

L'espace urbain et l'ambiguïté idéologique des canadiens français

Adrien Hébert et Marc-Aurèle Fortin

Esther Trépanier

Volume 37, numéro 147, été 1992

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/53652ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Trépanier, E. (1992). L'espace urbain et l'ambiguïté idéologique des canadiens français : Adrien Hébert et Marc-Aurèle Fortin. *Vie des arts*, 37(147), 8–13.

L'ESPACE URBAIN

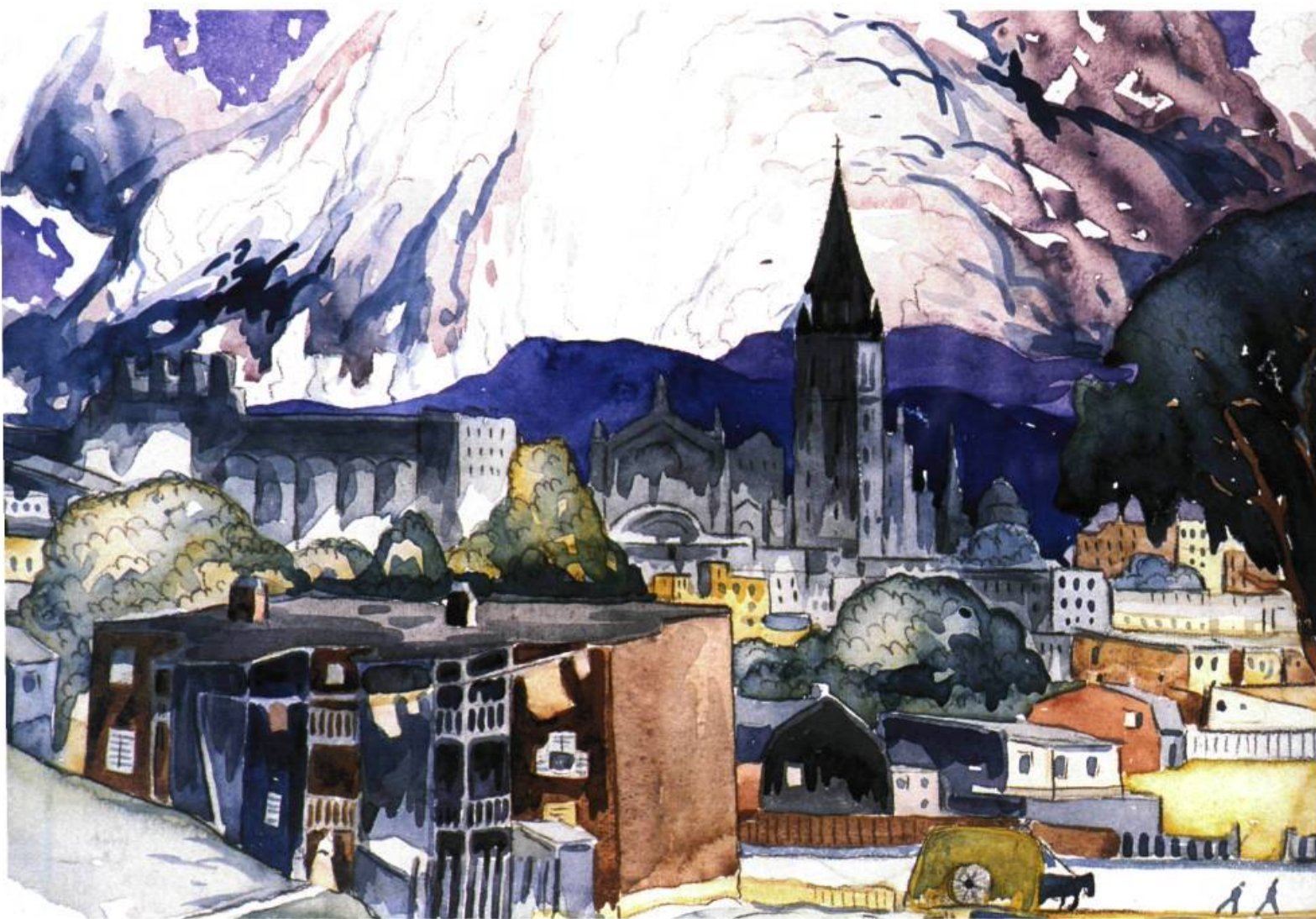
ET L'AMBIGUITÉ IDÉOLOGIQUE DES CANADIENS FRANÇAIS :

ADRIEN HÉBERT

ET

MARC-AURÈLE FORTIN

Esther Trépanier*



Marc-Aurèle Fortin,
Orage sur Hochelaga, v. 1928,
Aquarelle,
91,4 x 122 cm.
Coll. particulière.
Prêt du Musée Marc-Aurèle Fortin.

■
Pour saluer le trois cent cinquantième anniversaire de Montréal, nous avons retenu, parmi tous les artistes qui ont célébré la ville, deux peintres dominants de la première moitié du siècle. Ce texte est tiré de *Montréal et ses peintres*, à paraître dans la collection *Album (Cahiers du Québec)* et a pour co-auteur **Laurier Lacroix. Nous le publions avec l'aimable autorisation des **Éditions HMM**.**

À partir de 1915, plus de la moitié de la population québécoise vit dans des villes, et cette proportion atteindra les 60 % à l'aube des années trente. Pourtant, malgré l'irréversibilité des processus d'industrialisation et d'urbanisation, le discours clérical-nationaliste continue, durant la période de l'entre-deux-guerres, à perpétuer cette image de la ville comme un lieu de perdition où viennent agoniser les valeurs familiales, religieuses et linguistiques qui différencient les Canadiens français dans une Amérique protestante et anglophone. L'agriculture se présente alors comme le modèle de développement le plus apte à préserver l'intégrité de ce peuple dont la mission est d'assurer le rayonnement d'une culture française et surtout catholique en terre américaine. Les efforts de tous sont mis à profit pour promouvoir cet idéal, et il est curieux de constater que même des hommes de lettres ou des artistes, qui sont nés et vivent dans les villes, se feront les chantres du terroir.

Il y a bien sûr quelques exceptions parmi l'élite cultivée de Québec et surtout de Montréal. On pense en particulier à ces « exotistes », sobriquet dont les affuble l'abbé Camille Roy pour tourner en dérision les intérêts culturels de ces « parisiennistes » qui dénonçaient le nationalisme en art et en littérature. Sans doute peut-on inclure parmi ces « exotistes » certains poètes de l'École littéraire de Montréal, dont Émile Nelligan, encore que cette École ait fondé, en 1909, une revue intitulée *Le Terroir*. Il faut aussi compter parmi eux les rédacteurs de cette petite revue d'avant-garde, *Le Nigog*, publiée à Montréal en 1918, dont un des illustrateurs est le jeune Adrien Hébert. Ce dernier sera d'ailleurs un des rares peintres canadiens-français à peindre de manière systématique les aspects modernes de Montréal. En fait, la scène urbaine constitue le sujet à peu près exclusif des œuvres qu'il expose aux Salons du Printemps de l'Art Association entre 1924 et 1939. De même, la ville constitue le thème de plus du tiers des œuvres que son ami Marc-Aurèle Fortin présente à ces mêmes Salons. Faut-il rappeler qu'à cette époque, la ville, hormis les scènes pittoresques du Vieux-Montréal, n'était qu'assez exceptionnellement peinte par

les francophones alors que chez les anglophones, comme nous le verrons ultérieurement, un certain intérêt pour le thème urbain commence à se manifester, particulièrement dans les années trente.

La récurrence de ce sujet peint, tant chez Hébert que chez Fortin, ne peut manquer de nous étonner, non seulement parce que cela en fait des exceptions du côté francophone, mais plus encore parce que l'organisation formelle de leurs tableaux représentant la ville est à peu près toujours systématiquement opposée.

Fortin pour sa part aborde toujours la ville de l'extérieur. Il peint Montréal depuis le Mont-Royal, l'île Sainte-Hélène ou les buttes d'Hochelaga, de manière à être toujours situé à la périphérie de l'univers urbain. Le choix à peu près invariable d'un tel point de vue génère un mode de combinaison des motifs qui, au-delà des variations, demeure inchangé d'une œuvre à l'autre. Ainsi la série ayant pour thème « Montréal vue de l'île Sainte-Hélène » et dont l'œuvre du Musée d'art de Joliette est un bel exemple, présente toujours cette même construction où la ville, espace restreint au plan intermédiaire, se trouve enchâssée par les éléments naturels, la terre, l'eau, les arbres à l'avant-plan, le ciel et les nuages à l'arrière-plan, et dont la densité est souvent égale à celle des arbres.

De même, la ville est toujours reléguée au plan intermédiaire dans ses très nombreuses vues d'Hochelaga. Si la place qu'elle occupe sur la surface de la toile peut être relativement importante, comme c'est le cas dans les tableaux *Hochelaga* du Musée des beaux-arts du Canada et du Musée Marc-Aurèle Fortin, on retrouve toujours à l'avant-plan un espace qui n'est pas encore envahi par les signes de l'urbanité contemporaine. Il comporte parfois des arbres, souvent un sentier sur lequel déambulent de petits personnages, des cultivateurs ou des mères à l'enfant. Il est parfois composé de buttes ou encore de petits lopins de terres cultivées marquant, aux frontières de la ville, la présence d'un espace qui, hier encore, était un espace rural. Dans d'autres

*L'auteure
est professeure
d'histoire de l'art
à l'Université
du Québec
à Montréal.

tableaux, comme dans ce *Paysage à Hochelaga* du Musée du Québec, l'espace rural est même celui qui domine la représentation. En arrière-fond, les montagnes, le ciel, les nuages, parfois même le fleuve viennent compléter cet encerclement de la ville par la nature. Ce parti pris de « coincer » la ville à l'intérieur d'éléments naturels est encore plus manifeste dans des œuvres comme *Vue du Mont-Royal vers le fleuve*, 1942, Musée Marc-Aurèle Fortin. On pense aussi aux scènes de port qui répondent à une construction similaire découlant du fait que le peintre se situe toujours à l'extérieur de la ville moderne de manière à pouvoir enchâsser les motifs relativement rectilignes de la ville à l'intérieur des éléments naturels plus curvilignes. Ce procédé permet d'affirmer, d'une certaine manière, la persistance de la domination de la nature sur la culture.

Tout au contraire, c'est au cœur même de la ville moderne que l'œil d'Adrien Hébert se déplace. Ce peintre ne joue pas sur la contradiction ville/campagne, sur l'opposition entre les deux types d'espace qui caractérise les œuvres de Fortin. Hébert s'intéresse résolument à l'activité bourdonnante de la ville moderne. De ce point de vue les œuvres les plus caractéristiques du rapport particulier qu'il entretient avec la ville sont à compter parmi ses scènes de rue et de port. Ainsi, dans certaines de ses scènes de rue, Hébert s'attache à dépeindre la foule anonyme et grouillante du centre-ville. Ces œuvres peuvent tenir à la fois du reportage humoristique, comme c'est le cas de *Chez Hyman, tabaconiste rue Sainte-Catherine et Bleury* que l'on peut voir au Musée des beaux-arts de Montréal, aussi bien que de l'étude des variations climatiques comme c'est le cas dans la série qui comporte ce tableau de la *Rue Peel et Sainte-Catherine* de la

collection Imasco. Dans cette série, Hébert, souvent grâce à une perspective en plongée dynamisée par la rencontre des diagonales des rues, exclut tout motif relevant de la nature. Ici, ce sont les murs des édifices du centre-ville qui cadrent le tableau et ferment la perspective. Les figures humaines qui y sont peintes appartiennent bien à l'univers urbain, au contraire de celles de Fortin qui participaient plus d'un univers semi-rural. Certaines de ces compositions privilégient des points de vue inusités qui permettent des découpages étonnantes de la réalité montréalaise. C'est le cas par exemple de *La vitrine chez Eaton* (1937), où l'artiste se place au cœur d'une vitrine de Noël, au milieu des jouets, objet de convoitise et où, par un fascinant jeu d'inversion, le regard du peintre, et après lui celui du spectateur, devient l'objet du regard de la foule.

Plus encore que pour ses scènes de rue, Hébert est connu pour ses nombreuses représentations du port de Montréal, de ses élévateurs à grain, de ses transatlantiques. Nous sommes toujours confrontés à des œuvres qui diffèrent considérablement de celles de son collègue Marc-Aurèle Fortin. En effet, chez Hébert ce sont les indices de l'univers culturel, ou devrions-nous dire industriel, qui encadrent et envahissent la surface. Dans ses scènes de port, contrairement à celles de Fortin, le ciel et l'eau, éléments naturels, ne constituent que des composantes secondaires qui ne sont parfois que de simples faire-valoir. Prenons le cas de *Dans le port de Montréal* de 1924, construit sur le même modèle qu'un tableau de 1930 intitulé *Le port de Montréal, élévateur n° 2*⁽¹⁾. Les bateaux, leurs ponts, leurs mâts, leurs treuils, leurs cheminées occupent tous les plans, avant comme intermédiaire, ne laissant aucun espace pour la représentation de l'eau. À l'arrière-plan, monument de l'architect-

ture portuaire, se dresse l'élévateur à grain dont la luminosité éclate dans un ciel envahi par les fumées industrielles qui se confondent avec les nuages.

Ce parti pris en faveur de la représentation de l'univers moderne, lequel se reflète dans le mode de composition du tableau, est tout aussi constant chez Hébert que l'inverse l'était chez Fortin. La série des élévateurs à grain compte à cet égard d'autres exemples fort éloquentes comme les *Élévateur à grain n° 1* de 1929, et *Élévateur à grain n° 3*, véritables hommages à cette architecture fonctionnaliste qu'admirait Le Corbusier. Dans ces œuvres comme dans de nombreuses autres, dont *L'Embarcadère*, vers 1930, ce sont toujours les motifs architecturaux qui délimitent le tableau, enchâssent les figures humaines et enferment les motifs naturels souvent réduits à des portions de ciel envahies par les émanations des trains, des bateaux ou des cheminées. L'industrie, la puissance mécanique triomphe et l'œuvre de Hébert traduit la beauté de ses symboles monumentaux alors que chez Fortin celle-ci était intentionnellement réduite dans l'espace du tableau, toujours cadrée et dominée par les puissances naturelles.

Il nous semble que, au delà des considérations strictement picturales, ces manières d'aborder la ville, opposées mais tout aussi systématique d'un côté comme de l'autre, informent sur certaines contradictions qui traversent alors le milieu culturel canadien-français dans son rapport au lieu urbain. Ainsi la position d'Adrien Hébert, qui valorise la ville moderne dans un contexte où l'idéologie du retour à la terre est encore dominante, semble plus marginale. Loin de présenter la ville comme un lieu « de perte », il en donne au contraire une vision positive. Nulle trace de misère dans ses tableaux : il ne montre ni taudis,



Adrien Hébert,
Le port de Montréal, embarcadère, v. 1930,
Huile sur toile,
58,5 x 76,3 cm.
Coll. Musée du Séminaire de Québec.
Photo: Pierre Soulard.

ni clochards, ni chômeurs, sujets qu'en ces temps de crise économique affectionnaient certains de ses collègues anglo-canadiens. Hébert semble plutôt privilégier les éléments d'une vision optimiste de la vie à Montréal, et de son activité économique et commerciale. Si ces scènes de port montrent parfois quelques débardeurs au travail, ceux-ci ne sont jamais dépeints comme des « exploités ». D'ailleurs à propos du débardeur, Hébert écrivait dans un article de 1935 : « Voyez ses attitudes, son expression, ses mouvements ; il tend tous ses muscles. Il ressemble plutôt à un athlète essayant de briser

un record qu'à un simple manoeuvre⁽²⁾. » En outre, dans ce même texte, le peintre s'attache à défendre la beauté et la poésie du port et la « grande symphonie des chargeurs et déchargeurs de grain, (du) claquement des câbles d'acier sur les mâts de charge, (du) bruit de treuils, (du) dialogue des remorqueurs et des transatlantiques les jours de départ ».

Ce plaidoyer sur la beauté du port, Adrien Hébert le formule, on le devine, pour défendre son sujet favori face à un public qui juge encore que la véritable peinture « canadienne » ne peut représenter que le paysage et le terroir. C'est

des pages de cette dynamique petite revue que parurent probablement les premiers textes québécois en faveur de l'esthétique fonctionnaliste moderne dont l'architecture portuaire constitue un exemple de choix. C'est d'ailleurs Adrien Hébert qui réalise, bien avant qu'il n'ait adopté le port comme un de ses thèmes picturaux, la vignette illustrant un article du *Nigog* consacré à la question de la beauté intrin-

sèque des réalisations du génie civil contemporain. Or cette vignette est constituée d'un dessin de l'élevateur à grain n°2 du port de Montréal⁽⁴⁾.

Favorisant la liberté du créateur dans le choix de ses sujets et de ses procédés, les rédacteurs du *Nigog*, tout comme A. Hébert, sont à compter parmi les pionniers de cette élite libérale, urbaine, éduquée, encore minoritaire mais qui

allait, dans l'entre-deux-guerres, mener une lutte constante pour la modernisation sociale, culturelle et scientifique du Québec⁽⁵⁾. Il va de soi que pour cette élite, la ville ne peut être un lieu négativement connoté puisqu'elle constitue précisément l'espace social où se concentrent les institutions et les ressources nécessaires à cette modernisation. D'une certaine manière, l'œuvre d'Adrien Hébert, relève d'un rapport positif à la ville, rapport qui est porteur des espoirs et des désirs d'émancipation d'une nouvelle génération d'intellectuels.

Par contre, la position avouée de Marc-Aurèle Fortin est sensiblement différente, même si son réseau de fréquentations montréalaises est souvent le même que celui d'Hébert. En effet, cet artiste, si innovateur dans sa manière de peindre, se déclarait, dans une entrevue accordée à Jean Chauvin, tout à fait contre l'art

moderne et en faveur d'un art national « qui reflète le tempérament de la race ». Pour lui, le paysage représente un sujet privilégié⁽⁶⁾. Fortin, qui excelle d'ailleurs dans ce genre, ne se prive pas d'intégrer dans ses paysages les signes d'un univers traditionnel : les vieilles maisons, la charrette à foin, le laboureur, la mère à l'enfant, etc. Pourtant, ce type de représentation est, somme toute, celle d'un âge d'or révolu. Même Fortin le reconnaît puisque, dans une entrevue qu'il accordait à Albert Laberge⁽⁷⁾, il fustigeait l'absence totale de « goût artistique » des « populations rurales actuelles » qui s'efforcent de rajeunir, de « moderniser » leurs résidences traditionnelles. Si Hébert voyait dans la modernisation des campagnes l'effet du progrès, Fortin, lui, attribue à « l'ignorance crasse » des populations rurales la déstructuration des anciens modes de vie.

Ne pourrait-on pas dire que, d'une certaine façon, Fortin, en illustrant de manière systématique les charmes de la campagne traditionnelle, cet espace mythique où s'ancrent les valeurs nationalistes, idéalise la représentation d'une vie rurale qui était, en fait, en voie de désintégration? 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?

Quant à la représentation de Montréal par Marc-Aurèle Fortin, elle constitue également un symptôme révélateur du rapport qu'entretient pour sa part l'élite nationaliste avec l'univers urbain, rapport empreint du regret nostalgique d'un passé révolu. Ainsi Fortin est bien forcé de rendre compte de la réalité urbaine qui s'exprime par la présence des quartiers ouvriers, des édifices, des rails de chemins de fer, et parfois du port. Mais ces éléments sont toujours systématiquement réduits, encadrés par un espace naturel qui renvoie souvent au mode de vie rural. De ce fait, ces œuvres témoignent à la fois de la lente destruction des modes de vie traditionnels qui est en train de se produire sous les yeux de l'artiste.



Marc-Aurèle Fortin, *Vue du Mont-Royal*, v. 1930, Eau-forte gravée par Fortin et tirée par Janine Leroux-Guillaume. Coll. Musée Marc-Aurèle Fortin. Photo : Centre de documentation Yvan Boulerice.

pourquoi Hébert souligne aussi dans son article que les conditions de vie des campagnes ont bien changé, que les travaux des habitants sont maintenant mécanisés, qu'ils ont des automobiles et que « la tuque, la ceinture fléchée, le berlot et la grise » ne sont plus que de jolis sujets pour cartes de Noël. Anti-régionaliste, Hébert réaffirme dans un article de 1942⁽⁸⁾ que l'art, comme la pensée, est du domaine international, et qu'on ne peut par conséquent contraindre l'artiste à l'illustration du terroir. Ces prises de position nous rappellent singulièrement celles de la revue d'avant-garde *Le Nigog* à laquelle Hébert avait collaboré. C'est également à l'intérieur



Adrien Hébert,
Le port de Montréal, 1924.
Huile sur toile,
153 x 122,5 cm.
Coll. Musée du Québec.
Photo: J.G. Kérouac.

Mais elles témoignent aussi, par la position extérieure privilégiée par le peintre du maintien de la domination de la « nature » sur la « culture », d'un refus, ou tout au moins d'une méfiance à l'égard de la vie urbaine contemporaine. En ce sens la position de Fortin rejoint celle de son ami, le poète et graveur Albert Ferland, actif promoteur de la poésie du terroir qui, dans son recueil *Montréal, ma ville natale*⁽⁸⁾, chante surtout l'ancienne Ville-Marie et le charme paisible de la ville de son enfance. S'il consacre tout de même quelques poèmes à la cité contemporaine, ses œuvres expriment cependant, de manière assez contradictoire, sa fascination mais aussi sa réprobation face aux manifestations de la modernité. Ce n'est sans doute pas par hasard que le poète, qui était aussi graveur, a choisi, pour illustrer la couverture de son recueil, de se représenter dans un cadre bucolique, en train de contempler, depuis le sommet

du Mont-Royal, la ville réduite à une portion congrue.

À cause de leur intérêt constant pour le thème urbain, Fortin et plus encore Hébert ont constitué, chez les peintres canadiens français, des exceptions. Leurs œuvres forment un corpus exceptionnel pour qui s'intéresse à la représentation picturale de Montréal. Mais l'importance de ces tableaux ne tient pas qu'au thème traité. Elle réside aussi dans leurs qualités picturales, dans les audaces de composition chez Hébert, dans la liberté d'utilisation de la ligne et de la couleur chez Fortin, qui sont autant d'indices des débuts d'une réflexion moderne dans l'art québécois. Mais on appréciera de surcroît que la systématique récurrence de leur organisation formelle nous offre une transposition visuelle de l'ambiguïté des rapports idéologiques que leur groupe social et culturel entretenait à l'égard de la ville. □

(1) Voir Jean-René Ostiguy, *Adrien Hébert, Premier interprète de la modernité québécoise*, Saint-Laurent, Édition du Trécaré, 1986, p. 97.

(2) Adrien Hébert, « Un point de vue », *L'Action universitaire*, vol. 1, n° 5, 1935, p. 10-11.

(3) Adrien Hébert, « Existe-t-il une peinture d'interprétation spécifiquement canadienne-française? », *Culture*, vol. II, n° 3, septembre 1942, p. 297-303.

(4) Sur *Le Nigog* le lecteur intéressé se référera au tome VII des Archives des Lettres canadiennes, *Le Nigog*, Montréal, Fides, 1987. Le dessin de *L'Élévateur à grain n° 2* est reproduit en page 251, dans le texte que nous avons rédigé pour cet ouvrage « Un Nigog lancé dans la mare des arts plastiques ».

(5) Sur cette question des débuts de la modernité dans la période de l'Entre-deux-guerres on pourra, entre autres, consulter Marcel Fournier, *L'Entrée dans la modernité, Science, culture et société au Québec*, Montréal, Éditions Saint-Martin, 1986 et Yvan Lamonde et Esther Trépanier (red.), *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986.

(6) Jean Chauvin, *Ateliers, Études sur vingt-deux peintres et sculpteurs canadiens*, Montréal, New York, Louis Carrier & Cie, Les Éditions du Mercure, 1928, p. 157.

(7) Albert Laberge, *Journalistes, écrivains et artistes*, Montréal, Éditions privées, 1945, p. 176-177.

(8) Albert Ferland, *Montréal ma ville natale*, Montréal, Jules Ferland éditeur, 1946. Guy Robert dans *Marc-Aurèle Fortin, l'homme à l'œuvre*, Montréal, Éditions Stanké, 1976, souligne les liens qui unissaient Fortin à Ferland (voir p. 93, p. 145 et suivantes).