le Quartier latin est déserté dans les années 1930, ce qui n'empêche toutefois pas les commerces et les membres de l'élite canadienne-française de continuer à s'y loger.

À cette époque, les rues Sainte-Catherine et Saint-Denis sont surtout fréquentées pour des raisons commerciales et culturelles. Avec l'implantation du transport en commun, qui s'étend aux banlieues et grâce à la popularité de l'automobile, les banlieusards et la population des Laurentides ont désormais accès aux magasins les plus reconnus. Ces deux artères principales sont incontestablement des avenues importantes dans la vie économique, sociale et culturelle des Montréalais.

1.3 La réalité urbaine montréalaise (1919-1939)

1.3.1 Le commerce

L'économie montréalaise est particulièrement agitée pendant l'entre-deux-guerres. La prospérité des années 1920 et la richesse provoquée par cette période de spéculation ont rapidement été renversées par la Crise de 1929. Néanmoins, l'établissement de sièges sociaux et d'institutions financières dans le Vieux-Montréal et de prestigieux commerces aux abords de la rue Sainte-Catherine, démontrent l'importance de l'activité économique de la ville.

Dans les années 1920, le Vieux-Montréal, particulièrement la rue Saint-Jacques, est toujours considéré comme le centre financier de la ville. En plus des sièges sociaux et des maisons de courtage, les banques canadiennes y sont installées, notamment la Banque Royale du Canada dès 1908 et la Banque de Montréal depuis 1817. Outre ces prestigieuses institutions financières, un autre symbole de la richesse économique habite le secteur : la compagnie d'assurance Sun Life, entreprise puissante et présente aux quatre coins du globe, s'installe au Square Dominion en 1918 (Linteau, 2000, p. 305).

Le Vieux-Montréal qui, à la fin du XIX^e siècle, abrite de nombreux marchands, est alors délaissé par ceux-ci au profit des institutions financières. Les commerçants, désireux de se rapprocher de leur clientèle, s'installent alors sur la rue Sainte-Catherine. Véritable symbole du commerce montréalais, cette artère accueille massivement de nombreux magasins de vente au détail et de prestigieuses boutiques⁹.



Figure 5. E. W. Bennett, *Construction en haut du magasin Eaton, rue Sainte-Catherine, Montréal, 1930*, Archives photographiques Notman, Musée McCord.

C'est à Toronto, en 1869, que Timothy Eaton (1834-1902) ouvre son premier magasin, et dès 1874, il innove avec le service de commandes postales. À partir de 1884, les Montréalais peuvent désormais acheter à distance, grâce à la distribution du catalogue Eaton, en anglais (Montréal, 1980, p. 181). Dès 1910, une version française est publiée, elle « devint très vite une institution : on s'en servait même pour enseigner le vocabulaire

⁹ Avant la Crise, plusieurs commerces de vente au détail sont actifs. Premier magasin à rayons de Montréal, Morgan ouvre ses portes sur la rue Sainte-Catherine en 1845. Dupuis & Frères s'installe sur la même artère en 1868, et en 1866, Ogilvy ouvre son magasin sur la rue Saint-Antoine et déménage en 1896 sur la rue Sainte-Catherine. D'autres commerces ouvrent leurs portes, dont Scroggie en 1885, Goodwin en 1909 et Carsley, en 1870 sur la rue Notre-Dame, puis en 1906 sur la rue Sainte-Catherine. Finalement, Eaton ouvre son magasin en 1925 sur la rue Sainte-Catherine, tout comme Simpson en 1928 (Source : www.civilisations.ca, 10 décembre 2004, consulté le : 14 mai 2008).

dans les écoles » (Montréal, 1980, p. 181). En août 1925, les Montréalais ont directement accès au nouveau magasin Eaton, situé sur la rue Sainte-Catherine. Dès son ouverture, de nombreux travaux d'agrandissement sont réalisés et comme le mentionne Guy Pinard (1990, p. 446) :

L'édifice actuel fut conçu par les architectes Ross & Macdonald et construit par sections sans que les activités du magasin ne cessent jamais après l'inauguration d'août 1925. Les travaux durèrent d'avril 1925 à octobre 1927 et furent réalisés par The Foundation Co. Ltd. (pour la partie avant du magasin) et Anglin-Norcross Ltd. (pour le reste) et on en profita pour porter le nombre d'étages à six. Trois étages additionnels furent ajoutés en 1930 et 1931.

Avec le souci de terminer sa métamorphose et de se donner du prestige, la compagnie aménage, au neuvième étage, un élégant restaurant élaboré dans un style Art déco par l'architecte français Jacques Carlu (1890-1976). Gournay (1998, p. 195) souligne d'ailleurs la prestance de l'intérieur :

L'ensemble, qui par son raffinement et son originalité semble apporter un contrepois à un extérieur très neutre, est ouvert en 1931 et reçoit une excellente couverture médiatique, tant au Canada qu'aux États-Unis et en France. [...] Le restaurant Eaton est indéniablement l'un des plus beaux lieux publics Art déco en Amérique du Nord, un de ces espaces plafonnant au-dessus de la métropole qu'aimaient tant les cinéastes d'Hollywood.

Entreprise importante dans l'histoire du commerce montréalais, Eaton a influencé largement la population, autant par ses catalogues que par ses vitrines et ses défilés de Noël. Tel est aussi le cas de son principal rival et voisin, Morgan, établi dans la métropole depuis la fin du XIX^e siècle.

Henry Morgan (1819-1893), originaire de l'Écosse, ouvre son premier magasin sur la rue Notre-Dame en 1843, près de la rue McGill (Montréal, 1980, p. 206). Après s'être déplacé face au square Victoria, le magasin Morgan est le premier à déménager, en 1889, au Square Philips, sur la rue Sainte-Catherine, endroit où se trouve actuellement le magasin « La

Baie »¹⁰. À l'origine, le bâtiment possède quatre étages, mais les constructeurs l'élèvent rapidement à huit étages, tout en agrandissant sa structure, et en 1927, un groupe d'architectes réaménage l'intérieur de la plus ancienne des parties (Montréal, 1980, p. 207). Le magasin Morgan abritait également une importante galerie d'art.



Figure 6. William Notman & Son, *Magasin de Henry Morgan et square Philips, Montréal, 1916*, Archives photographiques Notman, Musée McCord.

Du côté est de la rue Sainte-Catherine se trouve le magasin Dupuis Frères, symbole du commerce de vente au détail canadien-français de l'époque. Ouvert en 1868 à l'angle des rues Berri et Sainte-Catherine, la maison traverse plusieurs périodes économiques et situations difficiles. Après une prospérité incontestable dans les premières années du siècle, suivie d'une période difficile, l'achalandage n'est ramené qu'au cours de la décennie 1920, période à laquelle il est reconnu comme l'un des plus importants commerces de la ville. Dès 1921, le magasin ouvre un comptoir postal et met en circulation des milliers

¹⁰ La Compagnie de la Baie d'Hudson acquiert les magasins de la bannière « Morgan » en 1960.

d'exemplaires de son catalogue, ce qui lui permet d'augmenter considérablement son rayonnement à travers la province. La marchandise que propose Dupuis Frères est abordable et variée : vêtements pour tous les membres de la famille, petits et gros électroménagers, articles de sports et médicaments, se côtoient sur les étalages. L'entreprise éprouve des difficultés financières au cours des années 1950 et 1960 et après plusieurs grèves des employés et diverses tentatives de restructuration, Dupuis Frères est vendue en 1961 et ferme définitivement ses portes en 1978¹¹.



Figure 7. Photographie inconnu, *Magasin Dupuis Frères*, 1925-1926, Archives de la ville de Montréal.

Avec leurs prix compétitifs, la diversité de leur marchandise et leur implication dans la communauté, ces commerces ont véritablement laissé leur marque dans le paysage montréalais. Leur accessibilité aux régions plus éloignées et à la population rurale, grâce

¹¹ Source : www.civilisations.ca, 10 décembre 2004, consulté le 10 avril 2008.

aux commandes postales et à l'expansion du transport en commun et de la voiture, explique aussi l'impact considérable de ces marchands. Leurs vitrines colorées et attirantes favorisent la consommation tout en interpellant les valeurs de la culture populaire. Elles ont également modifié l'aspect de la rue et les habitudes de la population qui admirait les étalages et attendait avec impatience les décorations de Noël.

Sans être un commerce de vente au détail, la maison Archambault a aussi eu un impact important au sein de la population montréalaise et dans la vie musicale de l'époque. Arrivé à Montréal en 1888, Edmond Archambault (1870-1947) devient professeur de piano et d'orgue, ce qui lui permet à la fois d'être en contact avec plusieurs musiciens et artistes, et de s'initier à la vie musicale très fertile de l'époque. Au cours de l'été 1896, il loue un petit local à l'arrière du magasin de pianos Hurteau, où il installe un comptoir de partitions musicales. En 1897, le marchand déménage au coin de Saint-Denis et Sainte-Catherine (alors 1685 rue Sainte-Catherine¹²) et Archambault décide de le suivre, jouissant alors d'un plus grand espace qui donne directement sur la rue.

Malgré des débuts modestes, Archambault vend des orgues et des pianos dès les premières années du XX^e siècle, et en 1907, son commerce abrite des studios ainsi qu'une petite salle de concert. Peu à peu, il ajoute la vente de violons, de guitares et de cuivres à son magasin et en 1919, Archambault est en mesure d'acheter complètement le fonds Hurteau, ce qui lui permet d'augmenter considérablement la superficie de son commerce. Outre les partitions et les instruments de musique, il vend maintenant des radios, des phonographes et des disques.

À la fin des années 1920, Archambault achète son premier édifice situé à l'angle des rues Berri et Sainte-Catherine, emplacement qu'il occupe toujours aujourd'hui. Il sort relativement indemne de la Crise des années 1930, ayant pris diverses mesures pour en contrer les effets. Comme le désir d'Edmond Archambault est de faire connaître l'art et la musique aux siens, sa clientèle est diversifiée et ne se limite pas à la population

¹² Selon l'Annuaire *Lovell* de Montréal de 1901-1902.

montréalaise. Malgré un certain ralentissement au cours des années 1930 et 1940, la maison poursuit ses activités et sait s'adapter aux diverses transformations de la société, ce qui en fait une entreprise majeure dans l'histoire du commerce montréalais¹³.



Figure 8. Photographie inconnu, *Archambault musique*, 1936, Archives de la ville de Montréal.

En ce premier quart de siècle, la rue Sainte-Catherine accueille les commerces de vente au détail les plus prestigieux. Ceux-ci délaissent le Vieux-Montréal, ce qui engendre la constitution d'une véritable artère commerciale d'est en ouest et change les habitudes de

¹³ Pour des informations complètes sur l'histoire d'Archambault, consulter le livret du coffret *Archambault, 100 ans de vie musicale*, 4CD, London Records of Canada, 1995.

consommation de la population. Au-delà de l'influence de ces magasins sur la vie économique des Montréalais, ces bâtiments ont transformé le paysage architectural de la métropole.

1.3.2 L'architecture

Au tournant du siècle, Montréal s'est déjà dotée de plusieurs édifices publics dont un palais de justice, un hôtel de ville, des casernes de pompiers et des bureaux de poste. Avant le début de la Première Guerre mondiale, de nombreux édifices en hauteur ont poussé dans le ciel montréalais, conférant à la ville l'aspect d'une véritable métropole¹⁴. Toutefois, la réglementation municipale ne permet pas l'érection de gratte-ciel de plus de dix étages, et il faudra attendre 1924 pour voir la modification de cette politique.

Dès les années 1920, une nouvelle phase de construction s'amorce. À la suite de la révision du règlement concernant la hauteur des édifices, qui peuvent désormais compter une vingtaine d'étages « lorsque leur partie supérieure est construite en retrait par rapport à la base » (Linteau, 2000, p. 364-365), une nouvelle forme architecturale voit le jour. Comme l'explique Linteau (2000, p. 365), « Ce nouveau règlement permet l'érection de tours de formes pyramidales, inspirées de modèles new-yorkais ». La silhouette de Montréal se modifie au cours de ces années et parallèlement, une architecture commerciale s'implante le long de la rue Sainte-Catherine, avec des magasins comme Eaton, Morgan, Simpson et Ogilvy dont les édifices imposants bordent la rue. La Crise des années 1930 ralentit considérablement l'essor dans le domaine de la construction et celui-ci ne reprend qu'à la fin de la Deuxième Guerre mondiale.

¹⁴ L'édifice de la *New York Life Insurance*, construit en 1888 et situé à la Place d'Armes, est le premier gratte-ciel de Montréal. En 1895, est bâti sur la rue Saint-Jacques l'édifice *Canada Life*. En 1911, l'édifice *Royal Trust* est terminé et en 1912, l'édifice *Duluth* s'ajoute au paysage urbain de la Place d'Armes. (Source : www.vieux-montréal.qc.ca, août 2001, consulté le 2 mai 2008).

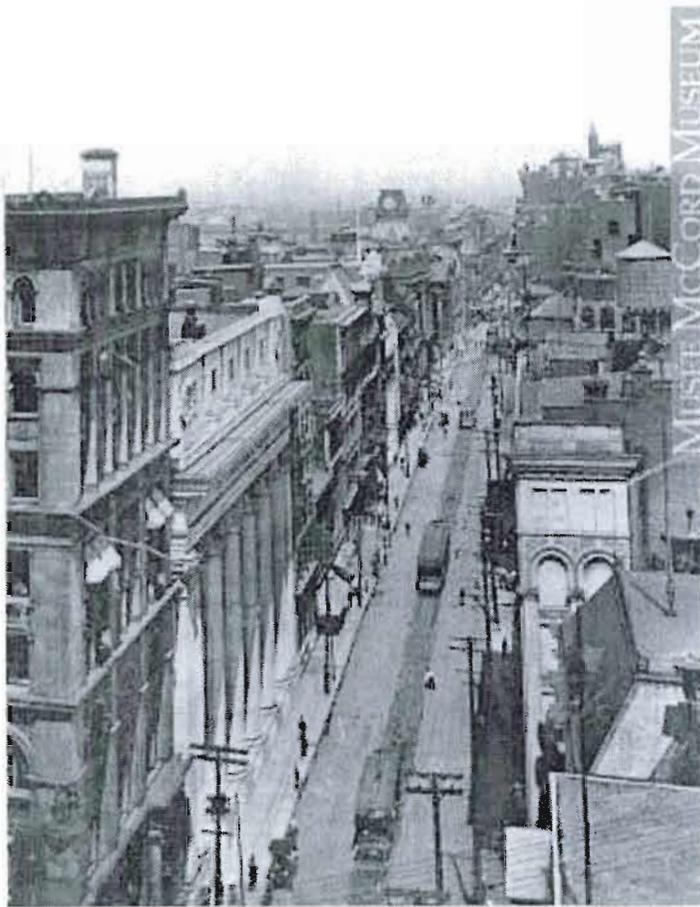


Figure 9. Photographe inconnu, *La Rue Saint-Jacques en direction est*, vers 1910, Archives photographiques Notman, Musée McCord.

Cette première moitié de siècle marque le début d'une ère nouvelle : « Entre 1906 et 1939, on construit quarante et un nouveaux gratte-ciel dans l'espace que l'on nomme actuellement le centre-ville » (Forget, 1990, p. 37). Montréal n'a peut-être pas l'allure de New York, mais la multiplication des édifices en hauteur et l'expansion de l'architecture commerciale et résidentielle transforment graduellement le paysage urbain. D'autres éléments, tels le développement du réseau de tramways et d'autobus et la popularité de l'automobile modifient l'aspect de la ville en cette période de grands changements.

1.3.3 Les transports

La coexistence des modes de transport traditionnel et moderne reflète bien les grands bouleversements que vit la période. À la même époque, se côtoient sur la rue Sainte-Catherine, traîneaux tirés par des chevaux, tramways et automobiles. Graduellement, l'accessibilité à la voiture et la popularité du tramway et de l'autobus entraînent la diminution de l'utilisation des traîneaux à chevaux dans les rues de Montréal. La ville se modernise et les transports n'échappent pas à cette évolution rapide.

À la fin des années 1910, les traîneaux et les charrettes circulent fréquemment à Montréal, alors que l'automobile se fait encore rare. Selon Linteau (2000, p. 293), près de 7 000 véhicules montréalais sont enregistrés en 1917, tandis qu'ils sont plus de 55 000 en 1928. La popularité, mais également la démocratisation de l'automobile, ont permis à de nombreux foyers montréalais de se doter d'une voiture. Comme le souligne Linteau (2000, p. 293) :

La révolution automobile commence à produire ses effets pendant l'entre-deux-guerres. [...] À la fin des années 1920, la publicité des automobiles occupe une place très visible dans les journaux, où les Montréalais se voient offrir un éventail assez vaste de modèles [...].

Si l'automobile vient remplacer les déplacements à cheval, tel est également le cas du camion qui, dès les années 1920, prend la place de la charrette pour le transport des marchandises et pour les travaux de construction (Linteau, 2000, p. 295). À la même époque, l'autobus fait concurrence aux chemins de fer pour le transport des passagers au centre-ville.

Plusieurs compagnies desservent ainsi les voyageurs sur de nombreux trajets reliant Montréal aux petites villes environnantes. [...] L'autobus contribue ainsi à drainer vers la métropole une partie de l'activité de la grande région environnante. Les grands magasins du centre-ville en particulier, profitent de l'afflux de cette nouvelle clientèle (Linteau, 2000, p. 295).



Figure 10. Photographie inconnu, *Rue Sainte-Catherine*, 1928, Archives de la ville de Montréal.

Depuis 1892, le tramway électrique circule sur les grandes artères montréalaises. Toutefois, c'est pendant l'entre-deux-guerres qu'il connaît une croissance rapide et une popularité fulgurante, bien que la Crise diminue l'achalandage quotidien. Dans les années 1920, l'expansion du réseau vers des quartiers en périphérie du centre-ville (dont Ahunatic, Cartierville et Lachine) et la mise en place d'un service d'autobus dans les zones plus éloignées permettent aussi d'accroître la clientèle (Linteau, 2000, p. 422). La Crise des années 1930 affecte durement le secteur des transports et le réseau de tramway n'y échappe pas, comme le remarque Jacques Pharand (1997, p. 183) :

La compagnie ne commandera aucun nouveau tramway entre 1929 et 1944, en raison de la baisse de clientèle, et cela, malgré l'avènement en 1936, d'un modèle tout à fait innovateur. Elle se concentrera plutôt sur le bon fonctionnement des véhicules existants; certains seront encore utilisés après plus d'un demi-siècle d'existence.

Comme les autres secteurs, celui des transports ne reprend son essor qu'à la fin de la Deuxième Guerre mondiale, l'automobile livre alors une âpre concurrence aux tramways et

aux autobus. À la fin de la période, l'influence américaine est palpable à plusieurs niveaux, mais la vie culturelle montréalaise de l'entre-deux-guerres est séduite, depuis un certain temps déjà, par son voisin du Sud.

1.3.4 Le milieu culturel

Le milieu culturel de ce début de siècle est marqué par un développement rapide des communications et par l'implantation de nombreuses institutions. L'augmentation des tirages des journaux et des périodiques, la popularité de la radio et l'essor de la téléphonie marquent cette période en évolution et contribuent à l'expansion d'une culture urbaine populaire.

Les journaux sont de plus en plus prisés par les Montréalais et plusieurs quotidiens, francophones ou anglophones, se disputent le marché, bien que leur mandat diffère selon leur clientèle, comme l'explique Linteau (2000, p. 396) :

La Presse continue à occuper la première place et achète même son concurrent, *La Patrie*, en 1933. [...] *Le Canada* et *Le Devoir* maintiennent toutefois vivante la tradition du journalisme engagé. Les journaux anglophones comme le *Star* et la *Gazette* font aussi du journalisme d'information tout en défendant avec énergie les positions du monde des affaires et les visions canadiennes-anglaises de la société [...].

Les pages des quotidiens se transforment avec l'apparition de la publicité, si bien que celle-ci devient leur principal moyen de financement. Les journaux, en plus d'informer le public sur les nouvelles du jour, servent désormais à vendre divers produits (Linteau, 2000, p.396).

Le développement de la radio, de la téléphonie, de la publicité et du cinéma modifient également les habitudes de vie des citoyens. « Déjà à cette époque [au début du XX^e siècle] la culture urbaine est fondée sur l'information et les communications, véhiculées grâce aux moyens de transport rapides (chemins de fer, tramways), à une presse à grand tirage, au

téléphone, mais aussi au cinéma, au gramophone et à la radio » (Gournay, 1998, p. 40). La vie urbaine se démarque de plus en plus de la vie rurale, et l'arrivée en ville de prestigieuses institutions, de nouveaux commerces ainsi que de plusieurs cinémas, lesquels permettent aux Montréalais de se divertir et de s'instruire, creuse davantage ce fossé.

Au début du siècle dernier, de nombreuses carences subsistent dans le système d'enseignement du Québec. Pour contrer le manque d'institutions d'enseignement spécialisé, le gouvernement libéral de Lomer Gouin (1861-1929) fonde en 1908 l'École des Hautes Études Commerciales et en 1919 l'École Technique de Montréal, toutes deux situées dans le Quartier latin (Gournay, 1998, p. 45).



Figure 11. Photographie inconnu, *New Stand for « Le Samedi »*, 1938, Fonds Conrad-Poirier, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.

L'essor fulgurant des universités montréalaises marque profondément cette période. Du côté anglophone, l'Université McGill, qui existe depuis le début du XIX^e siècle, poursuit son expansion et crée plusieurs départements supplémentaires, dont l'un est consacré à l'architecture. Du côté francophone, l'Université Laval de Montréal, qui deviendra plus tard l'Université de Montréal, loge au centre-ville, au cœur du Quartier latin. Dans les

années 1920, l'Université fait appel à l'architecte Ernest Cormier (1885-1980) pour l'aménagement de nouveaux locaux situés sur le flanc du mont Royal. Les travaux débutent en 1930, mais la Crise ralentit la construction, de sorte que l'inauguration officielle n'aura lieu qu'en 1943. « [...] L'Université de Montréal devient, dans l'entre-deux-guerres, un véritable foyer intellectuel francophone [...] » (Linteau, 2000, p. 394) et le Quartier latin, qui abrite notamment la Bibliothèque Saint-Sulpice, incarne cette vie culturelle effervescente.

En musique, le phénomène est le même, avec la création, en 1930, du Montreal Orchestra, et en 1934, de la Société des concerts symphoniques de Montréal (Linteau, 2000, p. 402). De son côté, le cinéma jouit d'une popularité grandissante auprès du public montréalais. De plus en plus de salles consacrées spécifiquement au septième art voient le jour à Montréal, passant de près de cinquante en 1920 à plus de soixante-dix dans les années 1930 (Linteau, p. 397). Malgré cet engouement, les productions cinématographiques canadiennes demeurent exceptionnelles en cette première moitié de siècle.

Les institutions artistiques du début du XX^e siècle sont majoritairement anglophones et installées dans l'Ouest de la ville. L'Art Association of Montreal, fondée en 1860, tout comme les grandes collections privées, contribuent à la vie artistique montréalaise. En 1893, l'ouverture du Monument National favorise la production de spectacles variés et donne une visibilité nouvelle aux arts de la scène. Dans les années 1920, les Canadiens français enrichissent leur patrimoine culturel avec la création d'établissements d'enseignement, la mise en place d'une commission sur les monuments historiques et la publication de plusieurs études, comme le remarque Gérard Morisset dans la préface d'un catalogue du Musée de la province en 1952 (MPQ, 1952, p. 90 et 91) :

C'est encore l'époque où nos écoles des Beaux-Arts fondées en 1922, décernent leurs premiers diplômes [...] C'est l'époque où la commission des Monuments historiques, fondée en 1922, publie ses premiers rapports illustrés et se préoccupe de la conservation et de la restauration de nos monuments [...]. Enfin, c'est l'époque où une équipe de chercheurs spécialisés – tels Ramsay Traquair, Marius Barbeau et Émile Vaillancourt – s'attache à étudier et à faire connaître notre art national et publie, en

moins de quinze ans, quinze fois plus d'études d'histoire artistique que n'en avaient connu les cent dernières années.

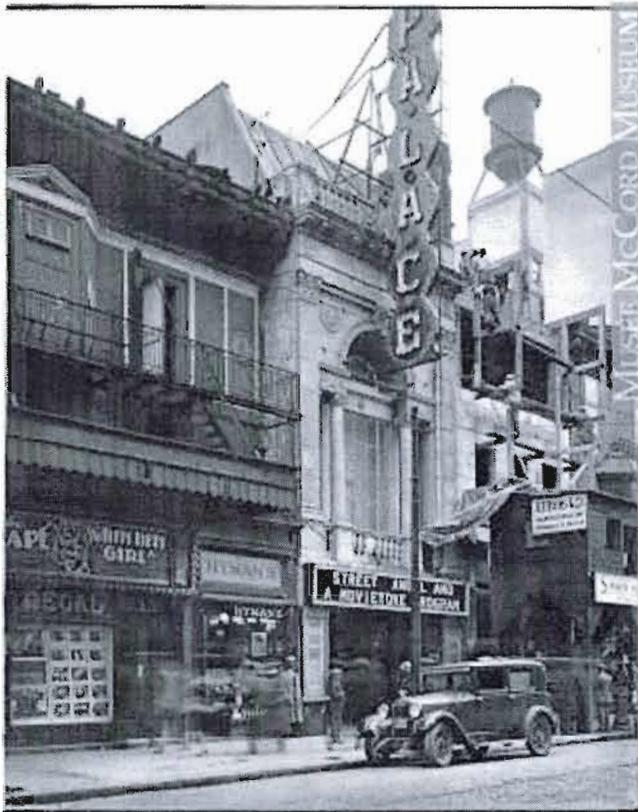


Figure 12. Photographie inconnu, *Théâtres Régal et Palace, rue Sainte-Catherine, Montréal, vers 1927*, Archives photographiques Notman, Musée McCord.

La vie culturelle montréalaise se transforme : les citoyens ont accès à des institutions de qualité, les médias informent quotidiennement la population et le divertissement y est présent et varié. Bien que l'Europe influence encore la culture des élites et des intellectuels, la culture urbaine populaire est en pleine expansion et l'influence américaine s'y fait sentir plus que dans tout autre domaine, comme le souligne Laurier Lacroix (1996, p. 26) :

Le média le plus important, la presse quotidienne à fort tirage, est depuis longtemps influencé par ses voisins du Sud, et l'irruption de la publicité après la guerre accentue encore cette tendance. Le cinéma qui, à ses débuts, s'alimentait abondamment en France, est désormais dominé par les *majors* des États-Unis, et seule l'arrivée du film parlant, à la fin de la période [1930], permettra à la production française de regagner un peu du terrain perdu. La radio naissante importe une grande partie de sa programmation des États-Unis, tandis que le burlesque, divertissement qui gagne en popularité, vient aussi d'outre-frontière.

Autant chez les francophones que chez les anglophones, l'influence de la culture américaine est palpable. « Les modèles américains sont non seulement empruntés mais aussi traduits et adaptés par des communicateurs et des artistes francophones » (Linteau, 2000, p. 395). New York, avec ses grandes avenues, son rythme de vie effréné, mais surtout par sa vie culturelle riche et dynamique, attire les représentants de nombreuses communautés désireux de s'ouvrir à la modernité. Cependant, « le milieu intellectuel francophone des années 1920 est encore tiraillé par le respect de la tradition et l'ouverture à la modernité » (Lacroix, 1996, p. 25), l'Église exerçant une pression énorme et possédant une autorité considérable sur les Canadiens français.

Plusieurs idéologies, parfois contradictoires, sont véhiculées à l'époque, et les francophones, encore sous l'emprise de la religion, subissent de nombreuses pressions. D'un côté, l'élite clérico-nationaliste prône des valeurs conservatrices et traditionnelles, voire même des idées de retour à un passé idéalisé. De l'autre, l'élite libérale, plus ouverte à la modernité, se tourne vers les nouveaux courants et propose plus de liberté. Comme l'explique Trépanier (1983, p. 37-38) :

En effet le type d'argumentation que l'on retrouve dans l'artillerie polémique du clérico-nationalisme s'attaque le plus souvent au libéralisme, au protestantisme et au socialisme qui prônent des valeurs et des modes de vie allant à l'encontre de ses intérêts. [...] L'idéologie libéraliste quant à elle mettait de l'avant les postulats économiques de la liberté d'entreprise et le principe de la soi-disant non intervention de l'État; le progrès devant être assuré par la science et la technologie. On y trouve aussi une valorisation de la subjectivité, de la liberté et de la réussite individuelle.

Malgré cette opposition idéologique, la religion est importante dans la vie des Canadiens français et le désir d'ouverture à la modernité et à des courants plus « progressistes » provoque chez plusieurs, un certain déchirement. Cette tension entre libéralisme et nationalisme affecte plusieurs aspects de la vie culturelle et sociale, notamment les arts visuels qui, pendant l'entre-deux-guerres, sont profondément tiraillés entre le passé et le présent, entre la France et l'Amérique, mais aussi entre la ville et la campagne. Ces tourments influencent les peintres canadiens-français de l'époque qui doivent alors choisir entre la stabilité et le progrès, entre la tradition et la modernité.

1.4 Le milieu artistique

1.4.1 Survol des enjeux picturaux

La période de l'entre-deux-guerres est marquée par plusieurs bouleversements dans le monde des arts, particulièrement en peinture, où le post-impressionnisme influence de plus en plus les artistes du Québec. Lentement, le paysage rural devient l'emblème de la peinture nationale, au grand dam des artistes aux allégeances plus modernes, bien que tous souhaitent la création d'une école spécifiquement canadienne. Le nationalisme, largement présent dans l'art québécois par la représentation de paysages, sera éventuellement éclipsé par l'internationalisme, ouvert aux changements et aux avant-gardes européennes. Même si ces décennies n'ont pas renouvelé le langage pictural et qu'elles n'ont pas permis des transformations profondes dans le milieu artistique au Québec, elles ont néanmoins ouvert la voie aux courants véritablement modernes et à l'abstraction des années 1940.

À l'aube des années 1920, l'art au Québec demeure très académique et assez classique dans le traitement de la peinture. Néanmoins, l'impressionnisme influence véritablement les artistes canadiens, dont Suzor-Coté (1869-1937), Maurice Cullen (1866-1937), William Brymner (1855-1925) (fig. 13) ou Clarence Gagnon (1881-1942). Même si les peintres ne s'intéressent pas vraiment aux pures réflexions plastiques de l'impressionnisme, celui-ci permet une certaine forme de réalisme capable d'exprimer divers aspects pittoresques du

paysage québécois (Ostiguy, 1971B, p. 19). La peinture au Québec demeure donc traditionnelle et conservatrice. Outre les portraits, les natures mortes, les scènes historiques et religieuses, le paysage est le genre par excellence des artistes québécois et comme le mentionne Trépanier (1998A, p. 293-294) :

Certains artistes, à la fin du 19^e siècle et dans les premières décennies du 20^e siècle, ont utilisé des techniques qui s'inspiraient entre autres de l'École de Barbizon ou de l'impressionnisme pour offrir au public une interprétation plus moderne du paysage canadien. Mais la relative « modernité » de ce paysagisme est secondaire en regard de la convention qu'il établit, celle du sujet – le paysage ou le terroir selon le cas – qui devient ainsi la quintessence d'une manière d'« académisme » national.



Figure 13. William Brymner, *Octobre sur la rivière Beaudet*, 1914, Musée national des beaux-arts du Québec.

Le paysage occupe la majeure partie de la production visuelle québécoise de l'époque, et cette prédominance s'explique entre autres par le désir des artistes, mais aussi des élites, de

voir se créer une peinture nationale. La représentation du terroir devient alors le moyen idéal de valoriser cet enracinement et ce, autant au Canada qu'au Québec, mais l'élaboration d'une peinture nationale est complexe et doit inclure les différentes composantes culturelles du pays.

C'est précisément ce qui avait tenté le Groupe des Sept durant les années vingt, en proposant une vision du paysage canadien pour ainsi dire dans son état préculturel, encore vierge de l'influence des diverses cultures qui l'ont transformé en territoire habité (Gagnon, 1976, p. 3).

Contrairement aux représentations de paysages du Groupe des Sept (1920-1933) et de leur nombreux imitateurs, le paysage québécois est culturel et habité, découpé en rangs, en paroisses et en villages (Trépanier, 1983, p.58). Cependant, il serait faux de croire au réalisme absolu des œuvres des peintres québécois, leurs paysages sont empreints de nostalgie pour un passé révolu et ne font qu'idéaliser la campagne québécoise de l'époque. Néanmoins, autant le Groupe des Sept que les peintres régionalistes contribuent à l'élaboration d'une peinture nationale. Charles Maillard (1887-1973), directeur de l'École des beaux-arts de Montréal, estime d'ailleurs que l'avenir de l'art canadien passe par la création d'une peinture nationale. Fondée en 1922, l'École des beaux-arts de Montréal prône une formation académique française rigoureuse, mais avec l'arrivée de Maillard comme directeur en 1925, « le caractère national de l'École passe au premier plan de ses préoccupations et en un sens repousse au second son intention de " servir l'art français " » (Gagnon, 1974, p. 126).

Pour Maillard donc, le caractère national de l'art canadien devait venir de ses sources d'inspiration : la faune, la flore, le paysage, les sujets historiques, plutôt que l'élaboration d'un style. L'enracinement entraînait dans l'esprit de Maillard la fermeture aux courants internationaux (Gagnon, 1974, p. 130).

La création d'une peinture nationale est au cœur de plusieurs débats au Canada et au Québec, et comme cela implique pour plusieurs la volonté de s'éloigner des modèles étrangers, le paysage devient la solution à ce désir d'enracinement de l'art canadien

(Anonyme, 1979). La question du nationalisme et du régionalisme est donc à l'ordre du jour dans les années 1920 et préoccupe autant les peintres traditionnels que les artistes plus modernes. Cependant, à la fin de la décennie, l'ouverture de nombreux peintres aux courants européens, dont Paul-Émile Borduas (1905-1960) et les automatistes, qui sont influencés par le surréalisme, marque le passage du nationalisme à l'internationalisme et entraîne par conséquent de nombreuses polémiques sur le rôle de l'art et de l'artiste.

Ce glissement du nationalisme à l'internationalisme s'effectue au cours de la décennie 1930, et comme le mentionne Trépanier (1998A, p. 10) : « Cette période fut celle des combats contre l'académisme et le nationalisme étroit, mais aussi celle des luttes émancipatrices livrées par une minorité agissante de critiques et de peintres au nom de la liberté de l'expression artistique ». La question du sujet représenté est l'un des enjeux principaux de ce débat en art, puisque dans l'esprit de l'élite conservatrice et nationaliste, seul le paysage permet cette identification et cette accession à une peinture nationale. Au-delà de la représentation du terroir, les procédés formels sont aussi remis en question, et venant de l'étranger, les avant-gardes européennes sont perçues négativement par cette même élite. Les artistes québécois doivent ainsi peindre des sujets référant à la spécificité du territoire dans une technique traditionnelle et classique, proche de l'impressionnisme.

La question du sujet était [...] d'une importance primordiale dans l'idéologie nationaliste [...]. Elle se doublait aussi de la question des procédés de figuration car, comme pour tout ce qui était moderne, ceux-ci étaient vus comme menaçants et étrangers (Trépanier, 1983, p. 203).

La saturation de paysages ruraux et bucoliques dans l'art au Québec entraîne de nombreuses réflexions chez les artistes et les critiques modernes qui désirent, non seulement une diversité, mais surtout une liberté quant au choix des sujets représentés. Cette crise pousse de nombreux peintres à expérimenter des thématiques différentes, mais aussi à adopter des procédés formels plus modernes, comme en témoignent les œuvres des automatistes ou encore d'Alfred Pellan. L'art québécois s'ouvre alors aux courants étrangers et il semble désormais prêt à accepter une certaine modernité artistique.

Des transformations importantes en regard de la modernité artistique sont vécues dans le milieu de l'art québécois. Nombre d'artistes et de critiques fustigent le nationalisme et revendiquent l'apparition de plusieurs modifications dans le monde de l'art québécois. L'idéologie libérale suggère une ouverture aux courants étrangers, une secondarisation du sujet peint au profit du sujet peignant, et bien que ces changements se vivent progressivement, une modernité artistique est en germination. Les œuvres de cette période demeurent cependant dans les limites du réalisme et du figuratif, c'est plutôt par les thématiques représentées et par l'expérimentation formelle plus personnelle que les artistes se distinguent de leurs prédécesseurs. Avec une stylistique parfois empruntée au post-impressionnisme, dont notamment le fauvisme, des scènes d'intérieurs, des paysages urbain, des scènes de cafés ou d'ateliers sont créés par certains artistes dont Marc-Aurèle Fortin (fig. 14), John Lyman (1886-1967) ou Adrien Hébert.

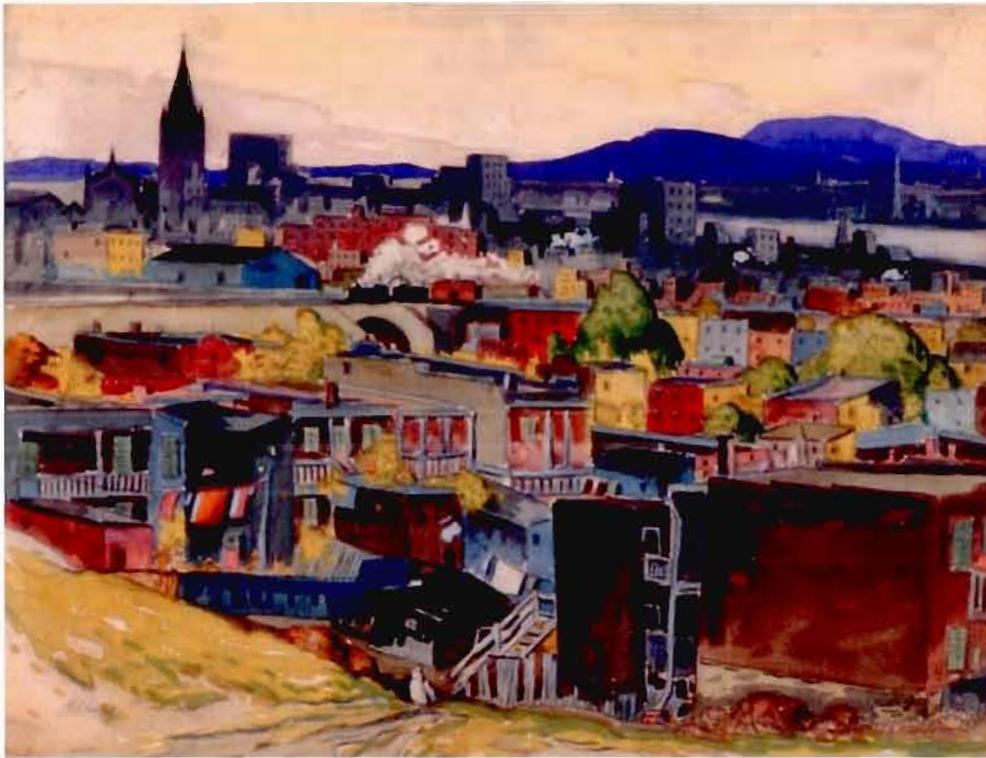


Figure 14. Marc-Aurèle Fortin, *Hochelaga et son église*, aquarelle, 1927, collection particulière.

Le concept d' « art vivant » (Trépanier, 1989B, p. 94) prend alors tout son sens dans l'élaboration de cette nouvelle approche en peinture. Celui-ci valorise l'expression subjective de l'artiste, au détriment du sujet représenté, tout en permettant une interprétation personnelle de l'époque à laquelle vit le peintre. Outre ce nouveau rapport de l'artiste face à son œuvre et à son milieu, la Crise permet aussi l'exploration de nouveaux sujets liés à la misère, à la pauvreté et à la solitude, ce dont témoignent certains tableaux et dessins des années 1930 de Louis Muhlstock (1904-2001), Philip Surrey (1910-1990) ou Jack Beder (1909-1987).

Les œuvres des artistes de l'entre-deux-guerres n'engendrent guère de profondes transformations dans le milieu artistique québécois. Leur modernité est redevable aux tendances picturales européennes de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècles. Plutôt qu'une véritable révolution artistique, la période de l'entre-deux-guerres représente incontestablement une progression vers une modernité artistique sans précédent au Québec.

[...] il faut bien reconnaître que la modernité québécoise de l'entre-deux-guerres n'a pas apporté une contribution majeure dans l'élaboration d'un vocabulaire formel plus actuel, comme ce fut le cas pour l'automatisme dans les années 1940. Elle est surtout remarquable par le changement d'attitude qu'elle développe à l'égard du sujet et qui est à l'origine d'une nouvelle dynamique dans le rapport du sujet peint au sujet peignant (Trépanier, 1998A, p. 295).

Il semble évident que malgré une modernité limitée à une expérimentation formelle influencée par certaines avant-gardes européennes, tels que le post-impressionnisme ou le fauvisme, et par l'apparition de nouveaux sujets, les années 1930 demeurent toutefois une période riche en explorations et pavent la voie à l'abstraction dès la décennie suivante. La période de l'entre-deux-guerres en est une de transition et favorise de nombreuses réflexions en art, tout en permettant la confrontation d'idéologies opposées et parfois contradictoires, comme ce fut le cas entre les tenants du régionalisme et du modernisme.

1.4.2 Traditionnels et modernes

Les combats entre régionalistes et modernistes marquent profondément la peinture de l'entre-deux-guerres au Québec. Les artistes modernes désirent une liberté quant aux choix des sujets représentés, mais aussi une plus grande autonomie quant aux procédés employés. Cette rupture les oppose conséquemment aux fervents du régionalisme pour qui le paysage québécois demeure le seul sujet valable et pour qui l'ouverture aux courants étrangers se limite à l'impressionnisme. Ces débats entre traditionnels et modernes sont au cœur de la vie artistique de la période de l'entre-deux-guerres et engendrent des ruptures marquantes dans l'art québécois.

Le modernisme est en réaction avec la tradition, et comme le suggère Clément Greenberg¹⁵ (1909-1994), (Trépanier, 1982, p. 235) il est :

(...) historiquement un phénomène assez nouveau. La civilisation occidentale n'est pas la première à faire halte et à s'interroger sur ses propres fondements, mais c'est elle qui aura poussé ce processus le plus loin. J'assimile le modernisme à l'intensification, presque l'exacerbation de la tendance à l'auto-critique dont les origines remontent à Kant. L'essence du modernisme à mon avis, c'est d'utiliser les méthodes spécifiques d'une discipline pour critiquer cette même discipline, pas dans un but de subversion, mais pour l'enchâsser plus profondément dans son domaine de compétence propre.

Le modernisme est une réalité idéologique qui propose une analyse et une réflexion critique de la discipline dans le but de la renouveler, de la remettre en question et de la faire évoluer. La modernité, quant à elle, réfère à la dimension culturelle et est plus difficile à cerner puisque ses manifestations diffèrent d'une époque et d'un lieu à l'autre. Trépanier (1986, p. 69) affirme que :

[...] la question de la modernité, au sens large du terme, est à comprendre à l'intérieur d'un processus historique qui trouve sa source en Europe au

¹⁵ Clément GREENBERG, « La peinture moderniste », *Peinture, Cahiers théoriques*, n° 8/9, 1974, p.33.

18^e siècle, avec la fin des sociétés d'« Ancien Régime » et la consolidation des sociétés capitalistes modernes. Cependant, elle ne se structure véritablement dans toutes ses composantes idéologiques, plastiques et institutionnelles qu'à partir de la seconde moitié du 19^e siècle. Au 20^e siècle, l'abstraction, puis le formalisme, ne constitueront qu'un des aboutissants de ce processus historique amorcé au siècle précédent, mais un aboutissant important.

Au Québec, au début du XX^e siècle, la modernité implique non seulement un nouveau rapport au réel, tout comme celle qui a eu lieu en Europe à la fin du siècle précédent, mais également une reconnaissance de la subjectivité de l'artiste et une valorisation de nouveaux sujets largement inspirés du quotidien. Le régionalisme, quant à lui, est redevable de l'idéologie traditionaliste et conservatrice ayant cours au Québec pendant les décennies 1920 et 1930. Il se réfère aussi au courant nationaliste en art, et s'élabore conséquemment, contre la modernité et l'internationalisme.

Cette idéologie régionaliste s'accompagne en général d'une conception idéaliste assez traditionnelle de l'art comme révélateur de la Vérité, du Beau ou du Bien, selon le cas. L'art devient alors un instrument d'élévation des âmes vers les essences supérieures d'une vérité transcendante [...] (Trépanier, 1986, p. 74).

C'est par la valorisation du terroir québécois et par des représentations nostalgiques d'un passé idéalisé que se manifeste le nationalisme en art. Le régionalisme est davantage un moyen de contrer l'influence de l'étranger et une façon d'affirmer la spécificité du territoire et du peuple québécois. Les tenants du régionalisme sont conséquemment fermés à l'influence des avant-gardes européennes, étrangères et corruptrices des idéaux nationaux, contrairement aux artistes ouverts à la modernité, qui y voient une manière de renouveler la pratique artistique. Évidemment, ces deux courants opposés ont des idées bien différentes sur le rôle de l'art et de l'artiste.

Le régionalisme est indissociable du nationalisme puisque la représentation du territoire et de l'espace québécois permettent d'exprimer la spécificité du pays et de ses habitants. Contrairement aux paysages vierges qui ont fait la réputation du Groupe des Sept, le terroir

québécois est habité et modifié par la présence de l'homme. Comme le souligne François-Marc Gagnon (1976, p. 5-6) :

[...] la peinture régionaliste du Québec met au premier plan la culture et traite de la nature canadienne comme une toile de fond. [...] Le village avec sa rue principale, ses habitants, les chevaux et leur carriole constituent le sujet central du tableau. [...] L'accent est mis sur le contexte humain, sur l'environnement modifié par une culture et non sur la broussaille ou l'espace vierge.

Clarence Gagnon (fig. 15) fournit un bon exemple de cette manifestation par ses nombreuses vues de Charlevoix, avec ses rues et ses maisons pittoresques, dans lesquelles les clochers d'églises de campagne et les traîneaux à chevaux viennent compléter les compositions. Les œuvres de Suzor-Coté sont tout aussi évocatrices de cette idéologie du terroir. Plus tourné vers la paysannerie que Gagnon, Suzor-Coté représente, dans un style post-impressionniste, des paysans glorifiés par leur travail ou des habitants posant fièrement, proposant ainsi un équilibre entre le pittoresque et la sensibilité (Robert, 1978, p. 61).



Figure 15. Clarence Gagnon, *Matinée d'hiver à Baie-Saint-Paul*, vers 1929, Musée national des beaux-arts du Québec.

Le régionalisme veut imposer une vision idéalisée de la campagne québécoise et magnifier le mode de vie des habitants. Les élites clérico-nationalistes attaquent par conséquent les idées qui voient lentement le jour à l'époque, particulièrement la liberté et la subjectivité référant à la modernité, et font une lutte incessante contre l'urbanisation et l'industrialisation dans le but de prôner un retour à la terre. Cette tendance se manifeste en art par une multiplication des représentations de la campagne québécoise et « [d]ans un tel contexte, il semble que le critère premier du jugement de l'œuvre d'art soit le sujet représenté » (Trépanier, 1986, p. 73), pourvu qu'il interpelle les valeurs nationales. Malgré une popularité grandissante, le régionalisme et le nationalisme sont la cible d'attaques répétées de la part d'artistes et de critiques désireux de voir l'art s'émanciper et s'ouvrir sur le monde. Ces derniers souhaitent qu'une plus grande liberté soit accordée à l'artiste autant dans la thématique que dans la rhétorique. Telle est la première lutte de la modernité au Québec, qui s'élève au nom d'une plus grande autonomie de l'art et de l'artiste. Mais le combat est loin d'être gagné.

La surabondance de peintures de paysages au Québec entraîne certaines réflexions sur le rôle de l'artiste et sur la place que doit prendre l'art dans la société. Une faction de créateurs et de critiques ouverts à la modernité remettent alors en question les fondements de la pratique artistique, ce qui engendre une cassure entre les tenants du régionalisme et les artistes modernes. Ces ruptures se font au nom du progrès et contre la tradition et l'académie, et comme le mentionne Trépanier (1986, p. 70) :

[...] mais surtout, dans un premier temps avec la hiérarchie des genres qui non seulement exprimait l'ordre moral et idéologique sous-tendant toutes pratiques picturales, mais de surcroît affirmait [...] la prééminence du sujet peint sur le sujet peignant.

Cette brisure permet aux artistes de se libérer de l'obligation de peindre des sujets à caractère national et se répercute sur la pratique de leur art. Les artistes veulent peindre les sujets de leur choix en utilisant la technique qu'ils auront eux-mêmes déterminée, ce qui donne naissance à de nouvelles thématiques comme la ville, l'homme contemporain ou les loisirs populaires. Cette exploration permet non seulement à l'artiste moderne

d'entreprendre des recherches picturales, mais lui offre également des expériences plus personnelles de son milieu (Trépanier, 1989B, p. 96).



Figure 16. Marian Dale Scott, *Escalier roulant*, 1936, collection particulière.

C'est notamment le cas de Jack Beder qui explore des sujets novateurs tels ceux de la ville ou du citadin dans plusieurs de ses tableaux. D'origine juive, il peint surtout le quartier qu'il habite et les lieux qu'il fréquente, dont des scènes de cafés et les rues de son environnement quotidien. Nombre de ses œuvres empruntent une technique inspirée du fauvisme, avec de larges touches colorées. Bien que plus classique dans ses procédés, Adrien Hébert est un ardent défenseur de la modernité en peinture, modernité qu'il rattache à la liberté du choix des sujets beaucoup plus qu'à la technique utilisée. La ville de Montréal occupe la majeure partie de son corpus et celle-ci est représentée en son centre, avec l'activité bourdonnante qui s'y trouve. D'autres artistes comme Philip Surrey, Marian Dale Scott (1906-1993) (fig. 16), Sam Borenstein (1908-1969) ou Louis Muhlstock se sont

aussi intéressés à des thématiques modernes, parfois pessimistes, telles la solitude, la misère ou la pauvreté et ce, particulièrement dans le contexte de la Crise. Esther Trépanier (1989B, p. 96) précise à ce sujet que :

[...] pour beaucoup d'artistes canadiens préoccupés à la fois par une recherche de thèmes et de procédés plus modernes mais aussi soucieux des ravages sociaux de la crise, de la montée du fascisme et des menaces de guerre, l'idéologie de la démocratisation de l'art, les questionnements sur sa fonction seront autant de facteurs qui justifieront leur prédilection pour des sujets plus « contemporains ».

Pour certains créateurs, cette préoccupation pour le contemporain prend des allures plus politiques, particulièrement après la Crise et entraîne des réflexions sur la fonction sociale de l'art et sur le rôle que doit jouer l'artiste au sein de la société. C'est notamment le cas de Harry Mayerovitch (1910-2004) avec *L'œuvre de la soupe* (vers 1935, Musée national des beaux-arts du Québec) et de Louis Muhlstock avec *Chômeur* (1941, Musée des beaux-arts du Canada, fig. 17) ou *Joe Lavallée mangeant sa soupe* (1931, Musée national des beaux-arts du Québec), qui représentent la misère sous toutes ses formes. En cette période de crise, les chômeurs se font nombreux, la pauvreté se répand rapidement et certains artistes, soucieux de représenter la réalité urbaine et de montrer les ravages de la Crise, adoptent cette réflexion plus politisée.



Figure 17. Louis Muhlstock, *Chômeur*, 1941, Musée des beaux-arts du Canada.

[...] L'aspect « politique » de la modernité, dans les années 1930 [...] réside, d'une part, dans le souci de ne pas se « couper » du public et de lui présenter une interprétation forte de la réalité contemporaine et, d'autre part, dans le désir de lui offrir une interprétation personnelle sincère et authentique (Trépanier, 1998A, p. 297).

Cependant, l'exploration de thématiques nouvelles inscrites dans la contemporanéité ne confère pas à l'artiste le statut de « moderne » pour autant, c'est par la subjectivité et par l'expérimentation formelle du créateur que s'exprime véritablement la modernité des œuvres de l'entre-deux-guerres. Trépanier (1998A, p. 13) explique néanmoins comment l'importance du moment présent engendre des expérimentations plus personnelles chez certains artistes :

« Être de son temps » deviendra alors le cri de ralliement de cette génération des premiers modernes et constituera une des assises de l'idéologie de la modernité en art. L'utilisation des thèmes contemporains [...] se fait principalement hors des cadres de l'académie et parallèlement à une réflexion sur le caractère essentiellement subjectif de la création. [...] l'authenticité de l'expression subjective l'emporte désormais sur la représentation de l'objet.

L'artiste moderne doit représenter son époque et s'inspirer de l'air du temps dans la création de ses œuvres. Cependant, « cet artiste reste [...] essentiellement figuratif, mais on lui reconnaît la liberté d'utiliser des procédés formels qui témoignent de recherches plus contemporaines » (L'Allier, 1993, p. 94). La modernité en art est loin d'être acceptée par les élites traditionalistes et par le public. Conséquemment, les revendications et les débats entourant l'autonomisation de l'art et la liberté de l'artiste alimentent les discussions et font couler beaucoup d'encre dans divers périodiques de l'époque.

En 1918, une faction d'artistes modernes de divers horizons crée la revue *Le Nigog* qui leur permet de dénoncer l'emprise considérable du régionalisme et du nationalisme et d'exprimer leur vision de la modernité. Plusieurs personnalités importantes de l'époque, dont l'architecte Fernand Préfontaine (1888-1949), le peintre Adrien Hébert, le sculpteur Henri Hébert (1884-1950), le pianiste Léo-Paul Morin (1892-1940), et l'auteur Robert de

Roquebrune (1889-1978), pour ne nommer que ceux-ci, participent à la publication de la revue. C'est cependant Préfontaine qui signe les textes les plus significatifs concernant l'art de l'époque au Québec, qu'il critique amèrement. Plusieurs de ses écrits vilipendent le public qui ne demande que des scènes pittoresques et des paysages de campagne. Tout comme ses confrères, il désire voir l'artiste s'émanciper et s'ouvrir aux influences étrangères, mais surtout, il prône la liberté du créateur dans le choix des thématiques et des procédés.

Le sujet ou anecdote dans une œuvre d'art n'a qu'une importance bien relative [...] mais la peinture et la sculpture ont presque toujours besoin d'un sujet à l'aide duquel l'artiste nous communique sa pensée. Mais le sujet ne doit en aucun cas, dominer les autres qualités, car l'œuvre deviendrait alors une chose d'intérêt bien passager et sortirait du domaine de l'art (Préfontaine, 1918B, p. 44).

La lutte du *Nigog* contre le régionalisme est de courte durée, la revue n'ayant paru qu'une année. Cependant, d'autres critiques comme Jean Chauvin (1889-1976) ou Albert Laberge (1871-1960) poursuivent dans la même lignée au cours de la décennie suivante. Contrairement au *Nigog*, Chauvin n'est pas contre le régionalisme, il est plutôt ouvert à de nouvelles tendances modernes et refuse d'accorder la primauté au sujet peint. Ses critiques décrivent surtout les œuvres et le thème représenté et, comme le mentionne Trépanier (1989A, p. 155), « [Chauvin] va axer surtout ses analyses sur les techniques utilisées par l'artiste pour rendre tel ou tel motif », ce qui démontre un changement d'attitude dans la perceptions des œuvres. Albert Laberge, critique d'art à *La Presse*, se porte également à la défense des artistes modernes, mais ses textes ne s'en prennent pas directement au régionalisme, contrairement à son roman *La Scouine* (1918), dans lequel il ridiculise le mode de vie rural et les habitants de la campagne. « Ses « critiques » consistent en général à décrire rapidement les sujets peints ou sculptés par les artistes qu'il préfère, en insistant sur l'émotion que les œuvres ont suscitée chez lui » (Trépanier, 1989A, p. 145). La critique d'art de l'entre-deux-guerres lutte sur de nombreux fronts : liberté de l'artiste de choisir ses thématiques et ses procédés, autonomisation de l'art, création d'une école nationale (dans un esprit différent du nationalisme) et reconnaissance de l'importance de la

subjectivité de l'artiste au détriment du sujet peint, combats qu'avaient en partie entrepris *Le Nigog* en 1918 et de nombreux artistes dès les années 1920.

La période de l'entre-deux-guerres connaît de nombreux bouleversements dans le monde de l'art. L'omniprésence du régionalisme au début de la période permet à certains artistes de se détacher d'un nationalisme étroit pour s'ouvrir aux courants étrangers. Ce déplacement donne naissance à l'expérimentation de procédés différents et à l'exploration de nouveaux sujets, parfois plus personnels, dont celui de l'homme contemporain et de la ville. La thématique urbaine, réaction directe de la surabondance de peintures de paysages, est alors exploitée par certains artistes de l'époque.

1.4.3 La ville de Montréal en peinture

Bien que de nombreux débats concernant la saturation de peintures de paysages soient à l'ordre du jour, le Québec de l'époque est encore dominé par les représentations du terroir. Cependant, ces discussions permettent la diversification des sujets, et autorisent désormais la représentation de la ville. Même si les œuvres à thématiques urbaines sont minoritaires au cours des années 1920 et 1930 dans l'art au Québec, elles demeurent néanmoins significatives d'un déplacement idéologique et d'un changement dans les mentalités des artistes et du public. La ville favorise également une expérimentation plus personnelle chez de nombreux artistes et incite à l'étude de procédés novateurs.

Le paysage rural québécois occupe la majeure partie de la production artistique de la période de l'entre-deux-guerres. Toutefois, il « perd graduellement sa fonction de symbole national » (Trépanier, 1998A, p. 144), ce qui engendre l'exploration de nouvelles thématiques. Comme l'explique Trépanier (1998A, p. 148) :

Le paysage, désinvesti de sa fonction idéologique, peut désormais prendre sa place comme sujet neutre, processus qui autorise du même coup la représentation d'un autre espace, celui de la ville, qui est aussi celui où vivent quotidiennement les artistes.

Détaché de sa fonction d'identification nationale, le paysage permet à de nombreux artistes, dont Marc-Aurèle Fortin ou certains peintres du Beaver Hall Group, d'expérimenter de nouveaux procédés formels plus audacieux. Malgré ce désinvestissement idéologique, les représentations du terroir font toujours état d'une vision idéalisée de la campagne québécoise, celle-ci référant encore aux valeurs positives de la société. Dégagés de l'emprise du paysage, certains artistes explorent la thématique de la ville, mais comme le remarque Trépanier (1983, p. 80), celle-ci n'est pas perçue comme un substitut de la campagne, « mais comme un environnement où s'organisent des rapports humains différents et où l'architecture, le commerce et l'industrie dominent le champ de vision de l'homme ».

Tout comme les paysages, les représentations urbaines demeurent altérées par les conceptions que se fait l'artiste de la réalité de la ville. Elles sont rarement tournées vers l'avenir et ouvertes aux possibilités qu'offre le mode de vie urbain, ce qui est pourtant le cas des tableaux d'Adrien Hébert. La majorité des œuvres, comme celles de Beder (fig. 18) ou de Muhlstock, pour ne nommer que ceux-ci, sont plus souvent négativement connotées, parfois empreintes de nostalgie ou encore critiques des effets pervers de la ville. Ces représentations urbaines ne sont cependant pas étrangères aux idées qui circulent à l'époque, certains membres de l'élite et de l'Église catholique entretiennent un véritable culte de la peur du mode de vie urbain.

La peur de l'urbain, voire son refus, apparaît comme un phénomène récurrent dans l'histoire, comme partie intégrante de l'expérience urbaine à chaque époque. [...] Au-delà du simple fait que les villes concentrent le gros de la population, ce sont les réalités du monde urbain, ses préoccupations, ses modes de vie qui sont en voie de constituer la norme (Dagenais, 2006, p. 20).

La ville serait ainsi non seulement dépourvue de moralité et source de pauvreté, de misère et de tous les péchés, mais elle est aussi perçue comme un lieu de débauche où tous les vices sont permis. Elle est un lieu associé à l'étranger, à nos voisins du Sud et à toutes leurs valeurs matérielles et profanes. Selon Trépanier (1992, p. 9) :

[...] malgré l'irréversibilité des processus d'industrialisation et d'urbanisation, le discours clérico-nationaliste continue, durant la période de l'entre-deux-guerres, à perpétuer cette image de la ville comme un lieu de perte où viennent agoniser les valeurs familiales, religieuses et linguistiques qui différencient les Canadiens français dans une Amérique protestante et anglophone.



Figure 18. Jack Beder, *La Cour du tailleur de pierre*, 1931, collection de la famille Beder.

Montréal incarne l'immoralité et est investie de mythes négatifs, ce qui explique le peu de représentations de la métropole à l'époque. Néanmoins, certains artistes s'intéressent à la thématique urbaine et montrent diverses composantes de la réalité de la ville. Si elle est souvent traitée de manière pittoresque, comme c'est le cas chez Georges Delfosse (1869-1939) qui représente le Vieux-Montréal avec ses maisons traditionnelles, d'autres artistes en font un lieu habité par l'homme en peignant des scènes de café, de rues ou de loisirs.

La représentation de la ville en art au Canada n'est pourtant pas un sujet inédit. Dès la Conquête anglaise, plusieurs officiers de l'armée britannique, dont Thomas Davies (1737-1812) et James P. Cockburn (1779-1847), s'adonnent au dessin topographique et illustrent la ville de Québec à l'aide des techniques de l'aquarelle. Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, puisque la peinture religieuse et le portrait dominent l'art au Québec,

[...] ce furent les journaux illustrés à grand tirage tels le « Canadian Illustrated News » et « L'Opinion publique » qui perpétuèrent l'illustration de l'entreprise conquérante en ouvrant largement leurs pages à la reproduction d'œuvres magnifiant, à travers les monuments urbains, le progrès industriel et commercial (Trépanier, 1984, p. 8).

L'auteur (1984, p. 8) mentionne également le travail de Joseph Légaré (1795-1855), qui réalise de nombreuses œuvres à caractère historique représentant des événements catastrophiques, tels le choléra ou l'incendie de la ville de Québec. Au début du siècle suivant, la représentation urbaine est prétexte à l'expression des effets atmosphériques et des jeux de lumière et de couleurs si chers aux impressionnistes, dont s'inspirent Maurice Cullen (fig. 19) ou Suzor-Coté (Trépanier, 1984, p. 9). Quelques années plus tard, des peintres de la génération suivante, dont Sarah Robertson (1891-1948), Adrien Hébert, Marc-Aurèle Fortin, Marian Scott ou Philip Surrey, traitent la ville de manière originale et entreprennent des recherches picturales novatrices. Même si le milieu urbain demeure encore marginal dans la production des peintres du Québec, il devient dès lors un thème artistique à part entière.

Pendant la période de l'entre-deux-guerres, les peintres sont fascinés par le travail formel que permet la ville, qui diffère de celui que propose la campagne. L'ordonnance des rues, les citadins, la neige ou la fumée des nombreuses usines et maisons, sont des éléments qui intéressent les artistes.

Dans les années 1930 et 1940, la plupart des jeunes artistes sont en osmose avec la ville et donc infiniment mieux disposés que la génération précédente à y discerner un thème artistique. De la ville, tout les fascine : la géométrie de l'architecture; les qualités surréelles de l'éclairage et de la

publicité; enfin, les violents contrastes sociaux et culturels (Farr, 1990, p. 26).

La réalité urbaine permet donc aux jeunes artistes d'explorer de nouveaux sujets, mais surtout elle offre aux peintres la possibilité d'effectuer des recherches personnelles et formelles plus profondes.



Figure 19. Maurice Cullen, *St. James Cathedral, Dominion Sq. Montreal*, vers 1912, Galerie d'art Beaverbrook, Nouveau-Brunswick.

À cette époque, les artistes travaillent en collaboration étroite, et ce, peu importe leur origine. Cependant, les rapports qu'entretiennent les créateurs face à la ville diffèrent d'une communauté à l'autre.

Chez les Canadiens français, la façon d'aborder la ville était, notamment, révélatrice des attitudes sociales et idéologiques d'un groupe pour qui ce lieu était celui d'enjeux déterminants. Chez les anglophones, groupe moins homogène, composé d'immigrants récents aussi bien que d'anglo-saxons, l'espace urbain n'a absolument pas les mêmes

connotations. La ville ne cristallise pas un conflit idéologique de taille, comme c'est le cas pour les francophones (Trépanier, 1998A, p. 174 et 177).

Par exemple, la ville de Marc-Aurèle Fortin est un lieu associé à l'assimilation des valeurs traditionnelles et conservatrices. Les nombreuses représentations qu'il en fait sont toujours exécutées d'un point de vue extérieur, en retrait de l'activité citadine. Que ce soit ses scènes de port ou ses représentations de Hochelaga, le monde urbain est confronté à la suprématie de la nature qui englobe et domine la ville. Contrairement à Fortin, les œuvres urbaines d'Adrien Hébert sont situées en plein cœur de l'action et tournées vers les progrès de la vie moderne. D'ailleurs, peu de ses tableaux, exception faite des scènes de loisirs, réfèrent à des éléments naturels. Il s'intéresse plutôt à l'architecture fonctionnaliste, aux paquebots, aux grands magasins et aux modes de transport modernes. La ville que représente ces deux artistes est donc idéologiquement évoquée, mais de manière opposée, le premier entretenant la crainte de l'urbain, le second, valorisant la vie en ville¹⁶.

Les peintres anglophones s'intéressent plutôt aux variations climatiques et à la ville en tant qu'espace – ses rues, son architecture – et en tant que lieu dans lequel évolue le citoyen. Chez Philip Surrey, cet intérêt pour la figure humaine prend parfois une dimension psychologique par la solitude et par l'isolement de ses personnages. Néanmoins, malgré l'intérêt de ces peintres pour la thématique urbaine, ce sont les artistes de la communauté juive qui réalisent, toute proportion gardée, le plus grand nombre de représentations de la ville.

Au-delà du fait de la précarité des conditions de vie des artistes juifs qui les contraint à rester à Montréal, « la ville offre des jeux de formes et de couleurs qui en font un sujet captivant » (Trépanier, 1998A, p. 182). Elle représente à la fois leur environnement quotidien et un motif intéressant à peindre. Contrairement à leurs homologues francophones et anglophones, les artistes juifs sont plus engagés socialement, notamment

¹⁶ À ce sujet, voir Esther TRÉPANIÉ, « L'espace urbain et l'ambiguïté idéologique des Canadiens français : Adrien Hébert et Marc-Aurèle Fortin », *Vie des Arts*, vol. XXXVII, n° 147, été 1992, p. 8-13.

pendant la Crise qui les affecte plus durement, comme c'est le cas des oeuvres d'Ernst Neumann (1917-1956) et de Louis Muhlstock. La ville qu'ils peignent est souvent dépouillée de personnages et représente les lieux qu'ils connaissent : leur rue, leur quartier ou leur parc. En plus de s'intéresser aux effets atmosphériques, « [...] les peintres juifs s'attaquent à la ville en coloristes, jouant souvent sur les contrastes qu'elle offre » (Trépanier, 1998A, p. 183).

Malgré l'engouement de certains peintres pour la ville, la représentation urbaine demeure mineure dans la production visuelle du Québec et du Canada. Elle n'a pas su engendrer une véritable modernité, comme ce fut le cas en Europe ou aux États-Unis, où les artistes ont réussi à renouveler les techniques picturales et le rapport qu'ils entretenaient avec l'art, ce qui a produit des changements majeurs dans la pratique artistique. Ici, il faudra attendre les réflexions des automatistes et des plasticiens, dans les années 1940, pour parvenir à des transformations majeures et radicales.

*

*

*

Montréal se transforme véritablement au cours des premières décennies mouvementées du XX^e siècle. Les deux guerres mondiales et la crise économique de 1929 ont chambardé le mode de vie de la population, mais ont aussi fait évoluer les mentalités. En moins de quarante ans, le visage de la métropole s'est considérablement modifié, et bien que certains y voient une régression, nombreux sont ouverts aux progrès qu'offrent la vie moderne. Le peintre Adrien Hébert est du nombre et croit fermement à la modernité, à ses valeurs et au mode de vie qu'elle suggère. Plusieurs de ses œuvres prennent pour cadre la ville de Montréal, dans ce qu'elle a de plus urbain, et avec celles-ci, Hébert se lance dans un véritable plaidoyer en faveur de la vie moderne.

CHAPITRE II

LE PAYSAGE URBAIN MONTRÉALAIS CHEZ ADRIEN HÉBERT

Le Montréal des années 1920 et 1930, avec ses commerces, ses tramways et sa population grouillante est celui dont s'inspire Adrien Hébert pour la réalisation de ses tableaux. En ce sens, cet artiste « est de son temps » et ses œuvres concrétisent les enjeux picturaux de l'époque de l'entre-deux-guerres au Québec. Dès 1924, la thématique urbaine devient le sujet par excellence de ce peintre qui, au-delà de la magnification de la ville et des aspects modernes de celle-ci, signe de nombreux textes dans lesquels il se porte à la défense de la ville et de sa légitimité en tant que sujet pictural. Les œuvres à thématique urbaine constituent une partie importante du corpus d'Hébert, et elles représentent, à plusieurs égards, les idées d'un homme sur un monde en pleine transformation.

2.1 Hébert, l'artiste

2.1.1 Parcours général et situation de l'artiste dans l'art au Québec

Né à Paris en 1890, alors que ses parents y séjournent pour quelques temps, Adrien Hébert jouit d'un environnement fertile au développement artistique. Son père, Louis-Philippe Hébert (1850-1917)¹⁷, célèbre sculpteur, réalise de nombreuses œuvres, dont les statues qui ornent la façade du Parlement de Québec et le monument de Maisonneuve, inauguré en

¹⁷ Pour des informations complémentaires et complètes, consulter le catalogue *Louis-Philippe Hébert*, publié conjointement par le Musée national des beaux-arts du Québec et le Musée des beaux-arts de Montréal, paru en 2001, sous la direction de Daniel Drouin.

1895 et situé sur la Place d'Armes à Montréal. Son frère, Henri Hébert, est aussi sculpteur, bien que ses œuvres soient moins connues que celles de son père.

Adrien Hébert entreprend son éducation artistique dès 1904 au Monument National à Montréal, où il est notamment supervisé par l'artiste de formation académique Edmond Dyonnet (1859-1954). En 1910, il entre à l'Art Association de Montréal où il suit des cours auprès de William Brymner, mais comme le souligne Ostiguy (1986, p. 10), « [...] la formation artistique d'Adrien Hébert ne saurait se résumer aux travaux de l'école. C'est là, à *L'Enclos*¹⁸, qu'il trouve le milieu le plus propice à son développement. Il y est entouré d'artistes ». Dans un style décoratif proche du post-impressionnisme, il peint alors plusieurs œuvres mythologiques, des vues de campagnes, quelques portraits, des paysages nocturnes mettant en scène des navires ou des trains, dont les œuvres *Panneau décoratif, soleil couchant* (vers 1914-1915, collection particulière, fig. 20), *Le train de banlieue* (1917, collection particulière) et *Le Navire en mer* (1918, collection particulière). Les tableaux d'Hébert connaissent déjà un certain succès comme en témoigne les nombreuses expositions auxquelles il contribue :



Figure 20. Adrien Hébert, *Panneau décoratif, soleil couchant*, vers 1914-1915, collection particulière.

¹⁸ *L'Enclos* était une résidence d'été de la famille Hébert, située à l'île Bélair, au nord de Montréal. De nombreux artistes, tels Henri Julien ou Maurice Cullen, fréquentaient la maison de campagne de la famille Hébert.

Entre 1909 et 1919, Adrien Hébert participe sept fois au Salon du Printemps de l'Art Association of Montreal et quatre fois au Salon de l'Académie. [...] Le catalogue du Salon du printemps de 1919 montre qu'Adrien Hébert expose des tableaux de plus grandes dimensions qu'auparavant et les prix qu'il en demande doublent ou triplent (Ostiguy, 1974, p. 19-20)¹⁹.

Après plusieurs séjours en France, Hébert retourne à Paris en 1922 et 1923 pour parfaire sa technique et raffiner sa palette et selon Bruno Hébert (L'Allier, 1993, p. 19), à partir de ce moment, il se convertit à la modernité et quitte les décors bucoliques et les représentations mythologiques au profit des paysages urbains. Ces premières décennies forment la personnalité artistique du peintre qui explore plusieurs stylistiques et se laisse influencer par des artistes de renom, tel Paul Cézanne (1839-1906).

Dans son article « Les influences cézanniennes chez Adrien Hébert », publié en 1985 dans le *Bulletin* de la Galerie nationale du Canada (maintenant le Musée des beaux-arts du Canada), Jean-René Ostiguy se penche sur l'influence probable de Cézanne dans les œuvres d'Hébert et ce, dès l'année 1918. Ostiguy (1985, p. 32-33) émet l'hypothèse qu'un hommage à Cézanne publié dans la revue *Le Nigog* et signé par Robert Mortier (1878-1940), aurait touché et intéressé Hébert. Le peintre se serait alors mis à la recherche d'écrits illustrés de Cézanne et aurait probablement mis la main sur ceux parus dans la revue *L'Amour de l'art* du mois de décembre 1920. Malgré le fait qu'Hébert se soit captivé pour l'œuvre cézannienne dès 1918, l'influence du maître n'est présente que dans une quinzaine de tableaux tous réalisés entre 1921 et 1925 (Ostiguy, 1985, p. 31 et 39), dont notamment *Vals-les-Bains, Ardèche* (1922, collection particulière, fig. 21) où l'allusion à Cézanne se dévoile par la touche, l'empâtement, la forme et la couleur.

¹⁹ Selon Evelyn de R. McMann, dans *Montreal Museum of Fine Arts, formerly Art Association of Montreal, Spring Exhibitions 1880-1970*, Toronto, University of Toronto Press, 1988, p. 168, Adrien Hébert expose quinze œuvres au Salon du printemps de la Art Association de Montréal, dont *L'automne* en 1910 et *Une nuit un faune appelait* en 1919.

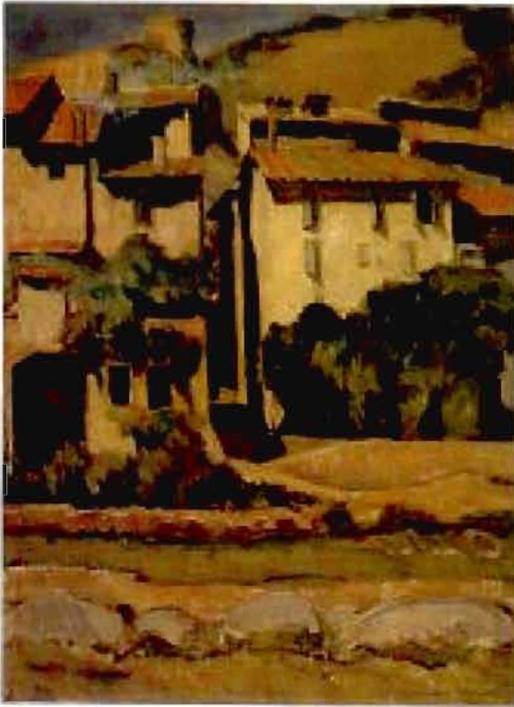


Figure 21. Adrien Hébert, *Vals-les-Bains, Ardèche*, 1922, localisation inconnue.

Outre l'influence cézannienne, l'exposition *Some French Impressionists* présentée à l'Art Association en 1906 et l'*Exposition d'art français* de 1909 au même endroit, auraient eu un impact sur Adrien Hébert alors en formation (Ostiguy, 1986, p. 30). Des artistes, tels Claude Monet (1840-1926), Maxime Maufra (1861-1918), Albert André (1869-1954) et Henry Moret (1856-1913) y exposent et la technique impressionniste intéresse certainement le jeune Hébert.

Hébert se laisse aussi influencer par le discours progressiste porté par la revue *Le Nigog*, où il est alors illustrateur. Ses œuvres ultérieures et les idées qu'il défend tout au long de sa vie sont imprégnées des conceptions véhiculées par la revue. Comme le souligne Trépanier (1987, p. 260) :

Nous nous permettons cependant d'avancer que l'influence du *Nigog* se manifeste aussi sous d'autres aspects [que l'influence de Cézanne] que l'on retrouve à la fois dans ses écrits et dans sa production picturale. En

effet, Hébert, dans les articles qu'il rédige près de vingt ans après la dernière parution du *Nigog* va, à l'instar de celui-ci, reprendre la lutte contre le régionalisme et défendre la liberté qu'a l'artiste de choisir ses sujets picturaux [...]²⁰.

Malgré des débuts timides et une recherche picturale allant dans plusieurs sens, Adrien Hébert trouve sa voie dès le milieu des années 1920. Il se met alors à peindre des tableaux inspirés de la ville de Montréal, sujet qu'il adopte jusqu'à son décès en 1967.

Dès l'année 1924, Adrien Hébert se tourne vers l'activité grouillante du port de Montréal et vers le dynamisme des rues et des parcs de la métropole. Plutôt que de peindre les lieux idylliques et les vestiges du Régime français, comme le font plusieurs de ses contemporains dont Georges Delfosse, il s'intéresse à la ville moderne et aux espaces référant au monde urbain et contemporain. La représentation de paysages et de scènes de campagnes est dominante dans les premières décennies du XX^e siècle et conséquemment, la thématique urbaine n'est pas fréquente et demeure un sujet pictural marginal²¹. Malgré cela, Hébert peint avec acharnement la ville de Montréal dans ce qu'elle a de plus moderne et, comme le mentionne Trépanier (1983, p. 117), ses œuvres sont uniques dans l'art au Québec :

On reconnaît donc la spécificité et l'originalité de la thématique de ce peintre qui ose traiter « la cité moderne avec ses silos gigantesques », et l'aborder, « non dans le pittoresque des rues du faubourg », mais fouiller dans ses « entrailles mêmes, l'aspect le plus "urbain" de la métropole, la vie du port, les encombrements des grandes artères »²².

Contrairement à ses contemporains, Hébert préfère peindre les aspects modernes de la ville de Montréal et au-delà de ses représentations portuaires, sujet pour lequel il est reconnu, il

²⁰ Voir à ce sujet Adrien Hébert, « Existe-t-il une peinture d'interprétation canadienne française ? », *Culture*, vol. 3, 1942, p. 297-303.

²¹ Dans *Montréal vu par les peintres*, Montréal, Ville de Montréal, 1984, p. 7, que « [...] de 1919 à 1939, Esther Trépanier affirme que seulement 5% des œuvres exposées au Salon du printemps de la "Montreal Art Association" furent consacrées à l'illustration de Montréal ».

²² Esther Trépanier cite des passages de l'article de Reynald, paru le 14 novembre 1936 dans *La Presse*.

s'intéresse aux avenues montréalaises particulièrement achalandées dans lesquelles se trouvent de nombreux éléments référant à la société de l'époque, alors en pleine transformation. Cette conjonction entre ancien et nouveau se remarque dans l'œuvre *Rue Sainte-Catherine* (1926, collection particulière), dans laquelle Hébert souligne les changements ayant cours sous ses yeux. Conscient de ces bouleversements, il immortalise les différents modes de transport alors en pleine évolution, tels la carriole, le tramway et la voiture. Hébert s'intéresse aussi à la foule mouvementée du centre-ville dans plusieurs de ses scènes de rues, tels *Le Débit de tabac Hyman* (1937, Musée des beaux-arts de Montréal) ou encore *Christmas at Morgan's* (vers 1936-1937, Hudson's Bay Company, Toronto). Anecdotique et humoristique, la foule d'Hébert est aussi anonyme et vivante, mais représentative de l'époque à laquelle elle renvoie, notamment par les vêtements qui l'habillent. Néanmoins, l'aspect primordial dans les œuvres d'Hébert est certainement le commerce, puisque la plupart des scènes de rues présente une vitrine de magasin ou encore une affiche publicitaire, comme c'est le cas dans *La Vitrine chez Eaton* (1937, collection particulière, Toronto) ou *Rue Sainte-Catherine*. Selon Kathleen Lavoie (1998, p. 13), avec l'urbanisation, la rue devient un lieu de rencontres et d'activités par excellence comme en témoignent les passants, les voitures et les nombreux commerces, réalité dont font état les œuvres d'Hébert.

Outre les scènes de port et de rues, Adrien Hébert s'intéresse aussi aux loisirs urbains tels le ski, la raquette ou le patin, auxquels s'adonnent les Montréalais au Parc Lafontaine. Les œuvres *Parc Lafontaine en hiver* (1933, collection particulière) et *La Montagne* (vers 1937-1939, collection particulière, fig. 22) réfèrent à ces pratiques prisées par la population. Comme le mentionne Pierre L'Allier (1993, p. 82-83), ces tableaux sont exemplaires du regard d'un homme sur le monde qui l'entoure et sont significatifs de la vision humaniste d'Hébert qui « l'amène inconsciemment à harmoniser les rapports de l'homme avec le monde moderne ».

Adrien Hébert entretient un rapport particulier envers la ville et les progrès associés à la vie moderne, qui sont pour lui significatifs de l'époque à laquelle il vit, et cela transparaît dans ses œuvres.

Alors que tous autour de lui se tournent vers la campagne ou la forêt vierge, il choisit de peindre la vie d'une métropole. Il garde l'activité portuaire et le travail mécanisé au premier rang de ses préoccupations mais il décrit bien et élève parfois au niveau d'une icône les avenues de la circulation urbaine, les lieux du travail chez l'artiste, le forgeron, l'écrivain; il chante les activités sportives des citadins, ne craint pas de confronter les réalisations modernes aux vestiges du passé (Ostiguy, 1971C, p. 37).

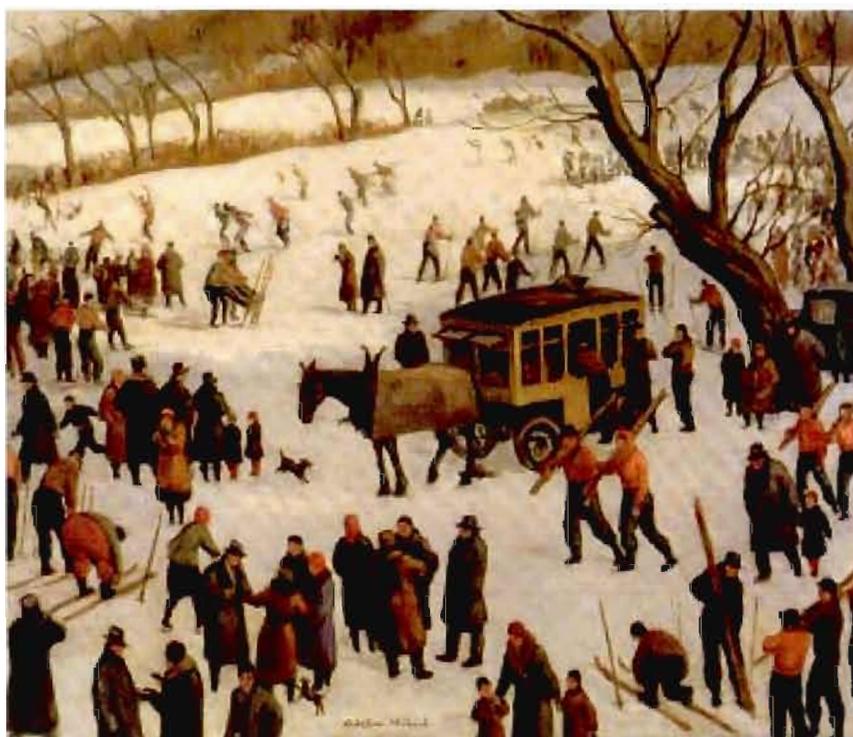


Figure 22. Adrien Hébert, *La Montagne*, vers 1937-1939, collection particulière.

Adrien Hébert est le seul peintre québécois à s'être intéressé aussi systématiquement aux représentations modernes de la société urbaine²³ et comme le signale Ostiguy (1971A, p. 7) : « [il] apporte un témoignage émouvant et unique sur la réalité d'une des rares

²³ En effet, comme le mentionne Trépanier dans « L'espace urbain et l'ambiguïté idéologiques des Canadiens français : Adrien Hébert et Marc-Aurèle Fortin », *Vie des Arts*, vol. XXXVII, n° 147, été 1992, p. 9, « [...] la scène urbaine constitue le sujet à peu près exclusif qu'il expose aux Salons du printemps de l'Art Association entre 1924 et 1939 ».

grandes villes canadiennes au cours des années vingt et trente ». La ville qu'il présente synthétise de manière harmonieuse les réalisations technologiques récentes et les progrès de la vie moderne et intègre sans heurts les loisirs et les activités humaines à cet univers. Cependant, bien qu'Hébert refuse d'adhérer au régionalisme, allant jusqu'à le dénoncer dans ses articles, ses œuvres demeurent dans les limites du figuratif et ne proposent pas de transformations picturales radicales, c'est plutôt par ses thématiques urbaines et contemporaines qu'il est associé à la modernité.

Dans plusieurs textes, Adrien Hébert dénonce l'emprise du régionalisme et l'idéalisation du mode de vie rural présente dans plusieurs œuvres de l'époque. Néanmoins, ses tableaux entretiennent également un rapport illusoire au réel, comme l'explique Trépanier (1999, p. 272) :

[...] à travers des procédés formels réalistes, donc qui prétendent produire un effet de réalité, Hébert établit un rapport imaginaire (presque utopique tant sa vision du développement économique et urbain répond à l'idéal de la philosophie libéraliste) au réel visé, celui de la ville moderne.

Par le biais de ses œuvres, Hébert amorce un combat contre le régionalisme et prend position en faveur de la ville moderne et des transformations sociales et culturelles portées par la modernité. Contrairement à plusieurs de ses contemporains, Hébert entrevoit positivement les changements et les progrès ayant cours à son époque. En ce sens, il rejoint les positions exposées par les tenants du *Nigog* qui accordaient à l'artiste la liberté du choix des sujets et prônaient une expérimentation picturale nouvelle. Malgré une certaine audace formelle, perceptible par la solidité des objets, son utilisation de diagonales fortes et de points de vue inusités, la technique d'Hébert demeure assez classique, c'est plutôt par ses thématiques qu'il faut concevoir la modernité de ses œuvres. Il fait preuve de méfiance en regard des courants et des enjeux picturaux modernistes. Malgré une remise en question profonde de la pratique artistique dans les années 1940, jamais Hébert n'intègre les conséquences de ces réflexions à son art. Comme le résume bien Trépanier (L'Allier, 1993, p. 101) :

L'œuvre d'Adrien Hébert témoigne d'une certaine expression de la modernité, celle qui s'émerveille devant les manifestations de la vie moderne, devant les phénomènes propres à l'urbanisation et à l'industrialisation qui allaient redéfinir complètement le visage de la société québécoise. La modernité de son œuvre, [...] aura été celle de l'œil du peintre qui se déplace au cœur de l'univers contemporain et qui s'arrête pour cadrer de manière inédite son architecture audacieuse ou sa vie grouillante.

Dès le début des années 1940, les œuvres d'Hébert paraissent déjà bien sages comparativement aux tableaux des automatistes. Toutefois, elles fournissent une vision unique de la ville de Montréal en cette première moitié de siècle, et plusieurs critiques lui étant contemporains ont souligné la particularité de son art.

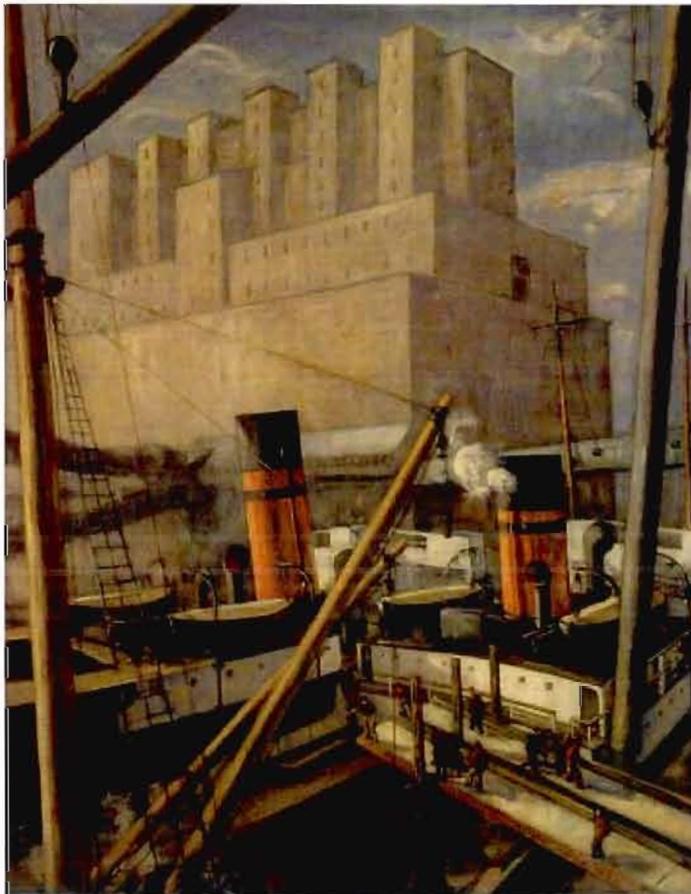


Figure 23. Adrien Hébert, *Le Port de Montréal*, 1924, Musée national des beaux-arts du Québec.

Par son iconographie urbaine, Hébert enfreint les normes de son époque encore attachées au clérico-nationalisme qui redoute et fustige la ville. La marginalité de ses thématiques explique le peu d'articles consacrés aux œuvres d'Hébert avant 1945 et les critiques dépassant le simple commentaire se doivent de défendre le sujet choisi par l'artiste et les qualités picturales du peintre (Trépanier, 1983, p. 116). C'est ainsi que la majorité des textes référant aux tableaux d'Hébert avant 1940 sont signés par Jean Chauvin, Albert Laberge et Henri Girard (dates inconnues). Par la suite et encore plus après sa mort, plusieurs critiques s'intéresseront aux œuvres d'Adrien Hébert.

Dans les années 1930, le monde rural et les paysages de campagne sont les sujets par excellence des peintres québécois. Néanmoins, une faction de critiques et d'artistes, dont Hébert, prétend à la liberté de l'artiste à représenter les sujets qui lui plaisent. C'est à cette audace thématique que les critiques de l'époque, ouverts aux changements, s'attardent surtout lorsqu'ils traitent des œuvres d'Hébert, comme en témoigne Girard (1933, p. 5) : « Une image neuve, vivante, intense, se dresse devant nos yeux surpris. Adrien Hébert nous présente le port de Montréal. Applaudissons. Le spectacle est grand ». Au-delà de l'originalité de la thématique urbaine, les auteurs soulignent aussi la complexité de ses compositions et la maîtrise de sa technique :

Hébert est devenu résolument, incontestablement, le plus « urbain » de nos rares peintres de la Ville. [...] Dans ses sujets mêmes, il ne se contente point de réalisations sans effort. [...] il va droit aux perspectives les plus difficiles, les plus empêtrées. [...] Factice savante qui s'efface; puissante distribution des valeurs; descriptions au repos solide, à la poésie calme, au noble réalisme, – la peinture d'Adrien Hébert a le caractère d'un art qui se possède et lui vaut parmi nous, malgré l'audacieuse probité du genre, une place incontestablement personnelle (Reynald, 1936).

La critique à l'œuvre dans la décennie 1930 s'intéresse à l'audace dont fait preuve Hébert en choisissant la ville de Montréal comme sujet et souligne ses qualités de peintre. Néanmoins, certains semblent déjà conscients des limites de la peinture d'Hébert :

Trop personnel aux yeux des prudents collectionneurs de morceaux académiques, l'art d'Adrien Hébert semble beaucoup trop sage aux gens

qui cherchent dans une œuvre peinte, l'expression du « subconscient » ou d'un « dynamisme » qualifié moderne, c'est-à-dire dans la plupart des cas, quelque chose qui permet de scandaliser les ignorants et d'afficher une supériorité que l'on a point (Girard, 1936).

Dans les années 1940 et jusqu'à sa mort, Hébert fait de plus en plus figure de tradition. Il reprend les mêmes thèmes et ne renouvelle pas véritablement sa peinture. Avec l'arrivée des automatistes et des Plasticiens, l'art au Québec vit des changements radicaux et Hébert, d'une autre génération, ne suit pas la vague de l'abstraction. Dans les années 1940, plusieurs critiques se penchent néanmoins sur la réalité que suggèrent les œuvres d'Hébert, en oubliant parfois qu'il s'agit d'un tableau et qu'il ne peut contenir de vérité objective.

Ce que l'on doit avant tout des œuvres du peintre Adrien Hébert, c'est que ses personnages, ses paysages, ses scènes d'intérieur et ses vues du port sont éminemment « vrais », dépouillés de toute fantaisie comme de tout idéalisme, tels que les voit le spectateur ou l'appareil photographique (Stucker, 1944).

Dans les années 1950, les critiques sont conscients de l'originalité des œuvres d'Hébert et de la place qui lui revient dans l'histoire de l'art du Québec. Ils savent aussi que le peintre, plutôt que de participer à une véritable remise en question de la pratique artistique, appartient à des temps révolus et qu'il a fait le pont entre les régionalistes et les modernistes.

Puisque l'artiste ne se résout maintenant qu'à reprendre ces thèmes qui l'ont rendu célèbre au pays, il a atteint sa plénitude. Soit. Mais il faut en convenir, ses aperçus lumineux, les croisements étanches de ses vues sur le port sont des classiques de la peinture anecdotique canadienne. Sans lui et Clarence Gagnon, elle manquerait des ses précieux atouts (Doyon, 1952B).

Adrien Hébert tombe peu à peu dans l'oubli collectif et à sa mort en 1967, les journaux ne semblent plus s'y intéresser. En 1971, l'exposition *Adrien Hébert, trente ans de son œuvre* instiguée par Jean-René Ostiguy à la Galerie nationale du Canada, redonne ses lettres de noblesse au peintre et permet à un nouveau public de se familiariser avec ses œuvres.

Certains critiques ayant couvert l'exposition semblent avoir saisi l'essence de la peinture d'Hébert :

Pour sa part, il évite délibérément les thèmes folkloriques, peignant la ville, le fleuve, la mer et, à sa manière, d'une façon discrète et timide, il a défendu la cause de l'art vivant. Sa peinture peut paraître bien sage aux avant-gardistes d'aujourd'hui. Elle a marqué à son époque une étape. Elle demeure l'expression sincère d'un artiste consommé et d'un être sensible et bon qui n'a voulu retenir du spectacle du monde que les images d'une vie intime et calme d'où seraient exclues toute laideur et toute haine (Dumas, 1971, p. 21).

La manière dont Hébert représente la ville de Montréal à son époque est unique dans l'histoire de l'art québécois et sur ce fait, les critiques et historiens d'art semblent s'entendre. Néanmoins, le choix de ses thématiques et la manière dont il représente l'espace urbain vont aussi de pair avec ses positions face à la modernité et sa conception de l'art. Les valeurs auxquelles il croyait ont conséquemment influencé sa peinture.

2.1.2 Les valeurs et les idées d'Adrien Hébert sur la ville et la modernité

Au cours de sa vie, Adrien Hébert signe trois textes²⁴ dans lesquels il dénonce l'emprise du régionalisme, il revendique la liberté de l'artiste à peindre les sujets qu'il désire et dans lesquels il veut faire admettre la beauté de la ville moderne à un public encore réticent. Outre le fait que par ses articles, Hébert tente de légitimer sa pratique, ses écrits témoignent des conceptions d'un homme sur un monde en pleine transformation et permettent une compréhension plus approfondie de l'œuvre de cet artiste.

²⁴ Adrien Hébert a écrit « Un point de vue », *L'Action universitaire*, vol. 1, n° 5, avril 1935, p. 10-11, « Sujets de peinture dans la région de Montréal », *Technique*, vol. XIV, n° 10, décembre 1939, p. 633-635, 665 et « Existe-t-il une peinture d'interprétation canadienne française ? », *Culture*, vol. 3, 1942, p. 297-303.

À l'époque où Hébert se met à peindre ses scènes urbaines, le sujet par excellence en art canadien est le paysage et les artistes reconnus et adulés du public sont ceux qui concentrent leur pratique sur la représentation du terroir québécois ou des larges espaces vierges du Canada, tels qu'exécutés par les membres du Groupe des Sept. L'idéologie régionaliste, alors en vogue, veut contrer l'influence grandissante de la culture étrangère, notamment européenne et américaine, et souligne l'importance de représenter la spécificité du pays et la culture canadienne et parle même de la création d'une peinture nationale. Face à cette emprise, les artistes non régionalistes sont boudés du public et des expositions, et les ventes de leurs œuvres sont misérables. Hébert s'insurge devant ce « monopole » des artistes régionalistes et plaide pour une ouverture à de nouvelles thématiques :

La tendance est certaine vers un art canadien; déplorons toutefois qu'un trop grand nombre s'inspire vraiment trop de la campagne. Or, la campagne n'est pas tout dans notre pays, considéré que la population des villes du Québec égale presque celle de la campagne. La ville qu'on ne délaisse qu'environ un mois ou deux par année, et que ses habitants ne regardent même pas, mérite un peu plus d'attention de la part des peintres. Peut-être pourrions-nous déplorer une certaine routine à propos du paysage et quoique le sujet en art soit secondaire, il serait à souhaiter une plus grande diversité (Hébert, 1942, p. 398).

Pendant l'entre-deux-guerres, la création d'une peinture nationale est un sujet sur lequel nombre de critiques et d'artistes se penchent. Même si Hébert croit que le Canada est encore trop jeune pour constituer sa propre école, il s'insurge plutôt contre la définition étroite que certains voudraient lui conférer :

La majorité des gens demande des sujets canadiens; pour eux ce sens est assez restreint, il exclut d'abord toute manifestation de la vie moderne. Et, dans le passé, il n'accepte qu'une époque et dans cette époque, que les manifestations de la vie des habitants. Avouez que cela ne laisse pas grand choix à l'imagination du peintre (Hébert, 1935, p. 10).

Adrien Hébert ne veut pas nécessairement bannir la représentation de paysages dans l'art, mais il revendique le droit de l'artiste à peindre les sujets de son choix. Ses plaidoyers fustigent non seulement le goût du public pour le régionalisme, mais aussi la domination du

paysage bucolique et idéalisé « qui ne peut nous conduire qu'à la carte postale pour touristes ou encore à la peinture de calendrier [...] » (Hébert, 1942, p. 399). Hébert accorde de l'importance au sujet des tableaux et, pour lui, l'ouverture à de nouveaux thèmes passe par la représentation de la ville et du nouveau mode de vie urbain, comme l'explique Trépanier (1998A, p. 164) :

Pour convaincre le public que le thème urbain n'est pas sans intérêt, il utilise une argumentation qui joue sur plusieurs plans. Protestant de son nationalisme, il attaque le régionalisme et sa vision rétrograde et déclare pouvoir être nationaliste tout en peignant la réalité moderne du Canada. [...] Hébert s'engage ensuite dans un plaidoyer en faveur d'un réalisme moderne qui s'alimente à l'illustration du quotidien et à l'acceptation de la vie moderne.

Adrien Hébert appartient à l'élite libérale de l'époque alors ouverte aux changements et à la modernisation de la société et pour qui la ville est le lieu où se concrétisent ces transformations. Comme cet espace urbain réfère au renouveau, Hébert ne peut faire autrement que de valoriser la ville en tant que sujet et dénigrer le régionalisme, comme l'explique Trépanier (L'Allier, 1993, p. 92) :

Dans le cas de la peinture de Hébert, puisque cette modernité repose en partie sur la représentation de thèmes liés à la vie moderne, la défense de sa production passe par la dénonciation d'un public et d'une élite trop centrée sur l'expression du régionalisme.

Dans ses textes, Hébert plaide à maintes reprises pour la liberté qui devrait être accordée à l'artiste dans l'exploration de différents sujets. Ses positions, teintées d'un certain humanisme, décrivent l'artiste comme un être doté d'une sensibilité privilégiée et d'un parcours académique rigoureux, ce qui lui permet de représenter le monde, quel qu'il soit, tel qu'il le voit, comme en témoigne cette réflexion : « [...] un artiste transcrit ce qu'il voit comme il l'entend et ajoute à son métier sa sensibilité faite d'observation, de lectures et de sciences qu'il a acquise en regardant ce qu'on fait les autres » (Hébert, 1939, p. 633). Il n'y a pas de thème qui ne mérite d'attention. Pour lui, ce qui compte est la sincérité, le

dévouement et la passion d'un artiste envers son sujet. Comme le rapporte Hébert dans un article : « Là où il y a de la vie, il y a de quoi peindre » (Benoît, 1952).

Ainsi, malgré le fait qu'Hébert défende la liberté de l'artiste quant au choix des sujets représentés, il désire fondamentalement faire accepter la ville en tant que thématique. Afin de légitimer sa pratique et de se faire accepter par le public canadien, il base son argumentation sur le caractère national de sa peinture en affirmant : « Étant Canadien, je me devais de peindre des choses parmi lesquelles je vis. Je me suis donc mis au travail avec le port de Montréal comme thème. Vous avouerez que c'est tout de même du nationalisme » (Hébert, 1935, p. 10).

La valorisation qu'Hébert fait de la ville moderne et des changements qu'elle apporte est marginale par rapport à la position de la majorité de ses contemporains. Il entrevoit de manière positive et optimiste la modernisation de la société et cela se reflète dans ses œuvres et dans les articles qu'il signe. Pour lui, la ville de Montréal est un sujet qui mérite l'attention au même titre que la campagne :

Le paysage n'est pas seul à être beau : la ville aussi a son charme. Les rues, les magasins, les tramways, les piétons. Observons certains coins de rues, à l'heure où la foule prend les tramways d'assaut et quand il pleut, le miroitement de l'eau sur l'asphalte, les parapluies et les imperméables de couleurs vives. Quelques piétons imprudents traversant la rue malgré la lumière rouge. Les reflets sur les vitrines, et vous ne manquez pas de voir circuler une arroseuse municipale qui fait généralement son apparition dès qu'il pleut (Hébert, 1939, p. 634)²⁵.

Hébert est conscient d'appartenir au milieu urbain. Il observe attentivement le monde qui l'entoure et semble fasciné par la transformation de la société qui se déroule sous ses yeux. De la ville, il aime peindre la foule, les artères achalandées, les commerces, les édifices et le dynamisme des tramways et des voitures. Toutefois, les représentations d'Hébert ne peuvent être considérées comme des visions objectives, voire photographiques de la ville

²⁵ Dans cet extrait, Hébert semble référer à la figure 24.

de Montréal à son époque. Ses œuvres sont idéalisées et influencées par ses conceptions de la modernité et du rôle qu'y joue la ville en tant que moteur des progrès de la société, comme l'explique Trépanier (1992, p. 12) :

De même Hébert n'idéaliserait-il pas ce Montréal moderne dont il ne donne qu'une vision positive, ce qui se conçoit dans la mesure où la ville devient, pour cette élite encore minoritaire des « modernes » anti-régionalistes à laquelle il appartient, un lieu où s'actualise le nouveau modèle de développement social et culturel qu'elle privilégie ?



Figure 24. Adrien Hébert, *Coin Sainte-Catherine et Saint-Denis*, vers 1935, Art Gallery of Ontario.

Hébert est influencé par l'idéologie libérale, ouverte à la modernité et cela transparaît dans ses œuvres. Toutefois, ses conceptions en matière de peinture et d'art ne sont pas véritablement nouvelles, elles seraient plutôt redevables de la modernité artistique ayant eu

cours en Europe à la fin du XIX^e siècle et qui accordait la primauté au sujet représenté et à la facture de l'artiste.

Pour Adrien Hébert, les concepts du vrai et du beau sont primordiaux et l'artiste doit s'y soumettre. Cependant, contrairement à ses contemporains, il estime que la ville moderne, la mécanique et la technologie sont belles et qu'elles méritent d'être représentées, puisqu'elles constituent le monde dans lequel vit l'artiste. Comme le mentionne L'Allier (1993, p. 82) :

Le concept même du beau ne doit pas être, selon lui, assujéti aux valeurs culturelles du passé, mais il doit correspondre à la notion du vrai, permettant à l'homme du 20^e siècle de participer à sa manière à l'expérience esthétique tout en apprivoisant son univers.

Pour Hébert, bien qu'un artiste possède la liberté de représenter les sujets qu'il préfère, il doit néanmoins savoir peindre et dessiner. Selon lui, chaque élément du monde mérite une certaine attention et peut constituer le sujet d'un tableau, « à condition, bien entendu, de ne pas porter atteinte au bon sens » (Hébert, 1942, p. 402). Un bon peintre se doit de faire état des révolutions technologiques et des progrès de son époque et par conséquent, d'être moderne. La modernité artistique se limite cependant, chez Hébert, aux sujets représentés : « Ayant accepté la vie moderne, je crois logique d'apprécier en art les sujets modernes » (Hébert, 1935, p. 11). Bien que l'artiste prône une ouverture à la modernité, il fustige la peinture moderne, comme le souligne Trépanier (1998A, p. 168) :

Il déplore l'absence de maîtrise du dessin, le trop grand nombre de « pochades bâclées à la hâte », l'érection en principe d'une naïveté qui « sonne faux chez des gens très érudits », la caricature que l'on fait de la nature, transformant un « arbre en plumeau », etc. À cela, il oppose le but de la peinture qui est « la recherche du beau, là où il existe »²⁶.

²⁶ Ces allusions de Trépanier au texte d'Hébert sont extraites de « Un point de vue », *L'Action universitaire*, vol. 1, n° 5, avril 1935, p. 10-11.

À la lecture des textes écrits par Hébert, il semble évident que sa conception de la modernité se limite au sujet peint. Il dénonce vivement la peinture moderne qui « semble être un refuge pour nombre d'incapables [...] » (Hébert, 1942, p. 401) et qui produit « [...] beaucoup de déchets et c'est justement ce déchet qu'il faut éviter de choisir » (Hébert, 1942, p. 401). Avec le recul, Hébert apparaît comme un peintre classique bien plus qu'un artiste moderne. Néanmoins, ses représentations de la ville de Montréal demeurent uniques dans l'histoire de l'art québécois et sont significatives des transformations, autant artistiques que sociales, ayant cours à son époque.

2.2 Analyse iconographique et formelle des œuvres

2.2.1 Les œuvres à sujet urbain

Les œuvres prenant pour sujet la ville de Montréal occupent une large part du corpus d'Adrien Hébert. Surtout reconnu pour ses vues du port, ses scènes de rues témoignent aussi d'une certaine ouverture à la modernité et sont significatives du rapport qu'il entretient avec la ville en tant que lieu possible de la modernisation de la société.

Malgré un travail formel plutôt traditionnel, Hébert innove par des cadrages et des points de vue inusités, notamment par l'utilisation de perspectives en plongée, comme en témoigne l'œuvre *Ste. Catherine Street* (1926, Art Gallery of Sudbury, fig. 31). Tel que le souligne Trépanier (L'Allier, 1993, p. 95), l'artiste construit ses compositions à l'aide d'audacieuses perspectives en plongée ou contre-plongée et utilise des points de vue modernes, voire photographiques, qui rappellent l'influence de l'estampe japonaise chez les post-impressionnistes à la fin du XIX^e siècle. Les œuvres d'Hébert se démarquent par leurs points de vue originaux, mais aussi par leur dynamisme provenant, entre autres, des diagonales qui se croisent dans de nombreuses scènes de rues. Hébert situe l'action de plusieurs de ses œuvres urbaines à l'intersection d'artères achalandées, comme en témoigne *Rue Sainte-Catherine* (1926, collection particulière, fig. 25), ce qui rythme et dynamise la

composition, autant par les lignes de force qui sont créées que par les nombreux éléments, telles que la foule ou les voitures, qui y sont ajoutés.



Figure 25. Adrien Hébert, *Rue Sainte-Catherine*, 1926, collection particulière.

Construites à l'horizontale, les vitrines de Noël d'Hébert permettent au spectateur de poser un tout autre regard sur les œuvres. D'abord, dans *Christmas at Morgan's* (vers 1936-1937, Compagnie de la Baie d'Hudson, Toronto, fig. 37) la perspective est légèrement en contre-plongée, ce qui situe le spectateur au niveau de l'action, en plein cœur de la foule. Dans *La Vitrine chez Eaton* (1937, collection particulière, fig. 27), le point de vue du peintre se situe à l'intérieur de la vitrine, au milieu des jouets, et il observe les passants qui se massent devant l'étalage de Noël. Cela crée un double rapport face à l'objet regardé puisque l'artiste se met en position d'objet contemplé, ce qui place conséquemment le spectateur dans cette situation, alors qu'il observe simultanément le tableau.

De formation académique, Hébert est un artiste qui sait dessiner et composer ses tableaux. À la manière des impressionnistes, il travaille *in situ* et utilise des croquis pris sur le vif et abondamment annotés, pour les grandes compositions, et les rapporte ensuite en atelier²⁷ (Bruno Hébert dans L'Allier, p. 20). Ses œuvres possèdent un côté sculptural, notamment perceptible par les masses de couleur et les lignes de contour apparentes, et surtout présent dans ses représentations de l'architecture portuaire ou des édifices du centre-ville. Malgré la solidité et la massivité des objets, Hébert s'intéresse aux changements climatiques et à leurs effets sur le paysage urbain, comme le démontrent les scènes de rues prises à divers moments de l'année, notamment *Rue Sainte-Catherine et Saint-Denis, sous la pluie* (vers 1933, collection particulière, fig. 35) ou *Christmas Shoppers* (vers 1945, Musée national des beaux-arts du Québec, fig. 26), qui se situent à la même intersection, mais par temps de neige. Comme le mentionne L'Allier (1993, p. 83) : « Sur le plan pictural, si Hébert n'est pas un coloriste fougueux comme M-A. Fortin, il a cependant un sens raffiné du rapport des couleurs qui lui permet d'harmoniser ses tableaux tout en nuances ».



Figure 26. Adrien Hébert, *Christmas Shoppers*, vers 1945, Musée national des beaux-arts du Québec.

²⁷ À ce sujet, voir le croquis de *Rue Saint-Denis*, dans L'Allier, 1993, p. 136.

Les œuvres d'Hébert paraissent harmonieuses à plusieurs niveaux. D'abord, formellement, par la composition, par l'agencement de ses couleurs et par ses cadrages, mais également, par l'intégration sans heurt et sans conflit apparent de l'homme au mode de vie urbain et contemporain. Les personnages d'Hébert semblent vivre en toute sérénité dans cet univers dynamique, agité et vivant où les valeurs du monde de la consommation prennent de plus en plus de place.

Contrairement à plusieurs membres de l'élite canadienne-française de son époque, Hébert ne méprise pas l'univers urbain, il en fait plutôt l'apologie. Ses œuvres montrent une métropole dynamique où le commerce, la publicité, les loisirs et la culture populaire font partie intégrante de la vie en ville. Néanmoins, même si l'artiste représente ces pratiques dans la plupart des scènes de rues qu'il réalise, c'est l'aspect commercial de Montréal qui semble le charmer par-dessus tout.

L'univers miroitant de la consommation [...] est dans l'œuvre d'Adrien Hébert présenté non seulement comme une source de motifs colorés et anecdotiques mais aussi comme un espace parfaitement intégré aux pratiques usuelles de la vie en ville (Trépanier, 1994, p. 557).

L'aspect commercial est présent, à divers degrés, dans la plupart des scènes de rues d'Hébert. Si les commerces paraissent moins évidents dans *Rue Saint-Denis* (1927, Musée national des beaux-arts du Québec, fig. 32) et dans *Jour de pluie, Rue Saint-Denis* (vers 1927-1930, collection Power Corporation du Canada, fig. 34), ils sont mis de l'avant, voire valorisés, dans les vitrines de Noël que réalise l'artiste une dizaine d'années plus tard. Dans les tableaux *Christmas at Morgan's* (fig. 37) et *La Vitrine chez Eaton* (fig. 27), toute l'attention est accordée aux devantures. Dans la première œuvre, le commerce occupe presque tout l'espace pictural, seuls le trottoir et les passants qui y marchent sont visibles et un jeu de lumière attire le regard du spectateur vers la vitrine. Dans la seconde, l'œuvre est l'étalage du magasin, seuls les éléments qui se trouvent de l'autre côté de la vitre du commerce sont perçus. Ces deux œuvres d'Hébert représentent de manière différente les habitudes des Montréalais qui se promènent dans la rue et admirent les devantures de magasins pendant le temps des fêtes.



Figure 27. Adrien Hébert, *La Vitrine chez Eaton*, 1937, collection particulière.

Dans *Le Débit de tabac Hyman* (vers 1937, Musée des beaux-arts de Montréal, fig. 39), Adrien Hébert représente la devanture d'une tabagie au coin des rues de Bleury et Sainte-Catherine. Une fois de plus, le commerce occupe près de la moitié de l'espace et seuls la rue enneigée et les passants qui y défilent sont représentés. Un traîneau à cheval et un feu de circulation complètent la composition. La lumière provenant du panneau de la boutique attire inévitablement le regard sur le magasin et sur les objets à travers les vitrines. Certains passants semblent d'ailleurs intéressés par ce qui se trouve à l'intérieur du commerce.

L'œuvre *Rue Sainte-Catherine* (fig. 25) montre une partie de la devanture du magasin Archambault qui occupe, une fois de plus, près de la moitié de la composition. Bien que les Montréalais, les voitures et les tramways circulent dans la rue, l'aspect commercial de l'intersection est palpable. Plusieurs détails sont ajoutés sur la façade de l'édifice, dont des réclames publicitaires pour divers produits. Une publicité est également apposée à l'arrière

du tramway central. La transparence des vitres du commerce laisse percevoir les partitions musicales et les autres objets qu'il est possible de se procurer chez E.D. Archambault. Et comme dans l'œuvre précédente, certains promeneurs s'attardent devant le magasin.

Outre l'attention que porte Adrien Hébert à l'aspect commercial de la métropole, il manifeste un intérêt certain pour la culture urbaine populaire, ce qui le différencie de la majorité de l'élite clérico-nationaliste de l'époque. L'attrait de l'artiste pour cet univers se remarque, dans les scènes de rues, par les éléments qu'il décide de représenter, dont la foule qui en fournit un bon exemple. Dans ses œuvres, la foule traîne en ville, accourt pour ne pas manquer le tramway, prend la voiture et le taxi, fait des rencontres dans la rue et s'attarde longuement devant les devantures de magasin. Comme l'explique Trépanier (1983, p. 219) :

Ce n'est donc pas de sentiments dont il est question ici mais des rapports de l'homme à l'environnement urbain à travers des activités spécifiques : magasiner, prendre le tramway ou flâner dans les rues, etc. Les personnages en mouvement rendent compte de l'agitation urbaine.

À l'époque d'Hébert la culture urbaine populaire était peu valorisée par le discours clérico-nationaliste qui la percevait comme un danger pour la tradition. La modernité et la modernisation de la société représentent pour cette même élite une menace tout aussi sérieuse pour l'intégrité de la population. Même si la vision du peintre semble unique, d'autres artistes et critiques soutiennent les mêmes idées que lui :

Toutefois, il [Hébert] fait bel et bien partie de cette active minorité d'intellectuels, d'hommes d'affaires et d'hommes de sciences francophones montréalais qui souhaitaient une modernisation de la société québécoise. Il est aussi soutenu par ces critiques d'art, les Jean Chauvin et Henri Girard notamment, qui ont élaborés au Québec les premiers paramètres d'un discours artistique de la modernité selon lequel l'œuvre d'art doit échapper aux visées nationalistes et politiques pour afficher ses qualités propres (Trépanier, 1994, p. 561).

Les œuvres d'Adrien Hébert soutiennent des valeurs associées à la modernité et à la modernisation de la société de l'entre-deux-guerres, alors en pleine transformation. Tel que mentionné précédemment, la modernité de l'artiste provient surtout des sujets qu'il décide de représenter, puisque ses procédés demeurent assez traditionnels. Néanmoins, ce peintre est ouvert aux idées de progrès que véhicule l'élite libérale de l'époque, ce qui confère à l'artiste une vision extrêmement positive des changements qui pointent à l'horizon. Trépanier (1994, p. 559-560) affirme à ce sujet :

La vision libéraliste d'Hébert du développement industriel et commercial et de la vie en ville où plaisirs sains et joie de vivre semblent aller de pair avec le progrès est sans doute plus proche de la conception positive de la modernité qui était véhiculée dans les journaux à grand tirage et une certaine culture populaire urbaine.

La construction picturale que fait Hébert de la ville de Montréal est étroitement liée à cette conception positive de la modernisation et des progrès associés à la vie moderne. Si ce rapport à la ville et à la modernité semble cohérent pendant les années 1920, alors que le Québec vit une période de prospérité hors du commun, il devient imaginaire après la Crise de la décennie suivante. Malgré une récession et une période de misère sans pareil, les représentations que fait Hébert de Montréal ne changent pas, et comme le souligne Trépanier (1998, p. 165) :

C'est surtout en cela que réside le rapport illusoire d'Hébert à la ville. Au plus fort d'une crise économique sans précédent, [...] les représentations d'Hébert constituent, d'une certaine manière, la quintessence d'une vision positive du développement urbain.

Les œuvres urbaines que réalise Hébert au cours des décennies 1920 et 1930 sont significatives des idées et des valeurs d'un homme sur un monde en pleine transformation. Bien que le peintre soit peu ouvert à la modernité en art, il concevait positivement les changements apportés par le progrès. La ville de Montréal représente, pour Hébert, le lieu possible de la modernisation de la société, et cela se perçoit dans ses scènes de rues.

2.2.2 Analyse des scènes de rues réalisées par Adrien Hébert (1925-1939)

Dès 1926, Adrien Hébert exécute des vues de la ville de Montréal. Parfois, l'artiste se place à l'intersection d'artères achalandées, parfois il se mêle à la foule qui déambule sur la rue et à l'occasion, il se poste devant les vitrines des commerces montréalais. Ses scènes de rues sont dynamiques, vivantes et détaillées, mais elles offrent surtout au spectateur le témoignage unique d'un homme sur un monde en pleine évolution.

Les neuf œuvres du *corpus* étudié se divisent en quatre catégories principales qui seront comparées les unes aux autres : les vues de la rue Sainte-Catherine, les vues de la rue Saint-Denis, les intersections et finalement, les vitrines de commerces. Ces catégories se suivent dans le temps et, à l'exception des tableaux de coins de rues que l'artiste reprend dans les années 1940, les œuvres semblent avoir été exécutées en série, comme si Hébert passait d'un thème à l'autre au fil des ans. Ainsi, en 1926, il réalise *Rue Sainte-Catherine* (fig. 25) et *Ste. Catherine St.* (fig. 31), en 1927, il achève *Rue Saint-Denis* (fig. 32) et *Jour de pluie, Rue Saint-Denis* (1927-1930, fig. 34), de 1933 à 1935, il exécute les intersections *Rue Sainte-Catherine et Saint-Denis, sous la pluie* (fig. 35) et *Coin Sainte-Catherine et Saint-Denis* (fig. 35) et finalement, en 1936 et 1937, il produit les œuvres *Christmas at Morgan's* (fig. 37), *La Vitrine chez Eaton* (fig. 27) et *Le Débit de tabac Hyman* (fig. 39).

La première scène de rue connue d'Hébert est *Rue Sainte-Catherine* (fig. 25), réalisée en 1926, signée et datée « 1/1926 » au bas du tableau. Cette œuvre représente la rue Sainte-Catherine, angle Saint-Denis, au coin sud-est, et elle synthétise, à plusieurs niveaux, les conceptions que se faisait Hébert au sujet de la modernité et des valeurs associées à celle-ci. De format horizontal, sa composition en diagonale et sa vue en plongée apportent beaucoup de dynamisme à l'œuvre. Au premier plan, se voit la rue enneigée où quelques passants se promènent, et où roulent une voiture noire et un taxi jaune. Au deuxième plan, un tramway occupe l'espace central, en plus des quelques passants et des deux voitures cachées en partie par le wagon. Au troisième plan, le commerce E.D. Archambault, quelques autres boutiques et des réclames publicitaires attirent le regard sur l'édifice, et au

fond de la composition se trouve un autre tramway, un traîneau tiré par des chevaux et quelques passants anonymes.

Beaucoup d'emphase est accordé au commerce E.D. Archambault, dont la vitrine occupe une grande partie de l'espace pictural. Plusieurs détails y sont perceptibles, comme les partitions musicales qui parsèment les fenêtres. Sur ce même édifice, de nombreuses réclames publicitaires pour divers produits et accessoires sont mises en évidence (fig. 28), dont « Sirop Lecours », « À la Savoyane », « Produits pharmaceutiques » et « Accessoires pour hôpitaux et médecins ». Il y a aussi de la publicité à l'arrière du tramway central pour « Cigarettes Guinea Gold » et des affiches de spectacles devant E.D. Archambault, ceux de « Jérôme Rolland » et « The Mikado »²⁸. L'édifice gris qui ferme la composition au coin sud-ouest de Saint-Denis ne laisse pas savoir qui est l'occupant, mais il s'agit de la Banque Royale du Canada. Sans pour autant faire l'apologie du monde de la consommation et des loisirs, Hébert intègre efficacement les éléments référant à ces pratiques condamnées par plusieurs membres de l'élite et du clergé de l'époque.

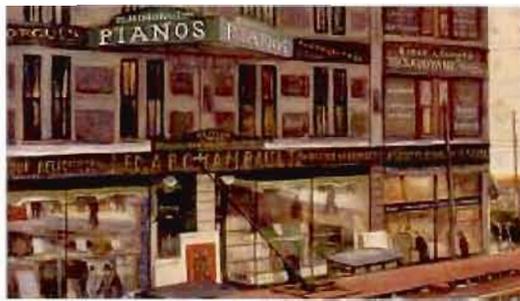


Figure 28. Détail de la figure 25.

Une attention particulière est aussi conférée aux modes de transport puisque Hébert insère dans son œuvre quatre voitures, en plus des deux tramways et du traîneau tiré par des chevaux qui se trouve à l'arrière-plan dans la composition. Leurs détails ne sont pas

²⁸ Les inscriptions publicitaires que Hébert met en évidence ne semblent pas innocentes. Certains, dont Jérôme Rolland ou The Mikado, réfèrent au monde du spectacle et d'autres comme Sirop Lecours encourageait le milieu culturel de l'époque. E.D. Archambault était également très impliqué dans le milieu artistique de la première moitié du XX^e siècle.

négligés : le taxi jaune porte l'inscription « Yellow Cab, Plateau 616 » et le numéro 347, et sur le tramway 1220 (fig. 29), au centre, est écrit « STE-CATH W. » sur le côté. Ce dernier possède deux portes et il se dirige vers l'ouest, tel que le suggère l'écriteau à l'avant. Du tramway central, se dégage une impression étrange puisqu'il n'est accroché à aucun fil électrique, contrairement à celui du fond, ce qui est certainement attribuable à l'encombrement visuel que les fils auraient causé. Le tramway est exécuté minutieusement, son ancrage est d'ailleurs très détaillé, ce qui rappelle l'intérêt d'Hébert pour la machine et la technologie. Le dynamisme de la composition vient donc en partie du va-et-vient des tramways, des voitures et des piétons.



Figure 29. Détail de la figure 25.



Figure 30. Artiste inconnu, *Modèle réduit de tramway*, 1900-1920, Musée McCord.

Les Montréalais occupent une place très importante dans cette composition. Il y a près d'une quarantaine de personnages dans la rue, dont quatre sont visibles dans le tramway central, neuf se reflètent dans la vitrine de Archambault et dix se voient à travers les fenêtres du tramway. Au total, s'y bousculent neuf femmes, deux enfants et vingt-huit hommes, Hébert y représente pratiquement sans discrimination, plusieurs composantes de la société. De plus, le fait qu'il intègre des femmes dans sa composition, parfois même des femmes se promenant seules, suggère une certaine ouverture aux valeurs modernes. L'élégance avec laquelle les personnages sont vêtus attire le regard : chapeaux, manteaux à cols de fourrure et paletots à la dernière mode. Quatre des hommes tiennent un attaché-case sous le bras, ce qui laisse croire qu'ils appartiennent au monde des affaires ou encore qu'ils

pratiquent une profession libérale. Tout cela renforce l'idée d'une ville économiquement riche et dynamique où les progrès ne peuvent être perçus que positivement.

L'action du tableau se passe indubitablement en hiver. Un grand vent semble souffler à l'intersection des deux rues : des passants tiennent leurs chapeaux, les manteaux volent au vent et les corps sont arqués par la force de celui-ci. La route est enneigée et les rails sont à peine perceptibles puisque recouverts de cette masse blanche qui décore également le tramway central. Par le fait même, les couleurs sont majoritairement froides, sauf pour le taxi de couleur jaune, le dessus des tramways dans les tons de brun orangé, le traîneau rouge, l'affiche Mikado rouge et quelques manteaux et chapeaux de passants de couleur rouge, brun et orangé. Les rapports sont ainsi harmonieux entre les tons chauds et froids qui teintent la neige, ce qui a pour effet d'unifier le tableau. Finalement, une lumière vive provient de la rue Saint-Denis sud, au dernier plan, ce qui ferme la composition.

Tous ces éléments, propreté de la rue, richesse et élégance des passants, commerces et publicité, donnent l'impression d'une ville riche et dynamique, mais surtout d'une ville moderne nord-américaine. De plus, l'univers présenté est totalement urbanisé, il n'y a ni arbres ni ciel, bref aucun élément naturel. Tous ces détails contribuent à brosser un tableau vivant du Quartier latin des années 1920. On retrouve dans cette œuvre, non seulement la représentation d'un mode de vie urbain, mais une vision largement positive de la ville. Bien que le tableau ait été peint quelques années avant la Crise, dans le contexte des « Années folles », Hébert ne représente aucun chômeur, aucune misère ou pauvreté. Au contraire, les gens sont vêtus à la mode, les commerces sont prospères et la ville semble regorger d'activités culturelles. Il s'agit d'une vision idéalisée de la ville de Montréal dans les années 1920, ville nord-américaine qui entre de plain-pied dans la modernité. En fait, cette représentation n'est pas unique dans la production d'Hébert, les scènes de rues qu'il peint dans les années 1930 sont toutes construites sur le même modèle. Il inscrit son action en plein cœur du centre-ville de Montréal et selon la même vision positive des transformations amenées par la modernité, et ce, même si dans la décennie suivante, le Québec est en pleine récession.

L'œuvre *Ste. Catherine St.* (fig. 31) est moins dynamique que la précédente, non seulement le point de vue en plongée donne uniquement accès à la rue Sainte-Catherine, mais la composition est plus statique et la ville paraît moins animée. De plus, contrairement aux autres scènes de rues réalisées par Hébert, l'horizon est visible, la composition n'est donc pas uniquement concentrée sur l'action qui se passe sur cette artère. Néanmoins, le tableau comporte plusieurs détails et éléments de la métropole de l'entre-deux-guerres.



Figure 31. Adrien Hébert, *Ste. Catherine St.*, 1926, Laurentian Museum and Art Centre, Sudbury.

Bien que les plans soient moins dissociables que dans les autres œuvres en raison du point de vue, il est tout de même possible de les définir. Au premier plan se trouvent le tramway « 1506 », une voiture à droite, quelques passants et des commerces dont « Alexander » et la quincaillerie « Omer DeSerres ». Au second plan, l'artiste a peint deux tramways dont les numéros ne sont pas visibles, quelques passants, des voitures circulant sur la rue et différents commerces et édifices bordent finalement l'artère. Au dernier plan, les éléments

sont plus esquissés et moins définis, la rue s'y perd à l'horizon et les silhouettes des personnages et des voitures sont à peine perceptibles.

Dans un souci de réalisme, Hébert a différencié et donné une apparence unique à chacun des édifices qui encadrent la rue. Il est d'ailleurs possible de remarquer les détails de plusieurs d'entre eux, tels que leurs écriteaux, leurs corniches, leurs fenêtres et leurs auvents. Cependant, hormis le tramway à l'avant dans la composition, les modes de transport et les personnages sont très peu détaillés. Les poteaux sur les trottoirs ajoutent au réalisme de l'œuvre. Cependant, ils s'estompent en hauteur afin de laisser toute la place à l'architecture des édifices. Cette composition compte trois tramways et une dizaine de voitures, ce qui donne l'impression d'une rue achalandée. Toutefois, comme dans les autres scènes de rues, les tramways ne sont rattachés à aucun fil, quoique les rails soient visibles.

Bien que la composition soit moins dynamique, notamment à cause du point de fuite et de la vue en plongée qui rappellent l'influence de l'estampe japonaise, cette œuvre peut rappeler la technique des artistes impressionnistes, comme le souligne L'Allier (1993, p. 134) :

Des impressionnistes, Hébert reprend aussi le principe des ombres colorées dans la couleur complémentaire à celle de la zone lumineuse. Ainsi, aux jaunes des zones ensoleillées répondent des ombres bleues violacées. Mais là s'arrête la comparaison, car Hébert n'utilise pas la touche fragmentée des Monet, Sisley et Pissarro. Si ces personnages sont construits par taches, les formes schématiques, les architectures et les tramways offrent des surfaces plus lisses, et la palette, plus sourde, renvoie plutôt à un peintre comme [Albert] Marquet.

Cette vue de la rue Sainte-Catherine est moins réussie sur le plan formel et moins évocatrice du dynamisme de la vie en ville. Néanmoins, elle est tout aussi significative des valeurs d'Hébert sur la modernité et le mode de vie urbain et contemporain. Cette vue de ville appartient à un monde moderne et elle s'inscrit dans un lieu et dans un temps bien précis, soit ceux de la ville de Montréal au milieu des années 1920. Cette métropole

représentée par Hébert semble d'ailleurs un endroit où il fait bon vivre et les transformations de la vie moderne paraissent parfaitement intégrées à l'environnement. Les passants marchent en groupe dans la rue, certains regardent les vitrines des commerces et les voitures et les tramways circulent aisément. Le Montréal d'Hébert est un lieu aseptisé où les progrès associés à la modernité offrent aux citadins une parfaite harmonie avec le monde urbain.

Ces deux œuvres représentant la rue Sainte-Catherine à la fin de la décennie 1920 demeurent uniques dans le *corpus* d'Adrien Hébert qui selon les recherches actuelles, n'a pas repris ce thème dans ses tableaux ultérieurs. Toutefois, les idées véhiculées par ces œuvres constituent la ligne directrice des autres scènes de rues que l'artiste réalise au fil des années suivantes. Si les scènes de la rue Sainte-Catherine représentent un espace dynamique où se côtoient voitures, tramways et commerces et où les citadins semblent parfaitement intégrés à leur environnement, les vues de la rue Saint-Denis diffèrent légèrement.

Réalisée en 1927, l'œuvre *Rue Saint-Denis* (fig. 32) représente l'artère par une belle journée ensoleillée. Contrairement aux scènes de la rue Sainte-Catherine, Hébert donne l'impression qu'il s'agit d'un quartier chic et bourgeois, notamment par l'attitude et les vêtements des personnages, mais aussi par l'aspect immaculé et impeccable des lieux. Ce tableau est construit à la verticale et la rue crée une grande diagonale qui sépare l'œuvre en trois plans. Au premier plan, un homme et une femme se promènent sur le trottoir, sur lequel se trouve également, un grand arbre qui étend ses branches et son feuillage tout en haut de la composition. Les deux personnages qui déambulent à l'avant sont bien définis et dessinés, contrairement aux autres citadins dispersés dans le tableau qui sont construits par taches colorées et dont les détails sont peu perceptibles. La scène semble se passer au printemps puisque les passants sont vêtus de manteaux légers et que les arbres ne sont pas complètement touffus. De plus, le miroitement sur le trottoir laisse croire qu'il a plu auparavant. Le deuxième plan est plus chargé et contient en quelque sorte l'action centrale de l'œuvre. À droite se remarque deux édifices gris, dont un comportant des auvents et des éléments orangés, et situé à l'intersection de la rue Sainte-Catherine. Ce bâtiment abrite

selon toute vraisemblance le commerce de E.D. Archambault, tel que présenté dans l'œuvre *Rue Sainte-Catherine* (fig. 25). Du côté gauche du tableau se trouve l'édifice Dandurand qui reprend la verticale de l'église au fond de la composition (L'Allier, 1993, p. 136). Dans la rue, un tramway et des silhouettes de voitures sont esquissés, et sur le trottoir, des passants jasant et marchant viennent compléter le deuxième plan. Au troisième plan se dresse le clocher de l'église Saint-Jacques (l'actuel clocher de l'Université du Québec à Montréal), qui balance la verticalité des arbres au premier plan. S'y trouve aussi un commerce au coin nord-est de Sainte-Catherine et des silhouettes de passants et de voitures complètent l'œuvre. La perspective de la rue est bloquée par un rideau de lumière qui monte vers le ciel bleu.

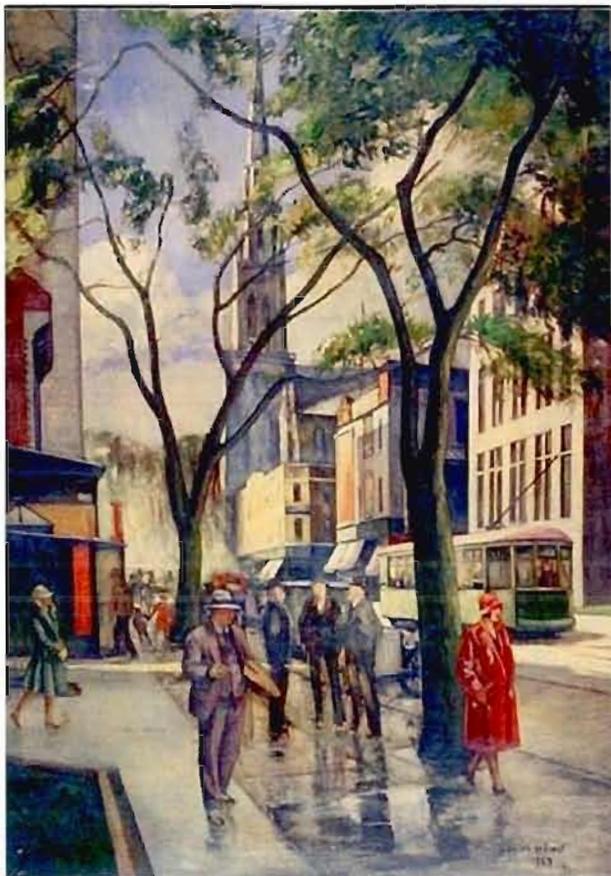


Figure 32. Adrien Hébert, *Rue Saint-Denis*, 1927, Musée national des beaux-arts du Québec.

Malgré le fait que cette œuvre représente un espace moins achalandé que les vues de la rue Sainte-Catherine, la composition est tout aussi dynamique, notamment par le va-et-vient des passants, des voitures et du tramway, mais aussi par la diagonale qui traverse le tableau en entier. De plus, la vue est légèrement en plongée, ce qui a pour effet de situer le spectateur au niveau de la rue et de l'intégrer à l'action du tableau.

Le tableau est divisé en deux zones délimitées par la lumière et l'ombre. Côté est, les édifices et la rue sont ensoleillés et côté ouest, le trottoir est plongé dans l'ombre, ce qui permet à l'artiste de jouer avec les tonalités des couleurs. Dans l'ensemble, elles sont assez froides, que ce soit le ciel bleu qui occupe près du tiers de l'œuvre, les édifices gris, le feuillage vert des arbres ou les vêtements des passants. Cependant, Hébert a ponctué l'œuvre de touches de couleurs chaudes, tels la dame et la fillette en rouge, les détails architecturaux orangés sur l'édifice à l'intersection des deux artères et le commerce en jaune, qui harmonisent la composition.



Figure 33. Photographie inconnu, *La rue Saint-Denis montrant l'Université Laval, Montréal*, vers 1910, Archives photographiques Norman, Musée McCord.

Cette scène croquée sur la rue Saint-Denis, entre Dorchester (aujourd'hui René-Lévesque) et Sainte-Catherine, est un endroit accessible et familier pour Adrien Hébert (fig. 33), son atelier étant situé sur la rue Sainte-Julie (aujourd'hui rue Christin). Cette vue donne l'impression d'une ville riche et agréable : les passants sont élégamment vêtus, des voitures circulent dans la rue, l'architecture est admirable et le décor semble aseptisé. Le peintre représente de manière idéalisée une vue de son quartier et insère des éléments appartenant à la culture urbaine et au mode de vie contemporain. Les valeurs et les idées qu'avait Adrien Hébert au sujet de la ville et de la modernité transparaissent une fois de plus dans cette œuvre où le monde urbain semble en parfait accord avec la réalité des citadins.

L'œuvre *Jour de pluie, rue Saint-Denis* (fig. 34) se rapproche du tableau précédent, mais sa dimension est beaucoup plus petite. D'abord, il s'agit de la même artère, la diagonale de la rue dynamise la composition, les conditions climatiques font miroiter le trottoir, le spectateur se trouve au niveau des passants et le tableau est construit à la verticale. Contrairement à l'autre scène de la rue Saint-Denis où l'action se passait en plein cœur du centre-ville, l'impression d'un quartier résidentiel est ici omniprésente. Hormis le commerce à droite dans l'œuvre, perceptible par son écriteau, les édifices de l'autre côté de la rue semblent être des demeures cossues.

Le tableau est divisé en trois plans dans lesquels les éléments sont répartis inégalement. Seul le trottoir miroitant, le poteau, le passant et le commerce habitent l'espace relativement vide du premier plan. La rue avec les voitures et le tramway qui y circulent forment le deuxième plan et la composition se ferme sur les opulentes demeures et le ciel nuageux. Néanmoins, le tableau est bien équilibré et les éléments se répondent, ce qui harmonise l'œuvre. D'abord, les édifices à gauche constituent un pendant du commerce à droite et les deux voitures, le tramway et le personnage centrent l'action de la scène. Les couleurs équilibrent ensuite la composition qui est majoritairement réalisée dans des tons chauds, dont les bruns, les ocres et les orangés auxquels répondent le ciel, l'affiche du commerce et les toitures bleutées.



Figure 34. Adrien Hébert, *Jour de pluie, rue Saint-Denis*, vers 1927-1930, collection Power Corporation du Canada.

Cette vue offre une vision beaucoup plus calme de la ville de Montréal et contrairement aux œuvres précédentes, où les lieux étaient facilement identifiables, les éléments représentés ne sont pas révélateurs de l'espace où se déroule l'action. Seul le titre, et peut-être l'architecture ou l'écriteau du commerce, permettent de situer la scène. Dans cette œuvre, les valeurs d'Hébert paraissent plus subtiles, elles sont néanmoins présentes par l'aspect calme et agréable de la vue de la métropole. L'artiste semble répondre aux détracteurs de la modernité pour qui les progrès entraînent la décadence, la déchéance et la perte de toute moralité. Cette vue de Montréal est reposante et montre une ville plaisante, harmonieuse et belle où il fait bon vivre.

Les représentations que fait Hébert de la rue Saint-Denis sont plus calmes et moins significatives de l'action qui se déroule au centre-ville. Toutefois, elles rappellent à un public récalcitrant à la modernité que le mode de vie urbain est agréable et que la vie en ville peut être paisible.



Figure 35. Adrien Hébert, *Rue Sainte-Catherine et Saint-Denis, sous la pluie*, vers 1933, collection particulière.

Les œuvres *Rue Sainte-Catherine et Saint-Denis, sous la pluie* (fig. 35) et *Coin Sainte-Catherine et Saint-Denis* (fig. 36) sont pratiquement identiques, bien qu'elles aient été réalisées à deux ans d'intervalle. Les tableaux présentent la même intersection par temps de pluie, seuls quelques détails dispersés dans la composition les distinguent. De format horizontal, leurs vues en plongée permettent au spectateur d'avoir accès à la rue Saint-Denis, sur laquelle roule le tramway principal et à la rue Sainte-Catherine, au fond à

gauche dans la composition. Les œuvres sont divisées en trois plans sur lesquels sont répartis de nombreux éléments associés au monde urbain. Au premier plan, se masse la foule qui veut monter à bord du tramway et un poteau noir avec une bande blanche y est installé à droite du tableau. Au deuxième plan, se trouve l'intersection avec les voitures et les passants qui traversent la rue. Au dernier plan, l'on remarque le tramway qui attend au coin de Sainte-Catherine, les commerces aux intersections des rues et quelques silhouettes de personnages.

Formellement, l'œuvre réalisée en 1933 est plus esquissée et moins de détails sont visibles que dans les autres scènes de rues peintes par l'artiste. Ni le nom des commerces, ni le numéro des tramways, ni même les vêtements des personnages ne sont clairement définis. L'artiste a travaillé ce tableau par taches de couleurs qui créent des couches superposées de peinture et seuls les édifices et le tramway ont un aspect plus lisse. Cette œuvre est réalisée à partir de couleurs froides dispersées dans la composition, notamment une forte présence de bleu et des touches de vert et de rouge viennent ponctuer et harmoniser le tableau. Il est aussi intéressant de souligner que la pluie génère une saturation des couleurs, ce que semble apprécier Hébert.

Comme aucun indice ne laisse deviner les occupants des édifices au sud-ouest et nord-ouest de la rue Sainte-Catherine, une étude de l'emplacement des commerces de l'époque est nécessaire. D'abord, le commerce à l'angle des rues est Omer De Serres, qui a déménagé en 1913 au coin de Saint-Denis et Sainte-Catherine. D'ailleurs, l'œuvre *Christmas Shoppers* (1945, fig. 26) représente la même intersection et sur la bannière, il est possible de lire les lettres « OMER ». Selon l'annuaire *Lovell* de Montréal, l'adresse du quincaillier était 343 rue Sainte-Catherine Est et 1406 rue Saint-Denis. L'édifice en bas à gauche du tableau est celui de la Banque Royale du Canada dont l'adresse était 500 rue Sainte-Catherine Est. Il est ainsi possible de déterminer que la rue en oblique est Saint-Denis et que celle à gauche est Sainte-Catherine.

L'œuvre de 1935, de plus grande dimension, est beaucoup plus colorée et moins esquissée que la précédente. Même si les commerces et les inscriptions sur les tramways ne sont pas

identifiables, le traitement des personnages et des voitures est plus travaillé que dans la version de 1933. Tout comme dans l'œuvre précédente, le centre est pratiquement vide, laissant ainsi toute la place à l'action se déroulant à l'avant-plan, où les personnages se bousculent pour monter et descendre du tramway. Le tableau est divisé en deux zones de lumière : une dans l'ombre dans la moitié supérieure et une lumineuse dans la moitié inférieure, ce qui permet des jeux de lumière. Dans la partie supérieure se trouve du gris, du brun et les vêtements des passants offrent des notes de bleu et de rouge. Dans la moitié inférieure, la rue s'éclaire avec des teintes de jaunes, une voiture rouge attire le regard et les parapluies et les manteaux des personnages ajoutent des coloris de rouge, de bleu, de vert et de violet. La composition est ainsi équilibrée et les plages de couleur et de lumière harmonisent le tout.



Figure 36. Copie de la figure 24.

Comme dans les scènes de la rue Sainte-Catherine, l'action des œuvres aux intersections de Saint-Denis et Sainte-Catherine se situe en plein cœur du centre-ville, tel que le laisse entendre le titre des œuvres. Pareillement au tableau *Rue Sainte-Catherine* (fig. 25), plusieurs éléments associés au monde urbain et contemporain s'entrecroisent : des tramways, des voitures, des commerces et des passants qui s'agitent. Ces éléments semblent coexister en parfaite harmonie et s'intégrer sans heurt les uns aux autres, alors

qu'en fait, Montréal ne ressemble en rien à cette vision de la ville. À l'époque où Hébert réalise ces deux œuvres, dans la décennie 1930, le Québec est plongé dans une crise économique sans précédent qui affecte la population. Chômage, misère, pauvreté et désillusion sont le lot quotidien de plusieurs Montréalais. Cette réalité ne correspond en rien à ce qui est représenté par le peintre, contrairement aux œuvres de certains autres artistes dont Muhlstock ou Neumann. Malgré les problèmes économiques et sociaux qui affectent une grande partie de la population, la vision d'Hébert en regard de la modernité, des progrès et de la vie en ville n'est aucunement modifiée. Son rapport illusoire à la ville et à la modernisation de la société, s'il est déjà présent dans ses œuvres des rues Sainte-Catherine et Saint-Denis, apparaît de manière beaucoup plus flagrante dans ses tableaux de coins de rues et dans ses œuvres représentant les commerces montréalais.

Vers 1936-1937, Hébert réalise le tableau *Christmas at Morgan's* (fig. 37)²⁹, qui représente la vitrine de Noël du magasin Morgan (aujourd'hui La Baie). Contrairement aux autres œuvres d'Hébert de format horizontal, aucune diagonale ne traverse le tableau, qui il se lit plutôt de gauche à droite et le point de vue de face permet au spectateur de s'intégrer à la composition qui se découpe sur trois plans bien distincts. Le premier plan n'est habité que par une famille, le père, la mère et l'enfant et deux chiens qui marchent sur le trottoir couvert de neige. Au deuxième plan, la foule massée devant la vitrine du commerce occupe tout l'espace pictural central. Le troisième plan est consacré à la devanture du commerce décorée de clowns et d'arbres de Noël pour le temps des fêtes. Les murs gris et bruns de l'édifice ferment la composition de chaque côté du tableau.

Dans cette œuvre, Adrien Hébert joue sur les contrastes de lumière et de couleurs, notamment en opposant l'espace de l'étalage de Noël à celui de la rue. La vitrine illuminée et ponctuée de tons vifs de vert, de rouge, de jaune et d'orangé attire le regard et se distingue de l'espace de la rue. Le trottoir obscurci par le jour qui s'achève est bondé de personnages peints dans des couleurs sombres de brun, de vert et de gris. La technique de l'artiste différencie aussi les deux espaces : les personnages dans l'étalage sont exécutés

²⁹ Selon Esther Trépanier, dans *L'Allier* (1993, p. 161), le tableau portait originalement le titre de *Christmas Spirit*.

avec de larges touches et évoquent les dessins d'enfants tandis que les citadins qui déambulent dans la rue sont détaillés. Malgré cette opposition entre la rue et la devanture du commerce, l'ensemble est harmonieux et équilibré. Les bonnets rouges de certains passants rappellent les couleurs des clowns dans l'étalage de Noël et la lumière de la neige au premier plan répond à l'éclairage lumineux de la vitrine.



Figure 37. Adrien Hébert, *Christmas at Morgan's*, vers 1936-1937, collection de la Compagnie de la Baie d'Hudson, Toronto.

Pour réaliser cette œuvre, Hébert s'est éloigné de son Quartier latin et s'est rendu dans l'Ouest de la ville, un secteur plutôt anglophone et commercial qui attire de nombreux Montréalais et banlieusards. Les personnages qui s'arrêtent devant la vitrine paraissent richement vêtus : chapeaux de feutre, manteaux à cols de fourrure et bonnets élégants, et certains sont regroupés en famille ou semblent discuter entre amis. Cette œuvre représente bien la frénésie du temps des fêtes et l'atmosphère joyeuse de Noël. De plus, l'excitation qui anime les enfants, le bonheur d'être en famille et le plaisir de retrouver ses proches sont palpables. Cependant, malgré l'enthousiasme des Montréalais pour les vitrines décorées

spécialement pour le temps des fêtes, cette représentation de Noël est bien profane pour l'époque.

En effet, on comptait surtout à l'époque d'innombrables scènes de la « messe de minuit au village », toutes conformes à la vision d'une société rurale traditionnelle qu'on voudrait bien être celle d'un Québec qui était pourtant, en 1936, déjà entré dans l'ère de l'urbanisation et de la consommation de masse et ce, malgré le frein temporaire que constituait la crise économique (L'Allier, 1993, p. 161).

Ce tableau représente en quelque sorte l'emprise et la fascination grandissantes de la population pour les grands commerces. Cette vision d'Hébert renforce aussi son appartenance au milieu urbain, contemporain et nord-américain, de plus en plus captivé par l'univers de la consommation et la culture populaire. Cette œuvre rappelle également les valeurs de l'artiste au sujet du mode de vie urbain auquel il est particulièrement attaché.

Tout aussi significative de l'intérêt croissant d'Hébert et de certains de ses contemporains pour le monde de la consommation et de la marchandise, *La Vitrine chez Eaton* (fig. 38) représente aussi un étalage de Noël pendant la période des fêtes. Cependant, la construction de cette œuvre est plus riche et plus complexe qu'elle ne l'est dans le tableau précédent : Hébert se place à l'intérieur de la vitrine et fait face aux passants qui s'arrêtent pour observer les jouets dispersés. Ce double rapport mentionné précédemment permet au spectateur de regarder les objets dans la vitrine, la foule, le tramway et les édifices de l'autre côté de la rue, dont le restaurant. Cependant, comme il se situe parmi les jouets et les décorations, il est également observé par la foule qui s'arrête devant le commerce.

Cette œuvre est très dynamique et fourmille de détails. Au premier plan se trouvent la vitrine pleine de jouets et deux sapins qui bloquent la vue latérale (et dans lequel le spectateur se trouve). Au deuxième plan, les passants contemplant la vitrine alors qu'un tramway, une voiture et une carriole circulent dans la rue. L'édifice et le restaurant ferment la composition au troisième plan. Hormis certains objets qui ornent la vitrine, les couleurs du tableau sont sombres : des bruns, des gris, des verts foncés constituent l'essentiel de la

palette de l'artiste. Cependant, le jaune de l'affiche du restaurant rappelle le jaune et les couleurs vives de l'étalage. Bien que le tableau soit chargé de nombreux éléments, il est harmonieux et l'œil veut s'y perdre et découvrir tout ce qui s'y cache.



Figure 38. Copie de la figure 27.

Cette vue de l'intérieur d'un commerce a été exposée au Salon du printemps de 1937, tout comme *Christmas at Morgan's* (fig. 37) et le critique Reynald, de *La Presse*, a souligné l'audace du travail d'Hébert :

[...] l'autre, plus audacieuse encore, nous place à l'arrière de la vitrine pour regarder la foule et l'animation de la rue à travers les jouets et la vitre. Les deux descriptions sont pleines jusqu'au bord de vie grouillante, comprise à la manière « citadine ». Il a fallu un sens averti de l'équilibre et une solide orchestration du coloris et des valeurs pour faire des toiles hors pair avec des sujets peu abordables (L'Allier, 1993, p. 161).

En effet, cette représentation de sujets encore non explorés par les artistes québécois et canadiens démontre non seulement l'originalité d'Hébert, mais également son adhésion aux valeurs nord-américaines et modernes.

D'abord connu sous le nom *La Rue (soir)*, *Le Débit de tabac Hyman* (fig. 39) représente la vitrine d'une tabagie de la rue Sainte-Catherine, au coin de Bleury, par un soir d'hiver. De format horizontal, la diagonale créée par la rue dynamise la composition. Le point de vue

en plongée ne permet pas au spectateur de participer à l'action, mais, en contrepartie, il lui donne accès à tous les détails de l'œuvre. Le premier plan, qui occupe le tiers inférieur du tableau, est occupé par la rue enneigée sur laquelle se laisse deviner les rails des tramways et où circulent une mère et son enfant ainsi que deux chiens. Au deuxième plan, une carriole est arrêtée en plein centre du tableau et de nombreux passants marchent dans la rue. Le troisième plan est consacré au commerce, à son enseigne lumineuse, au feu de circulation et aux nombreuses silhouettes de personnages qui déambulent à l'intersection des deux artères.



Figure 39. Adrien Hébert, *Le Débit de tabac Hyman*, vers 1937, Musée des beaux-arts de Montréal.

La lumière qui émane de la vitrine et de l'enseigne est franche et vive, et elle contraste avec l'obscurité de la rue. L'éclairage provenant du commerce illumine la route et crée des zones d'ombre et de lumière sur lesquelles sont dispersés les personnages, ce qui confère à la scène un aspect théâtral. De plus, malgré le fait que l'action se passe en plein hiver, une impression de chaleur se dégage du tableau, notamment à cause de cette lumière rouge qui

semble se refléter dans l'œuvre entière. L'enseigne lumineuse et la neige blanche sont séparées par des éléments plus sombres, ce qui crée un bel équilibre et unifie la composition.

À la manière d'un chroniqueur, Hébert semble décrire une scène hivernale typique et ajoute des éléments humoristiques à son tableau, tel que l'homme qui est tombé sur la chaussée glissante. Au centre, la carriole dans laquelle des personnages semblent se réchauffer, le va-et-vient des passants, la fascination de certains pour la vitrine, l'élégance avec laquelle les citoyens sont vêtus, les deux hommes transportant leur équipement de ski et la mère avec son enfant contribuent à faire de cette scène un décor hivernal idéal. Comme dans les scènes de rues précédentes, Hébert inscrit son action en plein cœur du centre-ville de Montréal, un espace urbain et contemporain dans lequel ses idées et ses valeurs au sujet de la modernité, notamment, influencent ses représentations.

*

*

*

Adrien Hébert a laissé un témoignage unique de la vie et de la ville de Montréal à son époque. L'artiste était fortement attaché aux valeurs modernes et au progrès associé au développement urbain. Conséquemment, les scènes de rues qu'il réalise sont idéalisées, mais elles rappellent à plusieurs niveaux ses idées sur un monde qui se transforme à un rythme effréné. Par l'entremise de ses représentations modernes de Montréal, Hébert lutte pour faire accepter la ville en tant que sujet. Mais, au-delà du discours sur la modernité que prône le peintre, ses œuvres sont significatives et empreintes des valeurs nord-américaines, urbaines et contemporaines qui font lentement leur place dans la société québécoise de l'époque.

CHAPITRE III

ADRIEN HÉBERT ET LA VILLE DE MONTRÉAL

Les scènes de rues que réalise Adrien Hébert entre 1925 et 1940 fournissent un aperçu de la vie montréalaise et du quotidien de l'époque. Malgré le fait que ces vues urbaines soient idéalisées par les conceptions de l'artiste, elles témoignent néanmoins des valeurs qui s'imposent. Contrairement à plusieurs de ses contemporains qui luttent pour le respect de la tradition, Hébert est un homme ouvert aux idées modernes, aux progrès techniques, mais aussi aux idéologies associées à l'Amérique et au monde urbain. À l'époque où il réalise ses œuvres, le Québec cherche à conserver et à valoriser ses racines européennes en niant sa filiation avec l'Amérique. Les scènes de rues mettent de l'avant un monde urbain et moderne où les valeurs américaines semblent être adoptées sans heurt par les Montréalais.

3.1 Modernité, américanité et urbanité

Dans plusieurs recherches et ouvrages, Esther Trépanier s'est intéressée aux questions de la modernité et de l'américanité dans l'art québécois. D'autres chercheurs associés au domaine de la culture québécoise, tels Gérard Bouchard ou Yvan Lamonde, se sont aussi penchés sur ces concepts. D'abord, la modernité autant en art que dans les autres champs du savoir, doit être comprise comme une rupture, une cassure, comme une période de transformation qui affecte tous les éléments de la société (Lamonde, 1986, p. 13-14). Comme le mentionne Bouchard (1995, p. 17), à l'époque d'Hébert, le discours de survivance est dominant dans la société québécoise, et particulièrement au sein de l'élite canadienne-française qui a longtemps nié son américanité et s'est plutôt tourné vers des

valeurs conservatrices et traditionnelles associées au vieux continent. Tel ne fut pas le cas de la culture populaire qui a plutôt eu tendance à embrasser les projets et les valeurs de l'Amérique, malgré le rôle diabolique qu'a joué la ville au sein du discours dominant. Hébert, appartenant à l'élite libérale, est marginal par rapport à ses contemporains puisqu'il n'adhère pas à ce discours ni aux valeurs conservatrices qu'il propose. Il va plutôt à l'encontre et se porte à la défense des valeurs de la culture populaire et par conséquent, fait l'apologie d'une certaine américanité.

Les artistes qui lui sont contemporains manifestent de plus en plus le désir de voir se créer une peinture nationale qui se distinguerait de la peinture européenne et qui suggérerait une territorialité et des représentations picturales spécifiquement québécoises. Pour certains, cela a pris la forme de paysages vierges ou de campagnes québécoises, mais comme le souligne Trépanier (1995, p. 245), la ville est aussi un lieu possible de la représentation de cette réalité américaine québécoise. Sujet de prédilection d'Hébert, ses représentations urbaines intègrent à la fois l'américanité, par l'espace et le territoire qui sont représentés, la ville et les rues de Montréal, et la modernité, par les éléments associés au progrès qu'il décide de mettre en valeur.

La modernité doit être comprise à la fois comme une rupture, mais aussi comme un processus idéologique. En art, elle se vit en opposition à la tradition et s'élabore au nom du progrès. Il y a rupture face aux sujets représentés, mais aussi dans la manière de peindre, ce que fait partiellement Hébert lorsqu'il choisit de représenter la ville. Mais Montréal est, encore à cette époque, démonisée par les élites les plus traditionalistes, seules quelques visions positives paraissent, sous forme écrite ou picturale, dans des journaux ou des feuillets et ont, par conséquent, un impact plus limité. Ainsi, en choisissant de représenter toujours positivement une ville dynamique et en intégrant l'univers de la consommation aux pratiques usuelles de la vie des Montréalais, Adrien Hébert se démarque de ses contemporains.

La modernité culturelle au Québec, au sens où elle a souvent été définie³⁰, se tourne vers les avant-gardes européennes et délaisse la tradition classique et académique. Elle ne propose donc pas une rupture complète avec le vieux continent, mais plutôt une rupture face aux procédés formels. Cette modernité ne correspond d'ailleurs pas à celle des œuvres d'Hébert, mais plutôt à la génération des artistes des années 1940. Dans l'entre-deux-guerres, on assiste plutôt à un retour aux traditions et aux références européennes traditionnelles, de la France pré-républicaine notamment, et c'est dans ce contexte que la modernité d'Hébert se distingue. Contrairement à ses contemporains, il substitue au modèle européen (la tradition, le monde rural) un modèle continental américain (la ville de Montréal), tout en conservant une technique assez classique. Par conséquent, il tourne le dos aux valeurs traditionnelles, encore associées à l'Europe et adopte plutôt les valeurs modernes de l'Amérique. Hébert s'approprie donc cet espace continental et élabore une territorialité spécifiquement québécoise.

Malgré le fait que les concepts de modernité et d'américanité s'entrecroisent dans les œuvres d'Hébert, il ne faut pas les confondre pour autant. Dans l'ouvrage *Québécois et Américains* (1995), Bouchard et Lamonde montrent que bien que l'acceptation de l'américanité par les intellectuels et les élites québécois suivent de près l'essor de la modernité, les deux concepts doivent être compris séparément puisque leurs interactions ont parfois été contradictoires. C'est notamment le cas des années 1940 et de l'intégration des avant-gardes européennes qui ont repoussé la rupture du Québec face à l'Europe. Mais comme le mentionne les auteurs : « La modernité a pavé la voie à l'américanité en libérant la culture savante des vieilles normes et traditions qui lui servaient d'ancrages et en l'ouvrant au changement » (Bouchard, 1995, p. 10).

Si la modernité doit se comprendre comme une rupture face à la tradition, l'américanité doit se concevoir comme une rupture envers l'Europe. Elle est, comme le souligne

³⁰ Comme le rappelle Esther Trépanier et Yvan Lamonde dans l'introduction de *L'Avènement de la modernité culturelle au Québec*, plusieurs historiens d'art ont eu tendance à associer les débuts de la modernité artistique au Québec avec le début de l'abstraction, dont les automatistes ont ici été les précurseurs.

Bouchard et Lamonde (Bouchard, 1995, p. 8), un long processus de recommencement qui élabore peu à peu de nouvelles formes culturelles, en délaissant les modèles associés au vieux continent. De plus, comme l'explique Joseph Yvon Thériault (2002, p. 13) : « [L'américanité] serait la description du processus d'autonomisation que les sociétés et les cultures issues de l'immigration européenne – les sociétés d'Amérique – ont dû réaliser pour s'adapter à un nouveau continent [...] ». L'auteur (Thériault, 2002, p. 13) ajoute également que « Le Québec francophone partage, avec le reste de l'Amérique et particulièrement avec les États-Unis, une même culture continentale qui le différencie, en même temps, d'avec les vieilles sociétés européennes ». L'américanité se définit donc en termes de spécificité continentale.

Modernité et américanité se confondent ainsi chez Adrien Hébert puisque par sa valorisation de la modernité, mais aussi de la modernisation de la société et des valeurs associées à la ville contemporaine, par son assimilation de cette modernité et par la défense qu'il en fait, il a proposé une nouvelle vision de l'espace urbain montréalais, un espace spécifiquement nord-américain dans lequel évolue ces nouvelles réalités. La modernité d'Hébert se dévoile par les aspects modernes de la ville de Montréal, un espace bien inscrit sur le continent américain, et par conséquent, en rupture avec la tradition française classique et académique.

Pour Hébert, la ville est le lieu par excellence de la modernité et l'espace par lequel se manifeste son adhésion à l'américanité, mais surtout son inscription sur le continent nord-américain. Cela s'exprime à la fois par ce qu'il pense et écrit au sujet de la modernité et des progrès de la vie moderne, mais surtout par sa thématique récurrente et par la rhétorique de ses compositions. Par exemple, dans l'œuvre *Ste. Catherine St.* (fig. 40), aucun doute quant à l'endroit représenté. Hébert situe son action en plein cœur du centre-ville de Montréal, et même sans le titre, les lieux sont facilement reconnaissables. Plusieurs éléments réfèrent directement à la ville de Montréal, notamment le nom du commerce « Omer De Serres ». Il situe ainsi son sujet dans un espace urbain connu du public. Ensuite, ce ne sont jamais les immeubles du Vieux-Montréal, les anciens édifices et les lieux du régime français qu'il choisit de montrer, mais plutôt les magasins, les modes de

transport et les habitants du Montréal urbain et contemporain. Les commerces occupent d'ailleurs une place importante dans plusieurs de ses œuvres, ce qui permet de penser qu'Hébert, sans nécessairement faire la promotion de la société de consommation, adhère aux nouvelles valeurs qui font lentement leur place.



Figure 40. Copie de la figure 31.

En fait, il représente les éléments associés à la culture de masse, à la culture populaire des Montréalais, ce qui l'oppose conséquemment aux valeurs traditionnelles véhiculées à l'époque qui font de la ville un espace négativement connoté. C'est dans cette optique qu'il faut comprendre la modernité d'Hébert, mais aussi la valorisation qu'il fait de l'américanité. Cependant, bien que dans plusieurs textes, il se soit porté à la défense de la ville et de la modernité, jamais Hébert ne parle d'américanité, ce concept ne signifiant rien pour lui. C'est avec le recul, par la vision qu'il propose de cette ville et par les aspects modernes qu'il peint qu'il est possible d'affirmer que modernité et américanité chez Hébert se côtoient et se confondent.

En opposition à la campagne et au mode de vie rural associé au traditionalisme et au respect des bonnes valeurs catholiques canadiennes-françaises, la ville est perçue par les élites comme un lieu de péché et de perdition, un endroit de débauche où tous les vices sont permis. Elle est également associée à l'étranger, à nos voisins du Sud et à toutes leurs valeurs matérielles et profanes. Au dire de l'élite clérico-nationaliste,

L'être américain serait un personnage vulgaire, sans raffinement, une espèce d'être primaire débarrassé des vernis de la civilisation. Grossier, l'être américain serait médiocre, imbu de lui-même, égoïste, ne retirant des satisfactions que des plaisirs matériels (Thériault, 2002, p. 35).

Dans l'introduction de l'ouvrage *Québécois et Américains*, Yvan Lamonde et Gérard Bouchard (1995, p. 8) affirment qu'au Québec, depuis le temps du transfert migratoire qui s'est achevé au milieu du XIX^e siècle, une rupture s'est lentement opérée par rapport aux racines européennes et un discours de recommencement, basé sur les valeurs du nouveau continent, a pris forme. Néanmoins, ce parcours ne s'est pas réalisé de manière linéaire, puisque la période comprise entre 1850 et 1950 a surtout fait état d'un retour aux valeurs traditionnelles européennes et d'un refus de l'américanité. Il est vrai que, pendant cette période, la plupart des intellectuels et des élites clérico-nationalistes ont vilipendé la culture américaine (étatsunienne). Cela n'est cependant pas le cas des classes populaires, où l'influence des États-Unis se vivait d'une manière beaucoup plus positive, comme l'affirme Thériault (2002, p. 93) : « [...] l'idéologie canadienne-française européenne aurait été une pure fiction à usage exclusif des élites, un discours qui n'atteint ni le peuple ni les structures profondes de la réalité canadienne-française ».

Cela est aussi vrai pour Adrien Hébert qui, dans ses œuvres, met en scène des éléments référant à la culture urbaine montréalaise : grands magasins, mode vestimentaire et voitures. Thériault (2002, p. 73) explique d'ailleurs que « C'est en s'agglutinant aux produits issus de l'industrie moderne, en s'adaptant techniquement au monde moderne que le Québec aurait consenti à son américanité ». Dans le cas de cet artiste, il est même possible de parler d'américanisation, puisque l'influence de la culture américaine se remarque par tous les éléments référant spécifiquement à celle-ci, que ce soit les enseignes

lumineuses, les nombreuses publicités, les kiosques de journaux et de périodiques, les grands magasins ou les automobiles.

Après des débuts prometteurs, la contribution d'Hébert à la revue *Le Nigog* a permis à l'artiste de concrétiser ses réflexions sur le sens de la modernité en peinture, les véritables changements dans ses œuvres s'étant amorcés quelques années après la fin de la publication de cette revue. Dès 1924, Adrien Hébert se tourne vers l'activité bourdonnante de la ville, lieu emblématique chez lui des nouvelles transformations et des changements qu'offre la vie moderne. Cependant, sa compréhension de la modernité demeure dans les limites du figuratif. Malgré le fait qu'Hébert croit que l'artiste doit être de son temps, et par conséquent, faire état des révolutions technologiques, il valorise un traitement « classique » de la peinture et aspire à une recherche d'idéal dans ses œuvres.

L'américanité des œuvres d'Hébert se trouve ancrée dans la ville de Montréal, tout en étant ouverte au continent. Comme l'affirme Trépanier (1995, p. 244), Hébert est conscient d'appartenir à un univers culturel qui prend forme dans le milieu urbain. Ses représentations urbaines intègrent à la fois l'américanité, par l'espace, le territoire qui est représenté – la ville de Montréal – et la modernité, par les éléments associés au monde urbain et contemporain qui sont perceptibles. Ainsi, il met de l'avant et valorise les pratiques et les influences culturelles urbaines et populaires tels la publicité, la consommation, les loisirs et le commerce. Dans le cas de cet artiste, il ne faut pas perdre de vue que modernité et américanité se croisent et s'amalgament, comme l'explique Trépanier (1995, p. 246) :

[...] une américanité qui se confond avec la modernité inscrite dans une architecture déterminée par le développement économique et géographique propre à Montréal, mais qui s'enregistre aussi dans la description de loisirs urbains populaires, relevant tant des conditions climatiques que de la configuration géographique de la ville.

Les scènes de rues sont vraisemblablement les tableaux dans lesquels les concepts de modernité et d'américanité sont le plus difficilement dissociables. Le fait qu'Hébert

représente des rues de la ville de Montréal témoigne à la fois de son adhésion à la modernité et de son inscription sur un territoire américain. L'œuvre *Rue Sainte-Catherine* (fig. 41) fournit un bon exemple de l'enchevêtrement entre ces deux concepts. Ce tableau est évidemment moderne par la thématique qu'Hébert a choisi de représenter – une rue de Montréal où foisonnent commerces, passants et automobiles – mais il est aussi manifeste de son américanité puisqu'il s'agit d'une artère identifiable à une ville nord-américaine et non européenne. Il n'a pas choisi de représenter une rue de Paris, bien qu'il ait vécu plusieurs années dans cette ville. Ce choix peut paraître banal, mais la récurrence et l'obsession avec laquelle Hébert représente les rues de Montréal et ses aspects modernes exigent une certaine réflexion.

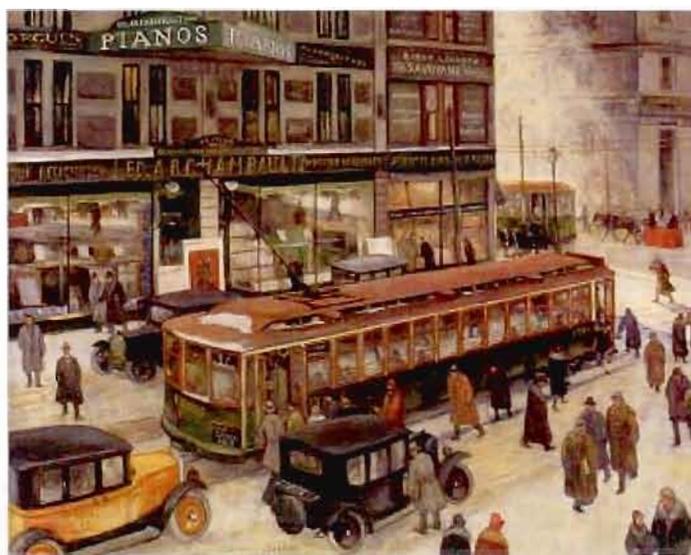


Figure 41. Copie de la figure 25.

L'américanité des œuvres d'Hébert s'exprime surtout par les lieux qui sont représentés. Que ce soit les rues Sainte-Catherine ou Saint-Denis, ces artères sont probablement connues à travers la province, et bien que ne se comparant pas à la 5th Avenue de New York, elles peuvent très certainement rivaliser avec d'autres artères commerciales américaines. Comme le suggère Paul-André Linteau (2000, p. 306) : « la rue

Sainte-Catherine [est] un véritable symbole du commerce montréalais ». En effet, en plus des grands magasins qui s’y installent dès le début du siècle, de nombreux marchands et cinémas bordent la rue. Avec le développement du tramway qui amène plusieurs Montréalais et même une population en périphérie de la ville, Sainte-Catherine n’a rien à envier aux autres artères commerciales du pays et même du continent. Elle est typique des rues commerciales nord-américaines et contraste avec les boulevards européens. Avec ses représentations d’avenues montréalaises notoires, composées de plusieurs éléments qui forgent leur caractère unique, Hébert construit un espace spécifiquement nord-américain et, conséquemment, il exprime et véhicule cette notion d’américanité. Trépanier (1995, p. 251) mentionne à ce sujet :

[...] il n’en demeure pas moins que dans la période de l’Entre-deux-guerres, Hébert a construit une vision picturale positive de notre américanité urbaine. Bien sûr, son œuvre ne nous renvoie pas à des modèles formels étatsuniens, pas plus que Hébert ne se réfère dans ses textes à des peintres américains. [...] Mais le concept d’américanité ne peut se poser dans le cas d’Hébert en terme d’influence. Il renvoie plutôt à un nouveau type de reconnaissance, positive celle-là, de l’américanité québécoise, urbaine et moderne, possédant sa spécificité économique, sociale et culturelle.

Les scènes de rues peintes par Hébert tout au long de sa carrière témoignent de l’idéologie, des valeurs et du regard d’un homme sur un monde en pleine transformation. Adrien Hébert a accueilli à bras ouverts les valeurs associées à la modernité et les idées du nouveau continent. En ce sens, ses scènes urbaines sont exemplaires de l’influence qu’ont eu la modernité et l’américanité dans la réalisation de ses compositions. Il est évident que ses tableaux dégagent une certaine modernité – non pas par son expérimentation formelle encore assez classique – mais plutôt par sa thématique récurrente, la ville de Montréal sous ses aspects les plus contemporains. Dans ses œuvres, la modernité semble avoir été assimilée et vécue sans heurts par tous, elle apparaît comme une réalité contemporaine et actuelle pour Hébert. Quant à l’américanité, comme l’explique Thériault (2002, p. 79) :

Dans la plupart des sociétés occidentales ayant traversé un tel processus, on nomme cela plus simplement la modernisation, non pas

l'américanisation et encore moins l'américanité. Il est vrai, d'où une partie de la confusion, que l'avancée de la modernisation technique du Québec s'est déroulée en même temps que la continentalisation et l'américanisation de son économie.

Ainsi, comme l'américanité n'est pas encore réfléchie à l'époque d'Hébert, il n'est pas possible de parler de véritable influence américaine et encore moins de savoir ce qu'il pensait de l'américanité. Dans ce cas, il faut plutôt la comprendre comme une reconnaissance par l'artiste, une acceptation de notre spécificité québécoise, mais aussi de notre distinction par rapport à l'Europe. L'américanité des œuvres d'Hébert vient des lieux qu'il choisit de représenter, en l'occurrence les rues de Montréal, et ce, en valorisant la spécificité du territoire et de l'espace urbain québécois dans un contexte d'appartenance continentale.

3.2 La réalité des œuvres

Adrien Hébert s'intéresse à la vie urbaine montréalaise et aux éléments qui en font une métropole unique. Il reprend ainsi plusieurs composantes de Montréal et les insère dans ses œuvres afin de présenter une ville moderne et américaine, un espace dans lequel des valeurs associées au progrès et à la modernisation de la société ont pris leur place. Puisque Hébert croit fermement à ces idéaux et qu'il désire que ses contemporains les admirent tout autant que lui, il construit une vision idéalisée de la ville de Montréal en montrant la métropole sous son meilleur jour.

3.2.1 Le commerce

Adrien Hébert semble fasciné par les commerces montréalais de son époque. Sur les neufs scènes de rues étudiées, sept d'entre elles présentent des magasins et des commerces au détail réputés. En fait, seules les œuvres montrant la rue Saint-Denis (*Rue Saint-Denis*,

1927, fig. 32 et *Jour de pluie, rue Saint-Denis*, 1927-1930, fig. 34) ne mettent pas de l'avant l'aspect commercial de la ville.

Dans les années 1920, le visage de Montréal est considérablement transformé par l'apparition de nombreux commerces au détail et de magasins spécialisés, ce qui encourage la consommation au sein d'une population alors de plus en plus prospère. Cette agitation économique est palpable dans les œuvres d'Hébert, particulièrement celles représentant la rue Sainte-Catherine, dont la vocation commerciale est incontestable.

Le tableau *Rue Sainte-Catherine* (fig. 41) est le premier des scènes urbaines d'Hébert qui met à l'avant-plan un commerce notoire de la ville, E.D. Archambault, qui loge alors au 312-316 rue Sainte-Catherine Est, à l'intersection de la rue Saint-Denis, avant de déménager à l'emplacement actuel, au 500, rue Sainte-Catherine Est. Comme aucune photo datant de cette époque n'a pu être retracée, il est impossible de savoir avec certitude si la façade du commerce avait un tel aspect. Néanmoins, l'ajout de plusieurs détails, tels « Edition de la Schola Sanctorum Montreal », ou les inscriptions « Musique en feuille », « Musique religieuse », visible à moitié, « Pianos », « Orgues » et « Phonographes » ajoutent beaucoup de réalisme à l'œuvre. D'autres éléments, comme les partitions musicales, perceptibles au travers les fenêtres, ou encore les affiches pour deux spectacles devant la porte, produisent le même effet. Cependant, outre son aspect « réaliste », ce tableau évoque l'importance du commerce de E.D. Archambault dans le paysage urbain montréalais. Cette œuvre est probablement la première dans l'histoire de l'art québécois à représenter de manière aussi évidente un magasin et à faire de celui-ci l'aspect central de la composition. De la part d'Hébert, ce choix ne peut être innocent puisqu'il défendait ardemment non seulement le droit de l'artiste à représenter les sujets qui lui plaisaient, mais aussi la liberté de peindre des thèmes associés au monde moderne.

Mais à un autre niveau, elles [les œuvres représentant des artères commerciales] témoignent aussi du fait qu'Hébert est loin d'endosser les réserves d'une certaine élite francophone à l'égard du commerce, de la publicité, de la consommation et des pratiques culturelles urbaines et populaires (Trépanier, 1995, p. 246 et 248).

Au cours de la même année 1926, Hébert exécute une autre vue de la rue Sainte-Catherine, *Ste. Catherine St.* (fig. 31), dans laquelle une longue partie de l'artère est visible grâce à une plongée et à un point de fuite lointain. Dans ce tableau, il présente de manière plus discrète un autre commerce important dans l'histoire de Montréal, « Omer De Serres ». Cependant, cette œuvre semble moins évocatrice de l'agitation urbaine et de l'importance grandissante de l'aspect commercial dans la vie des Montréalais. Néanmoins, Hébert a tout de même pris le temps d'inscrire le nom de la quincaillerie, qui est aujourd'hui le plus important magasin de matériel d'artiste au Québec. Hébert n'écrivait pas systématiquement le nom des commerces dans ses compositions, sur la dizaine de scènes de rues répertoriées, seuls quatre tableaux présentent clairement le nom des établissements alors que deux œuvres réfèrent aux magasins dans leur titre, ce qui est le cas de *Christmas at Morgan's* (fig. 42) et *La Vitrine chez Eaton* (fig. 27).



Figure 42. Copie de la figure 37.

Ces deux œuvres soulignent la vocation commerciale de la rue Sainte-Catherine et démontrent l'intérêt certain qu'avait Hébert pour la culture de masse et le monde de la consommation, alors naissant. La représentation des vitrines de Noël de ces deux commerces réputés de Montréal évoque également les habitudes de la population en

préparation au temps des Fêtes. Cependant, Hébert met complètement au rancart l'aspect religieux de Noël et présente plutôt le côté païen et commercial de cette période de l'année. Dans l'œuvre *Christmas at Morgan's*, l'atmosphère chaleureuse de la composition est palpable, tout comme le bonheur et la joie que dégagent les personnages qui se côtoient sur le trottoir. Néanmoins, ce qui attire le regard est la vitrine illuminée et colorée dans laquelle se trouvent des personnages à l'allure clownesque et des sapins décorés pour l'occasion. Une attention encore plus importante est accordée à la vitrine ornée de nombreux éléments festifs dans le tableau *La Vitrine chez Eaton*, puisque les objets disposés sont à la portée du spectateur, qui pourrait en faire l'inventaire.

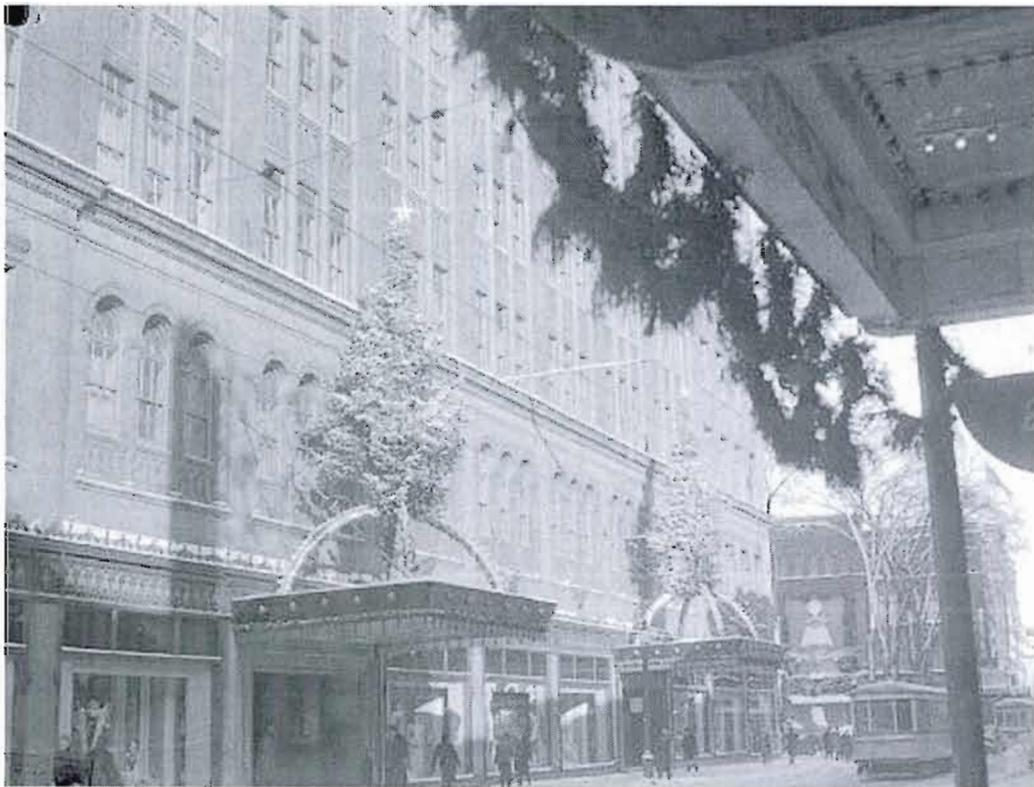


Figure 43. Photographie inconnu, *Christmas at Eaton's*, 1946, Fonds Conrad- Poirier, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.

Il serait sans doute possible de retracer bon nombre des jouets étalés dans la devanture du magasin et il paraît probable qu'en déambulant sur la rue Sainte-Catherine en décembre 1936, les étalages de chez Morgan et Eaton aient eu un aspect semblable (fig. 43). Ces commerces présentaient déjà depuis plusieurs années, des vitrines de Noël spectaculaires et enchanteresses et Hébert s'en est certainement inspiré pour la réalisation de ses compositions. Toutefois, l'intérêt de ces œuvres provient surtout de leur distance par rapport au discours dominant de l'élite canadienne-française qui luttait alors vivement pour un retour à la tradition et aux valeurs catholiques afin de contrer l'influence américaine grandissante sur la culture populaire. Comme le mentionne Louise Vigneault (2002, p. 61) :

Dans leur crainte de l'anglicisation et de l'américanisation à long terme de la nation, les élites cléricales et civiles s'emploieront à dénoncer l'influence de l'Autre sur la classe populaire, en surestimant les éléments traditionnels et en niant leurs transformations au cours des siècles. Tandis que la culture savante tentait de « corriger » l'orientation de la culture populaire jugée impure et corrompue par les influences étrangères, cette dernière résistait constamment à cet exercice de redressement.

Les œuvres d'Hébert sont cohérentes avec son discours au sujet de la modernité et des progrès techniques : « l'artiste a le droit de suivre le progrès matériel, tout comme ceux qu'il veut représenter. [...] Un artiste doit savoir apprécier l'époque où il vit et traduire ce qu'il a vu » (Hébert, 1939, p. 634). Si le tableau *Rue Sainte-Catherine* (fig. 25) a été réalisé à une époque où Montréal vivait ses plus belles années, tel n'est pas le cas de *Christmas at Morgan's* (fig. 37) et de *La Vitrine chez Eaton* (fig. 27), qui ont été exécutés alors que le Québec vivait encore au rythme de la crise économique du début de la décennie. Mais au-delà de l'idéalisation certaine de nombreuses de ses œuvres, cette comparaison permet de comprendre qu'Hébert appréciait les changements attribuables à la société moderne et à l'influence américaine, contrairement à plusieurs de ses contemporains. L'aspect commercial de la rue Sainte-Catherine et la représentation qu'en fait Hébert est manifeste de l'adhésion de l'artiste aux valeurs qui s'imposent. D'autres éléments, comme les modes de transport, alors en pleine évolution, témoignent du regard d'un homme sur une époque maintenant révolue.

3.2.2 Le transport

Il semble moins évident de rattacher les représentations que fait Hébert des modes de transport à son discours sur la modernisation de la société et à l'importance qu'il accordait aux progrès techniques de son époque, puisque des carrioles sont parfois peintes dans ses œuvres. Cependant, Hébert ne renie pas le passé, il veut plutôt, comme le mentionnait Louise Vigneault, se faire témoin de l'époque à laquelle il vit. Pendant l'entre-deux-guerres, tous les Montréalais ne possèdent pas une voiture, certains prennent le tramway et les déplacements en traîneau à chevaux, qui sont alors des taxis, sont encore fréquents.



Figure 44. Adrien Hébert, *Coin Peel et Sainte-Catherine*, 1948, collection Imasco Limitée).

Cette coexistence des moyens de transport est visible dans l'œuvre *Rue Sainte-Catherine* (fig. 25) dans laquelle l'accent est mis sur le tramway et les voitures, au centre, mais il est

aussi possible de remarquer une carriole rouge à l'arrière-plan. Dans une œuvre plus tardive, *Coin Peel et Sainte-Catherine* (1948, collection Imasco Limitée, fig. 44) Hébert reprend la juxtaposition des trois modes de transport présents dans l'œuvre précédente, en y ajoutant une bicyclette et une motocyclette. Le peintre semble donc soucieux de présenter les rues de Montréal telles qu'elles apparaissent à l'époque où il exécute ses tableaux. Trépanier affirme que « L'artiste moderne doit être de son temps, représenter son époque, s'inscrire au cœur de la vie qu'il a charge de représenter » (L'Allier, 1993, p. 94), ce que fait Hébert lorsqu'il ajoute une foule d'éléments imputables à la période de l'entre-deux-guerres dans ses œuvres urbaines.



Figure 45. Photographie inconnu, *Automobile Ford modèle T, Westmount*, vers 1920, Archives photographiques Notman, Musée McCord.

Le fait qu'Hébert intègre des tramways, des voitures et des carrioles dans le même espace accentue son intérêt indéniable pour la machine. Les éléments mécaniques semblent le captiver, comme en témoigne la minutie avec laquelle il exécute le dessus du tramway central dans *Rue Sainte-Catherine* (fig. 25). La fixation sur le toit laisse pratiquement percevoir les vis et les écrous qui maintiennent le bras de raccordement aux fils électriques,

bien que ceux-ci ne soient pas représentés dans le tableau. Les voitures noires, vraisemblablement des « Ford T » présentes dans cette œuvre, démontrent également la fascination d'Hébert pour la mécanique, ce qui se dévoile par l'attention qu'il accorde aux détails, comme le grillage du radiateur à l'avant, les phares, les jantes ou encore le bouchon au devant du véhicule (fig. 45).

Les modes de transport représentés dans les œuvres d'Hébert évoquent à plusieurs égards les positions de l'artiste face à la modernité. Outre le fait que, par ses représentations, il désire s'inscrire dans le contemporain et « être de son temps », l'intérêt qu'il éprouve pour la machine et la mécanique rejoint les positions qu'il développe dans ses textes, lesquelles confèrent à l'artiste la liberté de peindre des thématiques urbaines, contemporaines et modernes. Comme il le mentionne (Hébert, 1939, p. 635) : « Tout cela, c'est de la vie et de la beauté. D'aucuns prétendent qu'une mécanique est laide. D'abord qu'est-ce qu'on entend par beauté. Il ne faut pas confondre beauté et joliesse ».

Hébert se passionne pour le monde qui l'entoure et pour cette ville qu'il habite. Tout de Montréal semble l'inspirer que se soit les commerces, les voitures, les tramways ou encore l'architecture unique de la métropole. Lorsqu'il peint les édifices, il prend bien soin de rendre certains détails et de fournir assez d'indices au spectateur afin que ce dernier puisse reconnaître les lieux et s'identifier à l'espace représenté.

3.2.3 L'architecture

Avec l'aspect commercial et les modes de transport, Hébert souligne les éléments relatifs à la modernité et à la culture urbaine populaire influencée par le mode de vie américain. L'architecture, quant à elle, est l'élément géographique permettant à Hébert d'inscrire physiquement et concrètement ses œuvres sur le continent américain. L'architecture que présente Hébert est bel et bien montréalaise. Le peintre affiche le caractère unique des édifices de la métropole, quand ceux-ci ne sont pas clairement reconnaissables. Ainsi,

même si les commerces ou les bâtisses ne sont pas toujours identifiés par le peintre, celui-ci fournit assez d'indices au spectateur afin qu'il puisse discerner les lieux représentés.

Dans l'œuvre *Rue Saint-Denis* (1927, fig. 32), le clocher de l'église Saint-Jacques est facilement repérable puisque Hébert indique l'endroit où la scène a été captée; il ne peut donc être confondu avec un autre clocher. De plus, les détails architecturaux des autres édifices de la composition permettent au spectateur de se localiser dans la ville. Cela peut paraître plus difficile aujourd'hui, puisque l'aspect de la métropole a considérablement changé, mais le citoyen des années 1920 reconnaît certainement l'édifice Dandurand, la façade est de la Banque Royale du Canada (fig. 46) ou encore le mur ouest du magasin E.D. Archambault.

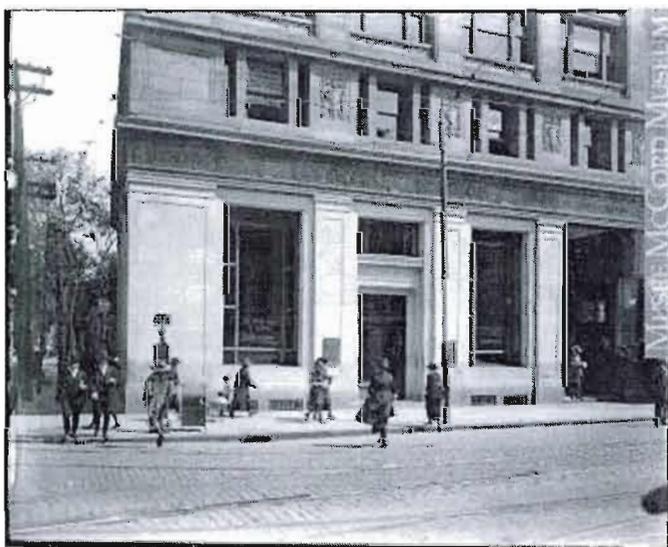


Figure 46. William Notman & Son, *Succursale de la Banque Royale, rue Sainte-Catherine, Montréal, 1921*, Archives photographiques Notman, Musée McCord.

L'œuvre *Coin Sainte-Catherine et Saint-Denis* (1935, fig. 24) fournit suffisamment de détails au spectateur pour lui permettre de reconnaître les édifices représentés. Malgré le fait que le nom du commerce à l'intersection des deux artères soit illisible, le Montréalais de l'époque repère aisément la quincaillerie Omer De Serres, tout comme il constate que l'édifice gris dans le coin supérieur gauche représente la Banque Royale du Canada.

Dans le tableau *Jour de pluie, rue Saint-Denis* (1927-1930, fig. 34) la situation géographique exacte de la scène représentée semble moins évidente puisque aucun point de repère n'est représenté. Néanmoins, Hébert représente les demeures typiques montréalaises d'un quartier bourgeois de la métropole. Ces maisons en rangée, à l'allure victorienne par les lucarnes, les balcons, les tourelles, les frises, la pente des toits et la pierre massive, sont caractéristiques des quartiers plus aisés de la ville. Il serait certainement possible encore aujourd'hui de repérer ces demeures de la rue Saint-Denis et de connaître l'emplacement exact de la composition.

L'utilisation que fait Hébert de l'architecture montréalaise est exemplaire de son adhésion à l'américanité, de son désir de construire une représentation visuelle territoriale spécifiquement québécoise et de manifester son appartenance continentale. Avec ses représentations urbaines, Hébert veut se distancer du territoire européen et montrer la spécificité culturelle montréalaise, ce qui implique nécessairement la construction d'un espace continental urbain et américain. Pour y arriver, il utilise de nombreux éléments référant spécifiquement à l'espace montréalais : commerces notoires, demeures bourgeoises et édifices connus. Le titre des œuvres dans lesquelles il mentionne le nom des artères montréalaises représentées contribue également à renforcer cette appartenance à l'espace continental américain. Comme le souligne Trépanier (1995, p. 236) : « [...] ce travail pictural en vue d'une appropriation visuelle symbolique du territoire national indique le désir chez ces artistes d'établir une représentation qui marque leur appartenance à un espace qui leur est propre ».

Adrien Hébert perçoit d'un bon œil les progrès du monde moderne et accepte, sans trop de difficultés, les nouvelles valeurs qui pointent à l'horizon. La ville est pour lui, l'espace qui permettra à ces transformations de se concrétiser, ce qui n'est pas le cas de tous ses contemporains. Néanmoins, les Montréalais que représentent Hébert dans ses scènes de rues paraissent en parfaite harmonie avec le monde urbain, ce qui est, une fois de plus, symptomatique de sa conception de la ville.

3.2.4 Les Montréalais

À l'époque de l'entre-deux-guerres, la population de Montréal ne cesse de s'accroître, pour atteindre un million d'habitants en 1931. Des immigrants provenant d'outre-mer, mais aussi de la campagne québécoise, débarquent en ville où ils espèrent qu'une vie meilleure les attend. La prospérité de la décennie 1920 favorise le développement de la métropole et permet l'apparition de la classe moyenne. Cependant, le krach boursier de 1929 plonge Montréal dans une période de grandes difficultés. Malgré les problèmes éprouvés par de nombreux Montréalais et la stagnation, voire l'arrêt complet de plusieurs projets de développement urbain, les œuvres d'Hébert présentent toujours une ville dynamique et économiquement fertile où les habitants vivent en harmonie, ce qui ne correspond pourtant pas toujours à la réalité.

Contrairement à certains de ses contemporains, dont Philip Surrey ou Jack Beder, Hébert n'est pas engagé socialement et ne veut pas montrer les aspects moins réjouissants de la vie en ville, que ce soit l'isolement, la misère ou la pauvreté. La métropole qu'il présente est riche, prometteuse, tournée vers l'avenir et toujours en mouvement, ce qui est cohérent avec sa vision positive du développement urbain. Comme l'explique Trépanier (1995, p. 248) :

Adrien Hébert se démarque ainsi non seulement du régionalisme québécois traditionnel mais aussi des visions plus pessimistes et critiques de certains peintres américains tels Edward Hopper, les frères Soyer, Ben Shahn et autres artistes plus engagés socialement et politiquement.

Dans l'œuvre *Rue Sainte-Catherine* (1926, fig. 25), Hébert représente plusieurs citadins déambulant dans la rue et s'adonnant à diverses activités urbaines, dont flâner et s'arrêter pour bavarder avec des connaissances, prendre le tramway ou encore magasiner. L'élégance avec laquelle les personnages sont vêtus et les accessoires qu'ils portent (chapeaux à la dernière mode, attachés-cases, cols de fourrure) renforcent également l'idée d'une ville prospère où il fait bon vivre. D'ailleurs, les Montréalais qui se promènent dans

ce tableau semblent cohabiter aisément et harmonieusement dans ce monde urbain et les personnages paraissent heureux dans leur rôle.

Le tableau *Rue Saint-Denis* (1927, fig. 32) présente aussi des citoyens dans leur environnement quotidien. Cette vue de ville, plus calme que la précédente, évoque la prospérité et l'aisance des Montréalais, par leur habillement, leur posture et l'activité à laquelle il semble s'adonner, bavarder et marcher dans la rue. Aussi, le fait qu'Hébert représente des femmes se promenant seules permet de croire qu'il est ouvert à des valeurs plus modernes et libérales. À l'époque où il réalise ce tableau, Montréal vit encore ses plus beaux jours, mais l'opulence des habits, notamment ceux de la femme en rouge, de l'homme au centre et de la femme en vert, paraît excessive et il semble peu probable que l'artère ait eu un aspect si propre et si immaculé. Néanmoins, l'esthétisme de la scène et l'élégance des personnages sont en accord avec le discours d'Hébert sur la ville et la modernité. Faut-il rappeler que l'espace urbain est pour lui le lieu où se cristallisent les progrès associés à la vie moderne et où un monde infini de possibilités s'offre aux habitants de la métropole.



Figure 47. Tailleurs pour femmes (détail), Catalogue Eaton printemps-été 1926, Bibliothèque et Archives du Canada.



Figure 48. Habits pour homme (détail), Catalogue Eaton printemps-été 1926, Bibliothèque et Archives du Canada.

Le Débit de tabac Hyman (1937, fig. 39) représente la rue Sainte-Catherine à une heure beaucoup plus tardive et pourtant l'artère est tout aussi achalandée qu'en plein jour. Bien que la période creuse de la crise économique soit passée, la prospérité de la ville n'est pas complètement rétablie et les Montréalais souffrent encore des contrecoups financiers de la Crise. Néanmoins, cette scène ne présente pas de mendiants, ni même de chômeurs, les personnages semblent plutôt heureux de se promener dans la rue et de profiter du commerce encore ouvert. Comme dans les œuvres précédentes, les Montréalais sont vêtus avec élégance (manteaux et cols de fourrure, habits luxueux et jolis chapeaux) et errent sur le trottoir en bavardant avec des collègues. Certains se penchent sur les objets qui se trouvent dans la vitrine et d'autres se réchauffent sous des fourrures dans la carriole. Une fois de plus, les citadins investissent le monde urbain qu'ils habitent et qu'ils apprécient à toute heure du jour ou du soir. Cette harmonie complète entre l'Homme et son milieu est tirée de l'imagination d'Hébert et elle est significative de son désir de voir ses contemporains accepter la ville et les valeurs modernes qui y sont rattachées.

La manière dont Hébert représente les Montréalais de son époque démontre, une fois de plus, son attachement aux valeurs libérales et modernes et illustre ses conceptions extrêmement positives au sujet de la ville. Contrairement à plusieurs membres de l'élite et à certains de ses contemporains, Hébert croyait aux avantages de la modernisation de la société et aux progrès associés à la vie en ville. Il aspirait certainement à une cohésion parfaite entre Montréal et ses habitants et c'est ce qu'il réalise par le biais de ses œuvres. Toutefois, cette union idéale n'existe pas, surtout à l'époque de l'entre-deux-guerres, période pendant laquelle la ville subit de nombreux chocs et où l'élite francophone lutte pour la sauvegarde de sa tradition, ce qui passe par la dénonciation de la culture urbaine, américaine et populaire.

L'analyse approfondie des scènes de rues réalisées par Adrien Hébert entre 1925 et 1940 permet de comprendre le désir du peintre de s'inscrire dans le monde qui lui est contemporain. Au-delà de cette constatation, la comparaison de ses œuvres avec la réalité montréalaise de l'époque et les tableaux de plusieurs de ses contemporains, met de l'avant l'originalité et l'unicité de ce peintre, ouvert aux valeurs modernes et nord-américaines.

3.3 Apport de la recherche

L'étude de la réalité urbaine montréalaise de la période de l'entre-deux-guerres et l'analyse parallèle des scènes de rues réalisées par Adrien Hébert à la même époque permettent une nouvelle approche des œuvres de l'artiste. Ses tableaux, bien qu'idéalisés par ses conceptions au sujet de l'urbanité et de la modernité, fournissent plusieurs renseignements et détails sur la période pendant laquelle ils ont été exécutés. Néanmoins, les œuvres d'Hébert sont largement influencées par les idées et les valeurs de l'artiste et témoignent de sa sensibilité aux enjeux de son époque. Finalement, même si les scènes de rues projettent l'image d'une ville moderne et américaine où les nouvelles valeurs semblent parfaitement assimilées par la population, le Montréal de l'entre-deux-guerres est beaucoup moins harmonieux que ne le laissent croire ses œuvres. Il s'agit d'une représentation idéale, et non réelle, de la métropole.

À première vue, les œuvres d'Hébert ressemblent à des clichés photographiques de la ville de Montréal pendant l'entre-deux-guerres. En les observant attentivement, il semble cependant évident que l'artiste a modifié à son gré la réalité afin de contourner des contraintes picturales, telle la disparition des fils électriques, ou encore idéologiques, telle la dissimulation des problèmes sociaux engendrés par la Crise. Par contre, il n'en demeure pas moins que les scènes de rues que réalise Hébert entre 1925 et 1940 constituent, pour le spectateur d'aujourd'hui, une précieuse source d'information sur la vie à Montréal à cette époque.

Qu'il s'agisse de la topographie de la ville, des commerces, des transports qui circulaient alors dans les rues ou de la mode vestimentaire, il est possible de faire quelques parallèles entre les œuvres d'Hébert et la réalité urbaine montréalaise des décennies 1920 et 1930. La vocation commerciale de la rue Sainte-Catherine semble l'aspect le plus présent et exploité par Hébert. Les magasins qu'il représente sont des piliers du commerce, que ce soit Eaton, Morgan, Omer DeSerres ou Archambault, ces marchands ont joué un rôle important dans l'économie de la ville, voire même de la province. En observant le tableau *Rue Sainte-Catherine* (fig.49), le spectateur sait que, déjà à cette époque, Archambault

s'intéressait au monde de la musique, à la vente d'instruments, de partitions et de phonographes. Les œuvres *Christmas at Morgan's* (fig. 37) et *La Vitrine chez Eaton* (fig. 27) évoquent, quant à elles, la tradition, maintenant centenaire, de la décoration exubérante des vitrines de Noël. Chaque année, les commerces de la rue Sainte-Catherine charment la population avec des décorations magiques et les Montréalais se plaisent à contempler ces décors enchanteurs.



Figure 49. Copie de la figure 25.

L'étude des scènes de rues d'Hébert permet aussi de savoir quels étaient les moyens de transport préconisés à l'époque. Outre la carriole qui apparaît dans trois des œuvres (*Rue Sainte-Catherine*, *La Vitrine chez Eaton* et *Le Débit de tabac Hyman*), l'artiste semble fasciné par les tramways qui sont répétés dans presque toutes les œuvres, exceptées *Le Débit de tabac Hyman* et *Christmas at Morgan's*. Souvent, comme dans *Rue Sainte-Catherine*, il est l'élément central ou alors, tel que représenté dans *Coin Sainte-Catherine et Saint-Denis* (fig. 24), il est celui qui attire d'abord le regard. Dans le tableau *Rue Sainte-Catherine*, le tramway central est très détaillé et permet de voir la

machinerie sur le toit. Il est aussi possible de remarquer qu'il y a une entrée, à l'arrière, et une sortie, à l'avant. Ce qu'il faut savoir, c'est que dans les années 1920, deux hommes, un conducteur et un contrôleur, travaillaient dans chacun des tramways montréalais. Les usagers devaient donc monter à l'arrière pour valider leur passage et ressortir à l'avant, pour ne pas bloquer l'accès de l'entrée. Au cours de la même décennie, l'arrivée des solotrams, dans lesquels seul un conducteur travaille, procure de véritables économies à la « Montreal Tramways Company», ce qui lui permet de conserver la même quantité de véhicules, malgré les difficultés financières engendrées par la Crise.³¹

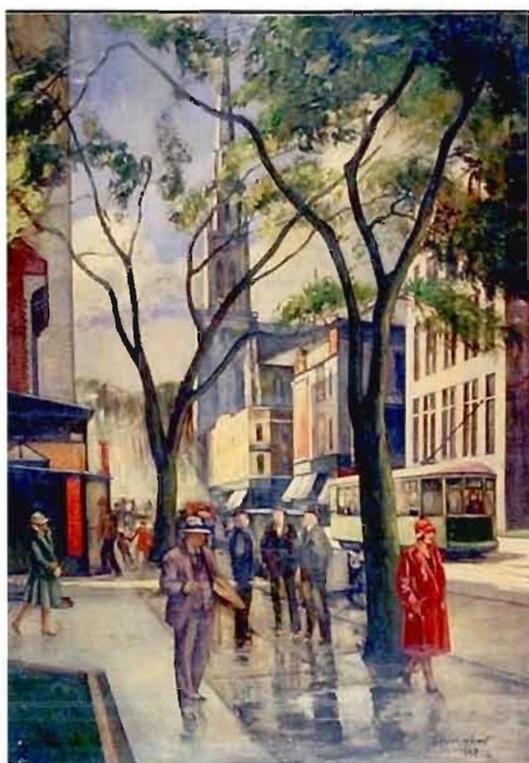


Figure 50. Copie de la figure 32.

La mode vestimentaire est un autre aspect auquel Hébert accorde une grande attention. L'œuvre *Rue Saint-Denis* (fig. 50) en est certainement le meilleur exemple. Les personnages portent les vêtements à la dernière mode du milieu de la décennie 1920 et ils

³¹ Pour l'histoire complète des tramways, consulter Jacques Pharand, *À la belle époque des tramways*, Montréal, Les éditions de l'Homme, 1997.

semblent directement sortis de l'atelier des meilleurs couturiers. Les femmes portent des jupes courtes, à la hauteur des genoux, des tailleurs, des cols de fourrure et le fameux « chapeau cloche » (fig. 51) typique de cette époque. Les hommes portent des complets élégants et des chapeaux de type « Fedora » (fig. 52) faits de feutre et plus mous que dans les décennies précédentes. Malgré le fait que les vêtements des personnages présents dans les autres scènes de rues soient moins détaillés que dans celle-ci, ils évoquent tout de même la période à laquelle ils ont été représentés, ce qui est cohérent avec le désir d'Hébert « d'être de son temps ».



Figure 51. Chapeaux pour femmes (détail)
Catalogue Eaton printemps-été 1926,
Bibliothèque et Archives du Canada.



Figure 52. Chapeau pour homme (détail),
Catalogue Eaton printemps-été 1926,
Bibliothèque et Archives du Canada.

Outre les éléments historiques de la vie montréalaise entre 1920 et 1940 que peuvent révéler les œuvres d'Hébert, ses tableaux sont aussi représentatifs des valeurs associées au progrès de la vie moderne auxquelles il croyait fermement. Mais à un autre niveau, ils évoquent aussi le conservatisme d'un homme en regard de la modernité en art. Hébert était un peintre paradoxal : il a défendu tout au long de sa vie le droit de l'artiste à représenter les sujets de son choix, il s'est fait le porte-parole des progrès techniques et des avantages de la vie moderne, mais, en même temps, il a toujours refusé les courants picturaux influencés par le modernisme.

Tel qu'énoncé au chapitre 2, Hébert signe trois articles au cours de sa vie dans lesquels il se porte à la défense des sujets modernes en art, dont celui de la ville. Néanmoins, ses œuvres semblent aujourd'hui beaucoup plus traditionnelles que modernes, puisque qu'Hébert fustigeait le modernisme en art. Ses tableaux n'iront guère au-delà de la représentation des aspects modernes de la ville et son expérimentation formelle ne semble jamais influencée par les nouveaux courants artistiques tels que l'automatisme ou l'abstraction, qui pointent à l'horizon. Malgré ce dédain du modernisme, Hébert demeure sensible aux enjeux sociaux et culturels concernant la modernité et la modernisation de la société. « De ce point de vue, la modernité d'Adrien Hébert s'inscrivait bien dans les conditions particulières à la société québécoise et à sa temporalité historique propre » (Trépanier, 1995, p. 252).

Le discours d'Hébert semble ainsi contradictoire. D'un côté, il affirme : « Un artiste ne doit pas porter d'ocillères, et il ne faudrait tout de même pas le forcer à avilir son art » (Hébert, 1935, p. 10) et que « Puisqu'on accepte des choses ultra-modernes en photographie, ne serait-il pas logique de les accepter en dessin et en peinture ? » (Hébert, 1935, p. 11). De l'autre, il prétend que « Les modernes, si en vogue aujourd'hui, ne sont pas tous intéressants, et certaines déformations qu'ils pratiquent sont discutables. [...] Nombre de nos contemporains paraissent travailler avec un miroir déformant » (Hébert, 1942, p. 401) ou encore que « Dans la peinture actuelle, on nous montre trop de grandes pochades bâclées à la hâte » (Hébert, 1942, p. 402). Hébert défend donc d'un côté l'importance de la liberté que devrait posséder un artiste dans la représentation de sujets modernes tels que l'usine, le port, la gare ou les rues de la ville, mais de l'autre, il semonce les peintres qui se laissent influencer par les courants modernistes en les traitant d'incapables.

L'attitude d'Hébert témoigne à la fois de son amour et de sa fascination pour les progrès techniques et la machine et de la formation classique qu'il a reçue. Dans les années 1930, Hébert a déjà plus de 40 ans et près de 30 ans de métier, sa pratique est ainsi bien ancrée en lui et ses idées au sujet de l'art ont été longuement réfléchies. Son art est influencé par les impressionnistes et par d'autres artistes des avant-gardes européennes, dont Cézanne, mais il ne sera jamais tenté par l'abstraction et par les courants subséquents. Toutefois, malgré

ce mépris du modernisme en art, Hébert semble intéressé par les enjeux socioculturels concernant la modernisation de la société et l'influence grandissante des États-Unis.

Au début du XX^e siècle, les élites canadiennes-françaises encouragent un retour à la tradition et glorifient le passé du pays en prônant un retour à la terre et en magnifiant le monde rural et le conservatisme qui lui est associé. Cette période de « rétromanie », comme la nomme Vigneault (2002, p. 48), suit de près la modernisation de la société québécoise et coïncide avec l'intégration de mœurs et valeurs influencées par le mode de vie américain. Néanmoins,

Il appert également que les classes populaires ne répondaient pas aussi spontanément à cet engouement pour le folklore que l'aurait souhaité les élites, ayant plutôt tendance à absorber les éléments étrangers, mais aussi à chercher à améliorer leur sort, en profitant de la modernisation du mode de vie dont faisaient la promotion les moyens de diffusion de masse tels que la radio, le cinéma et la presse (Vigneault, 2002, p. 62-63).

Hébert suit la vague idéologique assimilée par la classe populaire et véhiculée par la culture de masse. Par ses représentations de sujets modernes, il se porte à la défense des valeurs associées au progrès et au mode de vie urbain, ce qui l'oppose conséquemment à la culture traditionnelle idéalisée dont l'élite clérico-nationaliste fait la promotion. En remettant les œuvres du peintre en contexte, force est de constater qu'il est impliqué et imprégné par les enjeux socioculturels de son époque. Picturalement parlant, Hébert se laisse influencer par le monde qui l'entoure, par les transformations qui se déroulent sous ses yeux et en fait le sujet de ses tableaux. Comme le mentionne Trépanier (1986, p. 70) : « L'utilisation de thèmes contemporains dans la peinture (gare de chemins de fer, loisirs urbains, populaires, etc.) se fait hors des cadres de l'académie et parallèlement à une réflexion sur le caractère subjectif de la création ». Ses œuvres sont ainsi manifestes d'une certaine modernité et évoquent l'époque à laquelle elles ont été créées. Ses tableaux présentent d'importants commerces de la ville, des rues achalandées à l'heure de pointe sur lesquelles circulent tramways, voitures et passants empressés et font ainsi l'apologie de la modernité et de la modernisation de la société. Hébert prend ainsi non seulement part au débat dans les textes

qu'il rédige entre 1935 et 1942, mais également à travers ses œuvres dans lesquelles ses idées et ses positions sont évidentes.



Figure 53. Copie de la figure 35.

Hébert semble conscient d'appartenir à l'univers urbain, mais à un autre niveau, « Ses œuvres matérialisent de surcroît les particularités d'une vision de l'américanité nouvelles chez les Canadiens français » (Trépanier, 1995, p. 244), une vision positive des transformations et de l'évolution des mentalités. Tel que démontré précédemment, les tableaux d'Hébert évoquent une certaine acceptation de l'américanité, comprise en tant que spécificité continentale. Par l'espace que s'approprie Hébert et par son souci de documenter minutieusement les lieux, il est possible d'affirmer que ses scènes de rues relèvent de « [...] la construction visuelle d'une territorialité québécoise qui témoigne d'une appartenance continentale autre qu'europpéenne » (Trépanier, 1995, p. 235). Cependant, malgré leur apparence de réalisme et malgré le désir qu'avait Hébert de représenter son époque et les changements qui se sont déroulés sous ses yeux, ses œuvres sont largement influencées par ses valeurs et ses idées en regard de la modernité.

Conséquemment, elles constituent des représentations idéalisées de la réalité montréalaise de l'entre-deux-guerres.

Il est vrai que les œuvres d'Hébert projettent l'image d'une ville moderne, américaine, où les nouvelles valeurs semblent parfaitement assimilées par la population. Cependant, tout n'est pas aussi simple et harmonieux que ne laissent croire les représentations de l'artiste. Ce qu'il faut d'abord comprendre, c'est que :

En effet, toute représentation, qu'elle soit du terroir ou de la ville, est toujours médiatisée et transformée par le travail formel spécifique du producteur, mais est aussi redevable des différentes idéologies qui nourrissent l'imaginaire de ce producteur et l'amène à effectuer des choix, des découpes, voire des occultations de cette réalité (Trépanier, 1983, p. 6).

Les œuvres d'Hébert n'échappent pas à cette manipulation. L'artiste admire les progrès de la vie moderne et se tourne vers ceux-ci pour en faire l'apologie dans ses tableaux. La modernisation de la société représente, pour Hébert, un pas en avant, une étape importante de la civilisation moderne, voire même un point culminant pour la société. La modernisation signifie pour lui liberté, simplicité et bonheur. Cette idéalisation de la vie en ville est perceptible, notamment grâce à l'absence de problèmes sociaux et économiques des scènes d'Hébert. Malgré le fait que ses œuvres aient, pour la plupart, été réalisées en temps de Crise, aucune ne relate la misère des chômeurs, la pauvreté, la souffrance ou la solitude. La ville qu'il présente est non seulement magnifiée, mais elle est aux yeux du peintre, une ville idéale. « En fait, ce rapport imaginaire ne se constitue pas tant par une négation *a priori* du réel que par le désir de valoriser certains éléments significatifs d'une vision du monde privilégiée par le peintre » (Trépanier, 1998A, p. 163).

La perception positive d'Hébert en regard du développement commercial et industriel de Montréal façonne ainsi ses représentations urbaines. Même si les rues, les commerces et les moyens de transport qu'il présente ont véritablement existé, ces éléments ne sont que des prétextes pour valoriser l'univers urbain et la beauté qu'il voit dans ce décor. L'aspect

immaculé, propre et éblouissant de la métropole ne fait que servir les propos d'Hébert, qui perçoit la ville comme le lieu possible où s'effectuent les transformations amenées par la modernisation et par les progrès techniques.

L'analyse simultanée des œuvres d'Hébert et de la ville de Montréal au cours de la période de l'entre-deux-guerres aura permis de comprendre qu'il était influencé par son époque et par les débats qui y ont été menés. L'étude aura aussi permis d'établir les limites de la modernité du peintre et les assises de son américanité. Finalement, l'examen des tableaux d'Hébert démontre combien les valeurs, les conceptions et les idées auxquelles il était attaché ont su modeler et influencer ses compositions.

*

*

*

Les scènes de rues réalisées par Adrien Hébert de 1926 à 1937 sont représentatives de l'influence grandissante des États-Unis sur la culture québécoise et de l'emprise croissante des valeurs associées à la modernité dans le mode de vie de la population. Elles sont également caractéristiques des conceptions d'un peintre sur un monde qui se transforme et qui évolue à un rythme effréné. Les œuvres d'Hébert témoignent également de l'adhésion de l'artiste aux nouvelles valeurs adoptées par la culture populaire, ce qui l'oppose conséquemment à l'idéologie traditionaliste que tentent de véhiculer les élites clérico-nationalistes canadiennes-françaises. Hébert aimait Montréal et il croyait en l'avenir de la métropole. Ses représentations, qui mettent de l'avant certaines réalités urbaines, fournissent à la fois un témoignage unique de la ville des années 1920 et 1930 et permettent de mieux comprendre les idées d'un homme qui y a vécu.

CONCLUSION

En étudiant ces neuf scènes de rues que réalise Adrien Hébert entre 1926 et 1937, nous avons choisi d'explorer un terrain encore peu défriché. Certes, cet artiste a fait l'objet de quelques recherches, mais la plupart d'entre elles se sont concentrées sur ses scènes de port ou encore, à un examen plus général de son corpus. Cette étude voulait analyser les scènes urbaines d'Hébert, et particulièrement les scènes de rues, en effectuant un examen parallèle de la réalité montréalaise de l'entre-deux-guerres. Il fallait ainsi évaluer si des rapports pouvaient être créés entre les œuvres du peintre et la ville de Montréal dans les décennies 1920 et 1930, et si tel était le cas, il importait de souligner les liens entre ces deux pôles de la recherche. Ce mémoire peut, en quelque sorte, être considéré comme une étude documentaire des neuf scènes urbaines de l'artiste.

Il est évident que l'aspect historique occupe une place importante dans cette recherche, qui nécessitait d'abord une étude globale de la vie et de la réalité montréalaise entre 1900 et 1940. Il était aussi primordial d'approfondir nos connaissances du milieu culturel et des enjeux picturaux de l'époque, notamment en ce qui concerne le débat entre les tenants du traditionalisme et du modernisme. Un examen des écrits d'Hébert et de son parcours artistique, tout comme une analyse iconographique des scènes de rues s'avéraient également essentiels. Finalement, une assimilation des concepts de modernité et d'américanité, et indirectement d'urbanité, était importante afin de pouvoir les appliquer aux œuvres.

Plusieurs problèmes d'ordre théorique se sont posés à nous lorsque est venu le temps de déterminer une « réalité » historique des plus objectives qui soit. Afin de cerner avec le plus de précision possible la pensée d'Hébert et de montrer comment celle-ci influence la réalisation de ses œuvres, une analyse et une juste compréhension des écrits de l'artiste s'avéraient indispensables. Dans le but de relier les deux objets de la recherche, nous devons montrer de quelles manières se manifestent les concepts de modernité et

d'américanité, à la fois dans la « réalité » montréalaise, mais également dans les œuvres d'Hébert.

Les objectifs de cette étude étaient d'abord de créer des liens entre la réalité urbaine montréalaise et les œuvres d'Hébert, et ce, afin de cerner l'image que les tableaux projettent de la ville. Une fois cela déterminé, il importait ensuite de montrer comment cette vision n'est qu'en fait, une construction par Hébert, d'une ville idéalisée. Une connaissance rigoureuse du milieu historique de l'époque de l'entre-deux-guerres nous a permis de remettre les œuvres en contexte, ce qui a favorisé la réflexion et a facilité l'atteinte de nos objectifs. Une compréhension des enjeux picturaux de la première moitié du XX^e siècle, de la démarche et des idées d'Adrien Hébert nous a dévoilé son unicité et son originalité par rapport aux artistes de son époque, ce qui a également contribué à obtenir des résultats. Finalement, l'analyse iconographique des scènes de rues s'avérait primordiale si nous voulions atteindre les buts que nous nous étions fixés au départ.

Afin de favoriser les réflexions, nous devons structurer le texte afin que nous puissions confronter les deux aspects de la recherche, la ville de Montréal et les œuvres d'Adrien Hébert. Pour ce faire, ils ont d'abord été traités et étudiés séparément, pour ensuite être comparés par le biais des concepts de modernité et d'américanité. Une connaissance approfondie de chacun des pôles s'avérait nécessaire si nous voulions ensuite être en mesure de les distinguer et de les confronter, et ce, afin de tirer de nouvelles conclusions.

Cette recherche a produit les résultats escomptés et a permis de mettre en lumière certains rapports qui existent entre l'artiste et son époque. Au début du XX^e siècle, la ville de Montréal, est en pleine transformation et la population semble tiraillée entre la voie de la tradition et celle du progrès. Cette tension entre la tradition et la modernité se répercute aussi dans le milieu artistique. Au cours des décennies 1920 et 1930, nombre d'artistes s'adonnent encore au régionalisme et pratiquent leur art de manière traditionnelle et académique. Malgré une technique assez classique, Hébert fait le saut dans la modernité par les sujets qu'il décide d'exploiter : scènes de port, de loisirs ou de rues. Mais au-delà de cette modernité, ses œuvres témoignent aussi de son adhésion aux valeurs de

l'Amérique qui font lentement leur place (consommation, loisirs...) et qui étaient réprimés par les élites clérico-nationalistes de l'époque. Plusieurs liens ont alors pu être créés entre la ville de Montréal, qui se transformait à un rythme effréné et adoptait les valeurs associées au progrès, et Hébert, qui s'attardait à représenter ces changements.

À la fin de cette recherche, certaines conclusions nous semblaient, dès lors, évidentes. Hébert aime représenter les transformations qui se déroulent sous ses yeux et contrairement à plusieurs de ses contemporains, il s'intéresse aux progrès de la vie moderne. Hébert se montre aussi sensible aux enjeux picturaux et socioculturels de son époque, notamment en ce qui a trait aux tensions entre les traditionnels et les modernes, et par le biais de ses textes et de ses œuvres, il prend position et se porte à la défense de la ville et des valeurs associées au progrès. Par les sujets qu'il décide de représenter, ce peintre accepte sa modernité, mais aussi son américanité, par l'espace qu'il s'approprie. Hébert apparaît toutefois comme un artiste paradoxal, puisque malgré le fait qu'il soit un ardent défenseur des valeurs modernes, il renie l'influence des avant-gardes européennes qui vont au-delà du cubisme. Néanmoins, il est possible de constater qu'Hébert représente une ville de Montréal moderne et américaine, dans laquelle les nouvelles valeurs et le progrès semblent assimilés, ce qui n'était pas réellement le cas à son époque. Ces œuvres peuvent ainsi être considérées comme une transposition de sa propre acceptation de la modernité.

Tel que mentionné dans l'introduction de cette recherche, cette étude s'insère dans la lignée des nombreux travaux d'Esther Trépanier concernant la ville, la modernité et l'art des années 1930 au Québec et au Canada. La présente analyse constitue ainsi une manière différente d'aborder l'œuvre d'Adrien Hébert. Considérant les limites qu'implique la rédaction d'un mémoire, ne serait-ce que par son format, il serait intéressant d'élargir l'examen de l'influence des concepts de modernité et d'américanité à d'autres œuvres d'Adrien Hébert, notamment ses scènes de port et de loisirs urbains, voire même de réaliser une étude comparative avec d'autres artistes de l'époque. Pourrions-nous alors possiblement découvrir que d'autres peintres ont été influencés, de manière plus subtile peut-être, par ces mêmes valeurs.

BIBLIOGRAPHIE

- ANONYME 1931 — « L'exposition du peintre Adrien Hébert à Paris », *La Revue populaire*, vol. 24, n° 6, juin 1931, p. 13-14.
- ANONYME 1940A — « Adrien Hebert Shows Canvases at Arts Club », *The Gazette*, 24 février 1940, page inconnue.
- ANONYME 1940B — « Adrien Hébert », *Beau Magazine*, août 1940, p. 14-15, 32.
- ANONYME 1951 — « Au Cercle, Exposition Adrien Hébert », *La Patrie*, 18 décembre 1951, page inconnue.
- ANONYME 1979 — « Adrien Hébert », *Les expositions Flammarion de la Place des arts*, janvier 1979, pages non-numérotées.
- ARBOUR 1986 — ARBOUR, Daniel, *Patrimoine immobilier, rue Ste-Catherine : St-Urbain à Papineau : rapport de recherche*, Montréal, Daniel Arbour & Associés, 1986.
- BARBEAU 1946 — BARBEAU, Marius, *Painters of Quebec*, Toronto, The Ryerson Press, 1946, p. 17-22.
- BARRET-DUCROCQ 1999 — BARRET-DUCROCQ, Françoise, *Pourquoi se souvenir ?*, Paris, Grasset, 1999.
- BENOIT 1952 — BENOIT, Étienne, « Les Expositions, Adrien Hébert, R.C.A » *Notre Temps*, 19 janvier 1952, page inconnue.
- BOUCHARD 1995 — BOUCHARD, Gérard, « Le Québec comme collectivité neuve », dans Gérard Bouchard et Yvan Lamonde (dir.), *Québécois et Américains, la culture québécoise aux XIXe et XXe siècles*, Montréal, Fides, 1995, p. 15 à 60.
- CAMBRON 2005 — CAMBRON, Micheline, éd., *La vie culturelle à Montréal vers 1900*, Montréal, Les éditions Fides et la Bibliothèque nationale du Québec, 2005.
- CARANI 1995A — CARANI, Marie (dir.), « Présentation » dans *Des lieux de mémoire : identité et culture moderne au Québec, 1930-1960*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, Artexpress, 1995, p. 3 à 25.
- CARANI 1995B — CARANI, Marie (dir.), « L'idée du *refus* comme mémoire et comme identité chez les artistes visuels contemporains québécois », dans *Des lieux de mémoire : identité et culture moderne au Québec, 1930-1960*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, Artexpress, 1995, p. 73 à 89.

CARDINAL 1980 — CARDINAL et HARDY, *Rue Sainte-Catherine, de Atwater à Saint-Urbain : étude du patrimoine immobilier sur des artères commerciales : rapport d'étude*, Montréal, Cardinal et Hardy, 1980.

CATALOGUE 1941 — *A Catalogue of the Fifty-eighth Spring Exhibition of Oils, Water colours and Pastels*, Montréal, Art Association of Montreal, 1941.

CHASTAIN 1930 — CHASTAIN, André, « Les Beaux-Arts au Canada. Une école canadienne arrivera-t-elle à se constituer ? », *Comœdia*, 3 février 1930.

CHAUVIN 1927 — CHAUVIN, Jean, « Chez le peintre Adrien Hébert », *La Revue Populaire*, vol. 20, n° 1, janvier 1927, p. 7-9.

CHAUVIN 1928 — CHAUVIN, Jean, *Ateliers : études sur vingt-deux peintres et sculpteurs canadiens*, Montréal et New York, Louis Carrier & Cie, Les éditions du Mercure, 1928.

CHOAY 1992 — CHOAY, Françoise, *L'allégorie du patrimoine*, Paris, Les éditions du Seuil, 1992.

DAGENAIS 2006 — DAGENAIS, Michèle, *Faire et fuir la ville. Espaces publics de culture et de loisirs à Montréal et Toronto aux XIX^e et XX^e siècles*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2006.

DENECHAUD 1951 — DENECHAUD, Jean, « Intéressante rétrospective des œuvres d'Adrien Hébert », *La Presse*, 21 décembre 1951, page inconnue.

DOYON 1952A — DOYON, Charles, « La peinture. Adrien Hébert », *Le Haut-Parleur*, 5 janvier 1952, page inconnue.

DOYON 1952B — DOYON, Charles, « Visite à un atelier. Adrien Hébert », *Le Haut-Parleur*, 13 décembre 1952, page inconnue.

DUHAMEL 1984 — DUHAMEL, Alain, « Les couleurs de Montréal : les peintres disent vrai », *Le Devoir*, 23 juillet 1984, p. 2.

DUMAS 1971 — DUMAS, Paul, « Exposition rétrospective d'Adrien Hébert », *L'information médicale et paramédicale*, vol. XXIII, n° 21, 21 septembre 1971, p. 18-19.

DUMONT 1996 — DUMONT, Fernand, *Genèse de la société québécoise*, Montréal, Les éditions du Boréal, 1996.

FARR 1990 — FARR, Dorothy, *L'image de la ville en peinture canadienne*, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, 1990.

FORGET 1990 — FORGET, Madeleine, *Les gratte-ciel de Montréal*, Montréal, Éditions du Méridien, 1990.

FREDETTE 1992 — FREDETTE, Nathalie (dir.), *Montréal en prose 1892-1992*, Montréal, L'Hexagone, 1992.

GAGNON 1974 — GAGNON, François-Marc, Nicole BOILY, « L'enracinement de l'Art au Québec. Problématique des années 1920 à 1945 », *Critère*, n° 10, janvier 1974, p. 121-143.

GAGNON 1976 — GAGNON, François-Marc, « La peinture des années trente au Québec », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 3, n° 1-2, automne 1976, p. 2-20.

GAGNON M. 1940 — GAGNON, Maurice, *Peinture moderne*, Montréal, Éditions Bernard Valiquette, 1940.

GAGNON M. 1945 — GAGNON, Maurice, *Sur un état actuel de la peinture*, Montréal, Société des éditions Pascal, 1945.

GIRARD 1930 — GIRARD, Henri, « Montréal et l'architecture », *La Revue moderne*, t. 11, n°5, mars 1930, p. 8.

GIRARD 1931 — GIRARD, Henri, « Adrien Hébert. Exposition de peintures et fusains à l'Arts Club », *Le Canada*, 2 décembre 1931, p. 1 et 7.

GIRARD 1933 — GIRARD, Henri, « Adrien Hébert. Un peintre de la réalité canadienne. Le poète du port de Montréal. La beauté des paquebots. Mesure et bon goût », *La Revue moderne*, décembre 1933, p. 5.

GIRARD 1936 — GIRARD, Henri, « Adrien Hébert », *Le Canada*, 10 novembre 1936, p. 2.

GOURNAY 1998 — GOURNAY, Isabelle et France Vanlaethem (dir.), *Montréal métropole, 1880-1930*, Montréal, Les éditions du Boréal, 1998.

HÉBERT 1935 — HÉBERT, Adrien, « Un point de vue », *L'Action universitaire*, vol. 1, n° 5, avril 1935, p. 10-11.

HÉBERT 1939 — HÉBERT, Adrien, « Sujets de peinture dans la région de Montréal », *Technique*, vol. XIV, n° 10, décembre 1939, p. 633-635, 665.

HÉBERT 1942 — HÉBERT, Adrien, « Existe-t-il une peinture d'interprétation canadienne française ? », *Culture*, vol. 3, 1942, p. 297-303.

HÉBERT H. 1918 — HÉBERT, Henri, « Le sujet en art. La Sculpture », *Le Nigog*, vol. 1, n° 5, mai 1918, p. 148-151.

HILL 1975 — HILL, Charles C., *Peinture canadienne des années trente*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1975.

INDEX 1995 — *The Canadian Art Sales Index*, Vancouver, Left Bank Publications Ltd, 1995.

INDEX 2004 — *The Canadian Art Sales Index*, Vancouver, Left Bank Publications Ltd, 2004.

INDEX 2005 — *The Canadian Art Sales Index*, Vancouver, Left Bank Publications Ltd, 2005.

INDEX 2006 — *The Canadian Art Sales Index*, Vancouver, Left Bank Publications Ltd, 2006.

JOUBERT 1982 — JOUBERT, Suzanne, « Les débuts du modernisme québécois : 1916-1946 », *Le Droit*, 8 mai 1982, p. 30.

KIRKMAN 1971 — KIRKMAN, Terry et Judy HEVIZ, « Adrien Hébert evokes the spirit of yesterday », *The Montreal Star*, 18 novembre 1971, p. 81.

LABERGE 1931 — LABERGE, Albert, « Trois expositions d'art cette semaine à Montréal », *La Presse*, 18 février 1931, page inconnue.

LACOURSIÈRE 1982 — LACOURSIÈRE, Jacques, *Nos Racines, l'histoire vivante des Québécois*, Saint-Laurent, Les éditions Transmo, 1982, vol. 125 et 129.

LACOURSIÈRE 1997 — LACOURSIÈRE, Jacques, *Histoire populaire du Québec*, Québec, Les éditions du Septentrion, Tome 4, 1997.

LACROIX 1996 — LACROIX, Laurier (dir.), *Peindre à Montréal 1915-1930. Les peintres de la Montée Saint-Michel et leurs contemporains*, Québec, Galerie de l'UQAM, Musée du Québec, 1996.

LAMONDE 1986 — LAMONDE, Yvan et Esther TRÉPANIÉRIER, *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986.

L'ALLIER 1993 — L'ALLIER, Pierre, *Adrien Hébert*, Québec, Musée du Québec, 1993.

LAVOIE 1998 — LAVOIE, Kathleen, « Univers Urbains. Couleurs sur la ville », *Le Soleil*, 31 janvier 1998, p. 13.

LE FRANC 1966 — LE FRANC, Marie, « La rue Sainte-Catherine il y a plus de trente ans », *Cahiers de l'Académie canadienne-française*, n° 10, 1966, p. 82-89.

LESSARD 1995 — LESSARD, Michel, *Montréal au XX^e siècle : regards de photographe*, Montréal, Les éditions de l'Homme, 1995.

LÉVY 2003 — LÉVY, Jacques et Michel LUSSAULY, *Dictionnaire de la géographie*, Paris, Les éditions Belin, 2003.

- LINTEAU 1988 — LINTEAU, Paul-André, « Le transport en commun dans les villes », dans *Bâtir un pays. Histoire des travaux publics au Canada*, Montréal, Les éditions du Boréal, 1988.
- LINTEAU 1989A — LINTEAU, Paul-André, et al., *Histoire du Québec contemporain : De la Confédération à la crise (1867-1929)*, Montréal, Les éditions du Boréal, tome I, 1989.
- LINTEAU 1989B — LINTEAU, Paul-André, et al., *Histoire du Québec contemporain : Le Québec depuis 1930*, Montréal, Les éditions du Boréal, tome II, 1989.
- LINTEAU 2000 — LINTEAU, Paul-André, *Histoire de Montréal depuis la Confédération (deuxième édition)*, Montréal, Les éditions du Boréal, 2000.
- LOJKINE 2001 — LOJKINE, Stéphane (dir.), *L'écran de la représentation*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2001.
- LYNCH 1999 — LYNCH, Kevin, *L'image de la cité*, Paris, Les éditions Dunod, 1999.
- MARIN 1994 — MARIN, Louis, *De la représentation*, Paris, Éditions Gallimard-Le Seuil, Collections Hautes-Études, 1994.
- MARSAN 1994 — MARSAN, Jean-Claude, *Montréal en évolution : historique du développement de l'architecture et de l'environnement urbain montréalais*, Montréal, Éditions du Méridien, 1994.
- MCMANN 1988 — McMANN, Evelyn de R., *Montreal Museum of Fine Arts, formerly Art Association of Montreal, Spring Exhibitions 1880-1970*, Toronto, University of Toronto Press, 1988.
- MCMANN 1981 — McMANN, Evelyn de R., *Royal Canadian Academy of Arts, Exhibitions and Members 1880-1979*, Toronto, University of Toronto Press, 1981.
- MESCHONNIC 1988 — MESCHONNIC, Henri, *Modernité, Modernité*, Paris, Les éditions Verdier, 1988.
- MONTRÉAL 1980 — *Architecture commerciale III, Les magasins, Les cinémas*, Montréal, Communauté urbaine de Montréal, 1980.
- MONTRÉAL 1984 — *Montréal vu par les peintres*, Montréal, Ville de Montréal, 1984 (textes de présentation d'Esther Trépanier).
- MONTRÉAL 1995 — MONTRÉAL (ville de), *Les rues de Montréal : répertoire historique*, Montréal, Éditions du Méridien, 1995.
- MORISSET 1946 — MORISSET, Gérard, « Réflexions sur la peinture moderne », *La Revue populaire*, vol. 39, n° 10, octobre 1946, p. 10 et 62-63.

MPQ 1944 — *Exposition de Marc-Aurèle Fortin, A.R.C.A., Adrien Hébert, R.C.A., Henri Hébert, R.C.A., Edwin Headley Holgate, R.C.A.*, Québec, Musée de la province de Québec, 1944.

MPQ 1952 — *Exposition rétrospective de l'art au Canada français*, Québec, Musée de la province de Québec, 1952.

MUMFORD 1964 — MUMFORD, Lewis, *La cité à travers l'histoire*, Paris, Les éditions du Seuil, 1964.

NEPVEU 1992 — NEPVEU, Pierre et Gilles MARCOTTE (dir.), *Montréal imaginaire. Ville et littérature*, Montréal, Fides, 1992.

NIXON 1971 — NIXON, Virginia, « New look at man, his era in Hébert retrospective », *The Gazette*, 13 novembre 1971, page inconnue.

OSTIGUY 1971A — OSTIGUY, Jean-René, *Adrien Hébert, trente ans de son œuvre*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1971.

OSTIGUY 1971B — OSTIGUY, Jean-René, *Un siècle de peinture canadienne 1870-1970*, Québec, Les presses de l'Université Laval, 1971.

OSTIGUY 1971C — OSTIGUY, Jean-René, « Hébert sous un jour nouveau », *Vie des arts*, n° 64, automne 1971, p. 36-37.

OSTIGUY 1974 — OSTIGUY, Jean-René, « Un retour sur l'œuvre d'Adrien Hébert », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. I, n° 1, printemps 1974, p. 19-22.

OSTIGUY 1982A — OSTIGUY, Jean-René, *Les Esthétiques modernes au Québec de 1916 à 1946*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1982.

OSTIGUY 1982B — OSTIGUY, Jean-René, « Le Modernisme au Québec en 1910 et en 1930 », *Vie des Arts*, vol. XXVII, n° 107, été 1982, p. 42-45.

OSTIGUY 1985 — OSTIGUY, Jean-René, « Les influences cézanniennes chez Adrien Hébert », *Bulletin annuel 7, Galerie nationale du Canada, 1982-1983*, Musée des beaux-arts du Canada, 1985, p. 31-45.

OSTIGUY 1986 — OSTIGUY, Jean-René, *Adrien Hébert, Premier interprète de la modernité québécoise*, Saint-Laurent, Éditions du Trécarré, 1986.

PHARAND 1997— PHARAND, Jacques, *À la belle époque des tramways*, Montréal, Les éditions de l'Homme, 1997.

PINARD 1990 — PINARD, Guy, *Montréal, son histoire, son architecture*, Montréal, La Presse, Tome V, 1990.

PRÉFONTAINE 1918A — PRÉFONTAINE, Fernand, « Le public canadien-français et les arts plastiques », *Le Nigog*, n° 1, janvier 1918. (pages non numérotées)

PRÉFONTAINE 1918B — PRÉFONTAINE, Fernand, « Le sujet en art », *Le Nigog*, n° 2, février 1918, p. 44-48.

PRÉFONTAINE 1918C — PRÉFONTAINE, Fernand, « Propos sur l'art », *Le Nigog*, n° 3, mars 1918, p. 89-90.

PRÉFONTAINE 1918D — PRÉFONTAINE, Fernand, « L'Art et "Le Nigog" », *Le Nigog*, n° 4, avril 1918, p. 121-123.

PRÉFONTAINE 1918E — PRÉFONTAINE, Fernand, « L'Art et le régionalisme », dans « La mare aux grenouilles », *Le Nigog*, n° 11, novembre 1918, p. 376-378.

REYNALD 1936 — REYNALD, « Adrien Hébert, peintre urbain », *La Presse*, 14 novembre 1936, page inconnue.

REYNALD 1937 — REYNALD, « Montréal décrit par les artistes », *La Presse*, 13 mars 1937, p. 49.

ROBERT 1978 — ROBERT, Guy, *La peinture au Québec depuis ses origines*, Sainte-Adèle, Iconia, 1978.

ROBERT L. 1952 — ROBERT, Lucette, « Adrien Hébert, paysagiste et portraitiste », *La Revue populaire*, novembre 1952, p. 7, 60.

RONCAYOLO 1992 — RONCAYOLO, Marcel et Thierry PAQUOT, *Villes et civilisation urbaine, XVIII^e et XX^e siècle*, Paris, Larousse, 1992.

ROQUEBRUNE 1918A — ROQUEBRUNE, Robert la Roque de, « Pour s'entendre sur le régionalisme en art », *Le Nigog*, n° 10, octobre 1918, p. 333-339.

ROQUEBRUNE 1918B — ROQUEBRUNE, Robert la Roque de, « Montréal », *Le Nigog*, n° 12, décembre 1918, p. 400-402.

ROQUEBRUNE 1931 — ROQUEBRUNE, Robert de, « L'exposition d'Adrien Hébert à Paris » *Le Canada*, 7 avril 1931, p. 1.

STUCKER 1944 — STUCKER, Eugene, « Adrien Hébert, Artiste peintre », *La Patrie*, 23 janvier 1944, p. 50 et 64.

TÉTU 2001 – TÉTU DE LABSADE, Françoise, *Le Québec, un pays, une culture*, Montréal, Les éditions du Boréal, 2001.

THÉRIAULT 2002 – THÉRIAULT, Joseph, *Critique de l'américanité*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2002.

TRÉPANIÉ 1982 – TRÉPANIÉ, Esther, « Les esthétiques modernes au Québec de 1916-1946 », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. VI, n° 2, 1982, p. 232-239.

TRÉPANIÉ 1983 – TRÉPANIÉ, Esther, *La ville comme lieu de la modernité : sa représentation dans la peinture québécoise de 1919-1939*, mémoire de maîtrise présenté à l'Université du Québec à Montréal, avril 1983.

TRÉPANIÉ, 1984 – TRÉPANIÉ, Esther, *Montréal vu par les peintres*, Montréal, Ville de Montréal, 1984.

TRÉPANIÉ 1986 – TRÉPANIÉ, Esther, « L'émergence d'un discours de la modernité dans la critique d'art (Montréal 1918-1938) », *L'Avènement de la modernité culturelle au Québec*, Montréal, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, p. 69-112.

TRÉPANIÉ 1987 – TRÉPANIÉ, Esther, « Un nigog lancé dans la mare des arts plastiques », *Le Nigog*, Montréal, Fides, 1987, t. VII, p. 239-267 (Archives des lettres canadiennes).

TRÉPANIÉ 1989A – TRÉPANIÉ, Esther, « Deux portraits de la critique d'art des années vingt. Albert Laberge et Jean Chauvin », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. XII, n° 2, 1989, p. 141-172.

TRÉPANIÉ 1989B – TRÉPANIÉ, Esther, « La peinture des années trente au Québec », *Protée*, Automne 1989, p. 91-100.

TRÉPANIÉ 1991 – TRÉPANIÉ, Esther, « La peinture et la question du régionalisme dans l'entre-deux-guerres », *Québec Studies*, Bowling Green State University, Ohio, The American Council for Québec Studies, n° 12, printemps-été 1991, p. 114-126.

TRÉPANIÉ 1992 – TRÉPANIÉ, Esther, « L'espace urbain et l'ambiguïté idéologiques des Canadiens français : Adrien Hébert et Marc-Aurèle Fortin », *Vie des Arts*, vol. XXXVII, n° 147, été 1992, p. 8-13.

TRÉPANIÉ 1994 – TRÉPANIÉ, Esther, « Entre la littérature et la peinture, la montagne : l'écart entre les représentations littéraires de Montréal et la peinture d'Adrien Hébert », *University of Toronto Quarterly*, vol. 63, n° 4, été 1994, p. 551-565.

TRÉPANIÉ 1995A – TRÉPANIÉ, Esther, « L'expérience américaine de la peinture québécoise », dans Gérard Bouchard et Yvan Lamonde (dir.), *Québécois et Américains, la culture québécoise aux XIXe et XXe siècles*, Montréal, Fides, 1995, p. 227 à 256.

TRÉPANIÉ 1995B — TRÉPANIÉ, Esther, « Les paramètres épistémologiques et idéologiques d'un premier discours de la modernité », dans Marie Carani (dir.), *Des lieux de mémoire : identité et culture moderne au Québec, 1930-1960*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, Artexpress, 1995, p. 73 à 89.

TRÉPANIÉ 1998A — TRÉPANIÉ, Esther, *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*, Québec, Éditions Nota Bene, 1998.

TRÉPANIÉ 1998B — TRÉPANIÉ, Esther (dir.), *Univers Urbains*, Québec, Musée du Québec, 1998.

TRÉPANIÉ 2000 — TRÉPANIÉ, Esther, *Marian Dale Scott*, Québec, Musée du Québec, 2000.

TRÉPANIÉ 2008 — TRÉPANIÉ, Esther, *Les peintres juifs et Montréal (nouvelle édition)*, Montréal, Les éditions de l'Homme, 2008.

TURGEON 1996 — TURGEON, Pierre, *Les bâtisseurs du siècle*, Outremont, Lanctôt Éditeur, 1996.

VIGNEAU 1995 — VIGNEAU, André et Simon Richard, *Répertoire du Fonds de la Montreal Tramways Company*, publication N° 1, Montréal, STCUM, 1995.

VIGNEAULT 2002 — VIGNEAULT, Louise, *Identité et modernité dans l'art au Québec. Borduas, Sullivan, Riopelle*, Montréal, Éditions HMH, Cahiers du Québec, 2002.