



La Rue Saint-Denis, au cœur de la modernité francophone montréalaise

ESTHER TRÉPANIÉ

Réalisée en 1927, cette vue de la rue Saint-Denis, depuis le sud de la rue Sainte-Catherine, constitue un beau témoignage de l'habileté du peintre Adrien Hébert (1890–1967) à marier les diverses tonalités de gris aux autres couleurs de la ville, à en traduire les reflets et les jeux de lumière. À l'instar de ses nombreuses scènes de rue, celle-ci multiplie les motifs d'une vie urbaine contemporaine, les tramways, les automobiles, les passants, les panneaux publicitaires, même si, dans le cas présent, ces derniers troquent leurs insignes contre de simples surfaces de couleur. Mais, au delà de la contemporanéité de ces motifs, la présence, presque au centre du tableau, du clocher de l'église Saint-Jacques, qui fut la première cathédrale de Montréal, atteste d'une histoire religieuse, mais aussi économique et culturelle du Montréal francophone qui doit beaucoup aux sulpiciens lesquels, on le verra, étaient encore très présents dans le paysage du quartier évoqué par l'artiste.

Compte tenu de son sujet et du contexte de l'époque, le tableau surprend par son format. La plupart des scènes de rue d'Hébert, conçues principalement à la fin des années 1920 et au cours des années 1930, sont composées à l'horizontale et dans un format dont la hauteur maximale excède rarement les 80 centimètres. *La Rue Saint-Denis* (Fig. 1) se démarque de ce corpus, à la fois par son format vertical et ses dimensions (190,6 × 138,2 cm) qui conviendraient mieux à un portrait en pied, voire à une scène historique. Dans les faits, cette scène de rue est encore plus imposante qu'une de ses plus grandes vues du port de Montréal, celle de 1924 de la collection du Musée national des beaux-arts du Québec (*Le Port de Montréal*, 153 × 122,5 cm)¹. Dans ce dernier cas, la « monumentalité » du format répond tout au moins à celle de l'architecture des élévateurs à grains. Or, le sujet de *La Rue Saint-Denis*, une scène de genre contemporaine, peut paraître anecdotique. Pourtant, j'avancerai que sous son apparence paisible, cette représentation, à cause de la configuration géographique et sociale dans laquelle s'insère cette artère,

Détail, Adrien Hébert, *La Rue Saint-Denis* (voir Fig. 1)



1 | Adrien Hébert, *La Rue Saint-Denis*, 1927, huile sur toile, 190,6 × 138,2 cm, Musée national des beaux-arts du Québec. (Photo : MNBAQ, 74.239)

nous renvoie aux multiples transformations inhérentes à la modernisation du Québec francophone à la fin des années 1920.

Un lieu de rencontre du savoir et de la culture

L'essayiste, professeur et journaliste Victor Barbeau (1896–1994) nous donne, dans ses mémoires, une description enlevée du Quartier latin des années 1910, cette « enclave aux frontières mouvantes » dont le centre était l'Université Laval, établie sur la rue Saint-Denis, où « l'étude et le plaisir s'y conjuguaient² ». Barbeau rend compte de la vie culturelle étonnante qui l'animait ainsi que des nombreux spectacles présentés à Montréal. Il évoque aussi bien « la divine Sarah Bernhardt » (venue, au milieu de la controverse, triompher en 1905 au Théâtre-Français situé là où est l'actuel Métropolis) que « la Pavlova » (qui s'était produite au Théâtre Saint-Denis en octobre 1921³). Il décrit les pittoresques bagarres entre les étudiants et la police, les tenues de la « froufroulante jeunesse féminine » et les cours séchés à la pâtisserie Kerhulu.

Au moment où Hébert travaille sur son tableau, l'Université de Montréal a obtenu, en 1919–1920, son indépendance de l'Université Laval. En plus des facultés traditionnelles, l'Université s'est adjoint un certain nombre d'écoles affiliées comme Polytechnique, les Hautes études commerciales, une faculté des sciences et une école de sciences sociales. L'institution est toujours localisée sur la rue Saint-Denis et si on décide, en 1929, de construire les nouveaux édifices de l'université sur le Mont Royal, à cause de la crise économique, ceux-ci ne seront achevés qu'en 1942⁴.

La bibliothèque est un complément essentiel à la formation universitaire, mais aussi au développement intellectuel de la population. Au début des années 1910, les sulpiciens s'entendent avec l'université francophone pour ouvrir une bibliothèque capable de rivaliser avec celle de McGill. En 1915, la Bibliothèque Saint-Sulpice, construite sur la rue Saint-Denis par Eugène Payette, ouvre ses portes. Son directeur, Aegidius Fauteux, y a rassemblé des dizaines de milliers de documents classés selon le système Dewey⁵.

Le développement d'un réseau d'enseignement supérieur est d'une importance majeure pour les Canadiens français. Comme le démontre le sociologue Marcel Fournier, dans son ouvrage sur l'entrée des intellectuels dans la modernité⁶, l'émergence de ce nouveau rapport au réel, caractéristique de la pensée moderne qui, dans le domaine du savoir, implique la reconnaissance d'un objet empirique et la constitution de méthode de connaissance fondée sur le rationalisme, est précisément rendue possible par la professionnalisation du savoir liée au développement des sciences et des institutions francophones d'enseignement supérieur et technique qui se multiplient après la Première Guerre mondiale. Cette transformation, bien

sûr, est graduelle et, comme le souligne Fournier, les nouveaux « intellectuels de la modernité », avant de devenir les « spécialistes de la modernisation », vivront bien des contradictions et devront souvent adopter quelques nécessaires compromis.

Comme je l'ai déjà démontré, Adrien Hébert, tout comme les critiques d'art qui l'appuient, appartient à cette génération qui amorce de manière plus soutenue et plus articulée une réflexion sur la modernité, mais aussi sur la nécessaire professionnalisation des pratiques artistiques comme critiques⁷. En peignant la rue Saint-Denis, Hébert, même si les bâtiments universitaires ne sont pas visibles comme tels sur la toile, nous situe au cœur de ce Quartier latin où, jusqu'avant la Deuxième Guerre mondiale, sera formée une bonne partie des intellectuels urbains de langue française du Québec moderne.

Par ailleurs, autour de la rue Saint-Denis et en allant vers la rue Saint-Laurent, le promeneur pouvait croiser plusieurs théâtres, cafés, cabarets et cinémas qui lui offraient un large éventail de spectacles relevant aussi bien de la culture savante que de la culture urbaine populaire. Dans l'espace de ces rues du centre-ville s'amalgamaient des publics de tout type et de toutes origines ethniques. Le répertoire du ballet, du théâtre ou de la musique classique côtoyait le burlesque et les spectacles de cabaret; les orchestres de jazz concurrençaient les « soirées canadiennes », les opéras chinois ou le théâtre yiddish présentés au Monument-National⁸.

Ce quartier, où se niche la portion de la rue Saint-Denis représentée dans le tableau, est aussi un quartier particulier pour les artistes montréalais francophones. Certes, l'Art Association of Montreal (maintenant Musée des beaux-arts de Montréal) et son école d'art, ainsi que la plupart des galeries et lieux d'exposition importants, étaient situés dans l'ouest de la ville. Cependant, le quadrilatère, dont les frontières plus ou moins floues pourraient être les rues Saint-Denis et Saint-Laurent entre Sherbrooke et boulevard Dorchester (maintenant boulevard René-Lévesque), fut également déterminant dans l'histoire du développement de la communauté artistique francophone. Ainsi, plusieurs de ses membres seront formés et enseigneront dans les classes d'art du Conseil des arts et manufactures qui s'installent au Monument-National en 1893, jusqu'à ce que l'ouverture de l'École des Beaux-Arts de Montréal, en 1923, au coin des rues Sherbrooke et Saint-Urbain, en fasse le haut lieu de la formation professionnelle dans le domaine.

Ajoutons qu'au moment où Hébert conçoit le tableau qui nous occupe, la diffusion des arts n'était pas non plus en reste dans le secteur. Dès son ouverture, en 1915, et jusqu'en 1929, la Bibliothèque Saint-Sulpice va présenter régulièrement des expositions de créateurs connus ou en début de carrière, le plus souvent francophones. C'est le sulpicien Olivier Maurault (1886–1968), très lié à la communauté artistique, qui sera le directeur des activités

culturelles de la Bibliothèque et l'organisateur de ses expositions⁹. Parmi celles-ci, mentionnons, en 1916, l'exposition des frères Henri (1884–1950) et Adrien Hébert. Ce dernier y présente encore une exposition individuelle en 1923, alors que Marc-Aurèle Fortin (1888–1970), un ami d'Hébert, y expose, pour sa part, en 1919 et en 1926¹⁰.

Tout à côté de la rue Saint-Denis, se trouvait la Galerie Morency Frères Limitée. Après avoir tenu, de 1906 à 1920, un atelier de dorure et d'encadrement dans un emplacement situé sur Sainte-Catherine près de Berri, les frères Morency inaugurent leur galerie à l'automne 1920 par une exposition d'œuvres de Canadiens. La Galerie présente par la suite plusieurs expositions individuelles ou de groupe qui laissent place à nombre de francophones. C'est le cas, par exemple, de l'exposition « d'artistes modernes français et canadiens » de 1926 à laquelle participe Adrien Hébert aux côtés de Fortin, R.W. Pilot (1897–1967), Suzor-Coté (1869–1937), A. Robinson (1881–1956), N. Poirier (1883–1984) et autres. La Galerie, située au 346 de la rue Sainte-Catherine Est, ouvrira, en 1927, une succursale avenue McGill College¹¹.

Une étude plus systématique serait aussi à faire pour déterminer l'emplacement des nombreux ateliers qui devaient se trouver dans cette zone de Montréal. Tout au moins pouvons nous rappeler qu'Adrien Hébert avait le sien Place Christin, juste à côté du tronçon de la rue Saint-Denis qui fait l'objet de son tableau de 1927. D'ailleurs, pour le réaliser ou, plus vraisemblablement, pour en faire les études préparatoires, Hébert s'est placé juste en face de l'emplacement de la maison du peintre Napoléon Bourassa (1827–1916), sise rue Saint-Denis, à côté de la Chapelle Notre-Dame-de-Lourdes dont Bourassa avait assuré, à la demande des sulpiciens, la construction et la décoration de 1872 à 1880. Au sous-sol de sa maison, il avait installé ses apprentis élèves, dont Louis-Philippe Hébert (1850–1917), le père d'Adrien, qui, à cette époque, œuvrait à la décoration de la chapelle. Bourassa avait, pour sa part, son atelier à l'arrière de sa résidence, sur la rue Sainte-Julie qui allait devenir la Place Christin. En 1882, Louis-Philippe Hébert allait acquérir deux maisons voisines, rue Berri, où il établira sa demeure et son atelier, et acheter un terrain contigu, rue Labelle, où il fit construire, en 1884, un atelier pour ses employés. L'atelier d'Adrien Hébert, Place Christin, avait également été érigé sur un terrain acheté par son père. En 1927, les frères Hébert étaient pour ainsi dire voisins, puisqu'Henri, le sculpteur, occupait l'atelier de la rue Labelle, ruelle située entre Berri et Saint-Hubert et qui relie Viger à Sainte-Catherine¹².

Sans doute le tableau *La Rue Saint-Denis* donne-t-il peu à voir de cet univers culturel si riche. Un tableau n'a pas à faire l'inventaire du réel, mais ne pourrait-on pas voir, dans l'imposant format de celui-ci, une certaine reconnaissance de l'importance symbolique de cette artère dans l'histoire

de l'insertion des francophones au tissu urbain en voie de modernisation ? N'est-ce pas sur cette rue et dans ses alentours que se trouvent ces lieux qui vont donner aux Montréalais de langue française un accès au savoir et à la culture ? Plus encore, ne trouve-t-on pas alors, sur et tout autour de la rue Saint-Denis (comme d'ailleurs plus haut vers la rue Mont-Royal), plusieurs repères d'une autre manifestation marquante de la configuration moderne : celle du commerce et de la consommation de masse.

Cette réalité là fut aussi fut l'objet d'une attention particulière de la part d'Adrien Hébert.

Un axe au cœur de la consommation de masse

Malgré l'apparence paisible que donne Adrien Hébert à sa représentation de la rue Saint-Denis, celle-ci était alors, ne l'oublions pas, au centre d'une activité commerciale dans laquelle sont engagés les Canadiens français. À l'instar de leurs concitoyens anglophones, ils participent au développement d'une consommation de masse qui s'accélère au cours de l'entre-deux-guerres. Hébert nous en donne un aperçu, notamment par deux tableaux de 1926 inspirés de l'environnement immédiat de la rue Saint-Denis et qui portent tous deux le titre de *Rue Sainte-Catherine*. Le premier, une vue en plongée sur Sainte-Catherine vers l'ouest, met en vedette la grande quincaillerie Omer DeSerres qui s'était établie en 1908¹³. Le second croque la grande artère commerciale depuis l'est de la rue Saint-Denis. Sur sa surface, les automobiles, les tramways, les panneaux publicitaires et les passants s'y déploient autour des vitrines aux reflets chatoyants du magasin de musique Archambault¹⁴. Établi en 1896, à l'angle des rues Sainte-Catherine et Saint-Hubert, par Edmond Archambault, qui avait étudié le piano et l'orgue, le commerce vend d'abord de la musique imprimée. Avec la maison Archambault, le commerce rejoint la culture. S'y ajoute graduellement la vente d'instruments de musique qui assure le succès de l'entreprise, si bien qu'en 1904, elle pourra louer deux étages supplémentaires comprenant un studio et une salle de concert. Peu de temps après qu'Adrien Hébert ait peint sa vitrine, soit en 1930, Archambault Musique se fait construire un immeuble de sept étages au coin de Sainte-Catherine et Berri, et s'incorpore, en 1937, sous le nom de Ed Archambault Inc¹⁵. Rappelons aussi qu'à partir de 1901, Archambault se consacre à l'édition de compositeurs canadiens, dont Léo-Pol Morin qui sera, en 1918, avec Robert de Roquebrune et Fernand Préfontaine, un des trois directeurs de la dynamique petite revue culturelle *Le Nigog* (où Adrien Hébert œuvre en qualité d'illustrateur). Morin était un pianiste réputé, interprète remarqué de Maurice Ravel et Claude de Debussy, mais aussi un critique d'art et un ami d'Adrien Hébert lequel exécute, vers 1923, un fort beau portrait du musicien¹⁶.

Toujours sur la rue Sainte-Catherine, se trouvait un autre témoin éloquent de l'engagement des francophones dans le développement commercial de Montréal, le grand magasin à rayons Dupuis Frères qui avait connu, depuis sa fondation en 1868 par Joseph-Nazaire Dupuis, divers déménagements et agrandissements. Il occupait, à la fin des années 1920, tout le quadrilatère délimité par les rues Saint-André, Saint-Christophe, Sainte-Catherine et de Montigny. Dupuis Frères était en quelque sorte le pendant francophone des magasins Eaton, Morgan et autres, situés sur la même rue mais à l'ouest de Saint-Laurent¹⁷.

Ces grands magasins ont été au centre du développement de la consommation de masse, mais aussi de celui de la mode. Michèle Comeau, qui s'est penchée sur leur histoire, rappelle que, dès leurs débuts, des magasins comme Eaton, Morgan, Simpson, Dupuis, Ogilvy, la Compagnie Paquet, J.B. Laliberté, le Syndicat de Québec, Pollack, Sears et autres ont contribué à la diffusion au Québec des principales tendances vestimentaires provenant d'Europe et des États-Unis. Depuis les années 1920 tout au moins, ces magasins organisent des présentations et des défilés de mode laquelle constitue un élément central dans leur publicité comme dans l'aménagement de leurs rayons et de leurs vitrines¹⁸. Donc, durant la décennie où Hébert signe le tableau qui nous intéresse aujourd'hui, la mode acquiert, particulièrement dans les villes qui regroupent, dès le début des années 1930, plus de 60% de la population du Québec, le statut d'objet de consommation de masse. Ce phénomène est parallèle à l'émergence des nouveaux codes de l'apparence féminine qui, aux lendemains de la Première Guerre mondiale, se généralisent en Occident.

La Rue Saint-Denis et l'univers de la mode

C'est là un autre aspect singulier du tableau d'Hébert que de constituer un constat éloquent des manifestations de la mode en milieu urbain¹⁹. Le large trottoir à l'avant-plan de *La Rue Saint-Denis* a presque l'allure d'une passerelle de défilé. Les personnages masculins ont la sobre élégance en vogue chez l'homme de la ville, alors que les figures féminines, minces sous leurs manteaux dont la longueur s'arrête tout de suite au-dessous du genou, nous signalent que les Montréalaises n'avaient pas beaucoup de retard sur les grandes tendances vestimentaires dictées par Paris. Ainsi, la jeune femme à l'avant-plan, vêtue de rouge, avec son chapeau cloche, son manteau à la coupe droite, est tout à fait dans l'esprit de ce style « garçonne » qui émerge dans la capitale française au début des années 1920 et culmine en 1926, l'année précédant la réalisation du tableau d'Hébert. Ce style, qui dure jusqu'en 1929, impose un changement radical au physique féminin. La silhouette doit

désormais être svelte pour s'harmoniser avec les coupes de ces vêtements. Les cheveux se portent courts²⁰, un impératif pour rendre seyant le chapeau cloche, autre incontournable de ce style dont Coco Chanel et Patou ont été les chefs de file²¹.

Il est certain qu'Adrien Hébert a pu observer de près les nouvelles tendances vestimentaires parisiennes alors qu'il visitait, en 1925, la grande *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes*. La mode et ses dérivés, produits de marque du luxe français mais aussi du style Art déco, occupaient une place importante dans l'exposition, non seulement dans le grand Pavillon de l'élégance mais aussi à travers les boutiques temporaires érigées pour l'occasion, dont la boutique « simultanée » de Jacques Heim et Sonia Delaunay²².

Le Québec suit de près cette redéfinition de l'apparence. Les conseils esthétiques se multiplient dans les magazines féminins, dont *La Revue moderne*. Conséquence logique de cette nouvelle image de la femme moderne, la multiplication des commerces spécialisés dans ce secteur. Dans son ouvrage *Rouge à lèvres et pantalon. Des pratiques esthétiques féminines controversées au Québec, 1920–1939*, Suzanne Marchand rappelle qu'en 1930, on dénombrait à Montréal 1 171 établissements de type salon de coiffure, de beauté, buanderie, etc., et 1 515 autres spécialisés dans la vente de vêtements et de chaussures. Ces commerces, reliés au nouveau culte de l'apparence, vont connaître leur plus fort accroissement entre 1930 et 1939, en dépit de la crise économique²³.

Ce corps féminin « moderne », le sculpteur Henri Hébert, frère d'Adrien, l'a représenté à de nombreuses reprises, en particulier dans *Flapper* (1927, MBAM) et *Charleston* (1927). Ce nouvel idéal physique trouvait sans aucun doute un écho chez plusieurs jeunes Montréalaises, puisque ce sont les sœurs Cécile et Clorinthe Perron, amies d'Henri Hébert et de l'architecte Ernest Cormier, qui ont vraisemblablement servi de modèles aux deux sculptures que je viens d'évoquer²⁴. On trouve aussi une amusante figure de « flapper », *Ajeuve donc ma folle* (Fig. 2), parmi les nombreux dessins d'Adrien Hébert conservés au Musée national des beaux-arts du Québec. Nombre d'entre eux constituent à la fois des notations sur les styles d'habillement des Montréalaises (Fig. 3) et des Montréalais de toutes conditions²⁵ et la source de certaines figures intégrées par la suite à ses tableaux à l'huile. À ce propos, on remarquera qu'en ce qui concerne *La Rue Saint-Denis*, l'étude préparatoire (Fig. 4) campe le décor et la disposition générale des lieux, mais n'inclut pas les personnages aux tenues vestimentaires si étudiées qui se retrouvent dans le tableau.

L'intérêt d'Adrien Hébert pour cette manifestation de la vie moderne qu'est la mode s'exprime dans ses tableaux illustrant Montréal, mais aussi dans quelques portraits de ses sœurs ou amies, dont *Yvonne Hébert à l'île*



2 (à gauche) | Adrien Hébert, *Ajeuve donc ma folle*, n.d., Musée national des beaux-arts du Québec. (Photo : MNBAQ, 90.720)



3 (à droite) | Adrien Hébert, *Sans titre*, n.d., Musée national des beaux-arts du Québec. (Photo : MNBAQ, 90.718)

Bélaïr (1921) ou *Mignonne de Laplante* (1924) qui démontrent que les femmes de son milieu semblent s'être s'empressées d'adopter les nouvelles tendances que nous retrouvons dans les magazines internationaux et les catalogues des grands magasins de l'époque. C'était aussi vraisemblablement le cas d'un grand nombre de Montréalaises qui pouvaient, selon leurs moyens financiers, soit se procurer des copies haut de gamme des dernières collections parisiennes réalisées par les salons de couture de la métropole, soit en acheter les versions de confection dans les boutiques et les grands magasins ou encore les fabriquer elles-mêmes ou avec l'aide de leur couturière, grâce aux patrons (souvent américains) qui, dès 1925, diffusaient les modèles de Chanel, Vionnet, Patou, Molyneux et autres. Dans cet ordre d'idées, l'étude de Suzanne Marchand nous apprend qu'à compter de 1927, les pages de mode de *La Revue moderne* (entre autres exemples) présentent des patrons McCall et Butterick qui reproduisent les modèles de la haute couture parisienne²⁶.



4 | Adrien Hébert, *Étude pour La Rue Saint-Denis*, 1926, mine de plomb sur papier, 25,2 × 20,9 cm, Musée national des beaux-arts du Québec; don de madame Claire et monsieur Claude Bertrand, 1990. (Photo : MNBAQ, 90.460)

Ajoutons, puisque la rue Saint Denis sert de fil conducteur à notre réflexion, que cette artère n'est pas non plus en reste pour ce qui est des enseignes prestigieuses de la mode à Montréal. C'est, en effet, sur cette rue que la célèbre chapelière Yvette Brillon ouvrira sa première boutique, au début des années 1930. Sa boutique étant devenue trop exiguë, madame Brillon déménage, en 1936, au 1280-84 rue Saint-Denis, dans les locaux du restaurant Kerhulu. Cette réputée maison, dont le luxe la démarque des nombreux autres commerces de chapeaux des environs, occupera cet emplacement jusqu'en 1954²⁷.

Toutefois, il faut reconnaître qu'en 1927, année où Hébert signe *La Rue Saint-Denis*, les plus importantes maisons de couture de Montréal sont situées dans l'ouest de la ville, plus près de la riche clientèle anglophone. On pense au salon d'Ida Desmarais, active dès le début de la décennie et qui, à partir de 1925, va régner sur la rue Sherbrooke Ouest ; au salon *Madame de Pompadour* d'Edma Jamieson, rue Peel, où Gaby Bernier œuvre comme « première » avant d'ouvrir son propre salon, en 1927, au 1327 de la rue Sherbrooke Ouest, près du Ritz Carlton. Ou encore à Raoul-Jean Fouré, originaire de Bretagne, qui ouvre, en 1927 également, sa première maison rue University près de Sherbrooke²⁸.

Ces maisons de couture, dont certaines furent dirigées par des Canadiennes françaises, desservaient aussi une clientèle francophone aisée. Cette dernière prend d'ailleurs modèle sur certaines institutions anglophones comme la *Junior League*, établie à Montréal en 1913, organisation dont la peintre Marian Dale Scott (1906-1993) affirmait, en 1926, alors qu'elle était étudiante à l'École des Beaux-Arts de Montréal, exécuter la superficialité²⁹. Au nombre des activités philanthropiques de la *Junior League*, il fallait compter les défilés de mode où les jeunes filles de la bourgeoisie servaient de mannequins. À la fin des années 1920, les jeunes francophones se dotent de son pendant, la Ligue de la jeunesse féminine, et organisent à leur tour, dans les années 1930 et 1940, des défilés présentés le plus souvent au Ritz-Carlton. Commentés en français, ils mettent en vedette les créations de chapeliers et couturiers renommés tels Fouré, Bernier, Desmarais, Aline Claude et Marie-Paule Nolin³⁰.

On me permettra d'ouvrir ici une parenthèse pour faire référence à une autre figure de la modernité culturelle francophone : Robert Choquette, poète et romancier, mais également auteur de radio-romans, dont la célèbre *Pension Velder* diffusée sur les ondes de CBF (Radio Canada) de 1938 à 1942. Ce roman fleuve radiophonique (repris sous forme de roman, *Les Velder*, en 1941, puis de téléroman dans les années 1950) tournait autour de la famille et des pensionnaires de la maison de chambre que tient la mère d'Élise Velder.

Comme nous l'apprend le roman *Élise Velder* (une nouvelle version des *Velder* publiée en 1958³¹), cette pension était à deux pas de la rue Saint-Denis, sur Sherbrooke, alors que la première maison de Madame Velder (antérieure au déménagement qui ouvre le roman) était située sur la rue Labelle, là même où et les Hébert, père et fils, ont eu leurs ateliers.

Dans le roman, c'est précisément lors d'un défilé de mode de la Ligue de la jeunesse féminine, dont j'ai parlé plus haut, que s'accélère le destin de la célèbre Élise, l'héroïne de cette saga qui a marqué la culture urbaine populaire francophone. L'histoire, d'ailleurs, laisse une large place au milieu des couturières et des boutiques de mode dans lequel fraie Élise Velder. Choquette, comme Hébert, s'est intéressé à ce phénomène indéniable de la modernisation sociale qu'est la mode et qu'il semble bien connaître. Peut-être le fait d'avoir été rédacteur en chef de *La Revue moderne*, publication très attentive aux nouvelles tendances de la mode et de l'apparence, a-t-il contribué à sa curiosité en la matière ? Cependant, peu après son arrivée à *La Revue moderne*, Choquette affirme qu'il refuse de cantonner son lectorat féminin au seul domaine des « pages féminines ». Il souhaite, écrit-il, ouvrir le magazine à plus de chroniques littéraires, musicales, scientifiques et artistiques. À ce propos, il fait cette déclaration étonnante :

Trêve! C'est ce ton joli, gentil, ce zézalement, cette sentimentalité à l'eau de Cologne qu'il faut faire déguerpir de nos pages [. . .] L'intérêt que la femme prend à la vie tient-il tout dans la coupe d'une jupe, dans le choix d'un ruban ? Il est pourtant reconnu que plus de la moitié des habitués aux conférences, aux bibliothèques, aux salles de lectures sont des femmes; que la jeunesse féminine cherche plus à s'instruire que la jeunesse masculine. Mais voilà, à force de leur offrir de ces mignardises à note émotive, à trémolo sentimental, et de ces mignardises seulement, l'on en est venu à penser que les femmes ne pouvaient et ne voulaient recevoir autre chose. C'est le cercle vicieux [. . .] Nous essaierons de briser le cercle³².

Pourtant, l'univers de la mode sous toutes ses facettes est omniprésent dans l'histoire d'Élise Velder, héroïne moderne par son intelligence, sa détermination, son implication dans un milieu de travail qui, de surcroît, gravite autour du commerce de l'apparence (une boutique de mode), mais qui, par ailleurs, répond également au modèle romantique de la littérature à « l'eau de rose », soit celui de la jeune fille de milieu modeste qui, par ses vertus et son honnêteté, triomphe des obstacles qui s'érigent contre sa relation amoureuse avec un jeune homme d'affaires fortuné. Choquette a repris là la structure narrative du roman feuilleton populaire, mais en l'inscrivant dans le milieu urbain montréalais.

Il m'est impossible, dans le cadre du présent essai, de m'attarder plus longtemps sur Robert Choquette. Une recherche plus poussée permettrait de montrer que cette figure éminente du milieu littéraire (savant comme populaire au demeurant) entretenait aussi de nombreux liens avec le milieu artistique. Peut-être est-il responsable de l'entrée à *La Revue moderne*, à la fin des années 1920, du chroniqueur Henri Girard, ardent défenseur de l'œuvre d'Adrien Hébert et plus particulièrement de sa vision de la ville ? Girard, qui était aussi lié au milieu littéraire (il sera d'ailleurs, de 1939 à 1942, le directeur littéraire de *La Revue moderne*), deviendra, dans les années 1930, un des critiques d'art francophones les plus importants pour comprendre les particularités (voire les ambiguïtés) du discours sur l'art moderne avant l'abstraction³³. Quant à Robert Choquette, rappelons aussi qu'il occupera, tout au début des années 1930, le poste de secrétaire bibliothécaire de l'École des Beaux-Arts de Montréal, et qu'un des professeurs de cette école, Edwin Holgate, illustrera son recueil de poèmes, *Metropolitan Museum*, publié en 1931.

Contemporain d'Adrien Hébert³⁴, Choquette navigue, un peu comme le peintre dans ses tableaux, entre la « culture savante » et la culture populaire urbaine, ce qui, durant cette période de transition, était peut être une démarche quasi inéluctable pour qui souhaitait conjuguer culture et modernité. Là encore, il y aurait beaucoup à dire sur la question.

Un œil moderne dans la ville

Dans la série d'articles qu'il fait paraître dans *Le Figaro* des 26, 29 novembre et 3 décembre 1863, Baudelaire développe sa conception du « peintre de la vie moderne ». « Observateur, flâneur, philosophe, appelez-le comme vous voudrez, mais vous serez certainement amenés, pour caractériser cet artiste, à le gratifier d'une épithète que vous ne sauriez appliquer au peintre des choses éternelles, [. . .] des choses héroïques ou religieuses³⁵ ».

Cependant, pour Baudelaire, ce peintre de la vie contemporaine est plus qu'un flâneur. En effet, écrit-il encore : « il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la Modernité, car il ne se présente pas de meilleur mouvement pour exprimer l'idée en question ». Cet artiste « admire l'éternelle beauté et l'étonnante harmonie de la vie dans les capitales [. . .] Il contemple les paysages de la grande ville, paysages de pierre caressés par les brumes ou frappés par le souffle du soleil ». Dans sa quête de la modernité, il s'intéresse aussi à ses manifestations plus triviales, comme le maquillage et la mode. « Si une mode ou une coupe de vêtement a été légèrement transformée [. . .] croyez qu'à une distance énorme, son œil d'aigle l'a déjà devinée », car, estime Baudelaire, « il s'agit pour lui de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire³⁶ ».

Ces dernières constatations, Baudelaire les faisaient en pensant à Constantin Guys. Mais elles pourraient tout aussi bien être reprises à propos de plusieurs autres interprètes de la modernité. Pensons à Degas, fasciné par les modistes, les femmes à leur toilette ou l'apparence de celles qui fréquentaient le Louvre aussi bien que les cafés concerts, les guinguettes ou l'Opéra. Manet et, dans une moindre mesure, Renoir partagent également cet intérêt pour la figure féminine moderne. On pourrait aussi citer ce catalogue des tenues des femmes du monde et du demi-monde que constitue l'œuvre, moins novatrice du point de vue formel, d'un ami de Degas, James Tissot, et multiplier encore les exemples chez les postimpressionnistes en y incluant même le défilé à la Grande Jatte de l'austère Seurat.

Au Québec, les propos de Baudelaire ne seraient pas moins pertinents si on les appliquait à Adrien Hébert qui, dès 1924, fait de la ville, de ses « pierres », de sa vie, mais aussi, indirectement, de la mode, ses sujets de prédilection. Le grand tableau *La Rue Saint-Denis* nous renvoie à cet univers du peintre flâneur baudelairien qui note tout aussi bien le détail des architectures que celui des tenues vestimentaires, lesquelles nous renseignent, autant que les structures portuaires que se plaît à peindre Hébert, sur le processus de modernisation accélérée que subissent la ville et la culture urbaine dans la période de l'entre-deux-guerres.

J'ajouterais aussi que l'attention que porte Hébert aux vitrines de magasins participe également de la modernité de sa vision de la ville. Pour citer encore une fois Suzanne Marchand (qui s'inspire ici de Georg Simmel), l'ampleur inégalée que prennent les vitrines commerciales sont partie prenante de la grande ville moderne où la vue va désormais prédominer sur l'ouïe. Ce phénomène est également lié au souci des apparences qui caractérise l'époque moderne : « [...] il est désormais de plus en plus facile d'observer son propre corps, grâce notamment à l'amélioration de l'éclairage, à la multiplication des vitres et surtout, grâce à la diffusion massive des grands miroirs³⁷ ».

La vitrine apporte de nouvelles possibilités au regard du flâneur, comme à celui du consommateur, qui ne pouvaient échapper à Adrien Hébert. La vitrine constitue un motif important dans plusieurs de ses scènes de rue. Certes, la vitrine permet, au même titre que le pavé mouillé, de démultiplier les reflets de la lumière, naturelle comme électrique. Mais la vitrine, c'est aussi une mise en scène à la frontière du dedans et du dehors, un espace qui établit un lien particulier entre spectateur et représentation. Sans entrer dans une analyse de ce motif chez Hébert, mentionnons tout au moins, pour revenir à cette artère montréalaise qui nous occupe, le tableau *Jour de pluie, rue Saint-Denis* (Fig. 5). La pluie qui fait miroiter le trottoir à l'avant-plan a peut-être fait fuir les flâneurs, mais les conditions atmosphériques sont, pour le peintre, prétexte à isoler, au milieu des bâtiments et des véhicules, deux figures,



5 | Adrien Hébert, *Jour de pluie, rue Saint-Denis*, v. 1927–1930, huile sur toile, 58,5 × 53,5 cm, Collection Power Corporation du Canada. (Photo : Power Corporation du Canada)

celle de l'homme abrité sous son parapluie et celle du mannequin enfermé dans sa vitrine. Curieuse relation entre deux solitudes, l'une masculine, en déplacement, et l'autre féminine, forcément immobile, car sculpture moulée en série au service de la consommation. Figure inanimée et offerte à tous les regards, mais qui, curieusement, du haut de son abri de verre, semble contempler le passant non moins solitaire qu'elle. Enfin, *Jour de pluie, rue Saint-Denis* atteste encore, comme si besoin était, de la présence de boutiques de mode et d'enseignes publicitaires sur cette artère qui hébergeait sans discrimination le savoir et l'art tout aussi bien que le commerce³⁸.

Une vision libérale

Ce parcours autour de la rue Saint-Denis, loin de prétendre à l'exhaustivité, voulait, d'une part, rappeler l'enracinement culturel et intellectuel, mais aussi économique, d'une proportion importante des francophones du Québec dans la réalité urbaine montréalaise dans les années 1920. À la fin de la décennie, cet enracinement connaissait des transformations importantes. La crise entraîne la fin de la puissance économique des Messieurs de Saint-Sulpice et, malgré la résistance des factions conservatrices, la redéfinition du discours religieux lui-même, sous l'influence tant du personnelisme chrétien que de communautés, comme celle des dominicains, qui réfléchissaient sur la nécessaire séparation entre les sphères du sacré et du profane. Dans le même temps, se consolide un processus amorcé à la fin du XIX^e siècle, celui de l'accession d'une élite francophone urbaine aux cercles des pouvoirs économiques et politiques de la société moderne. La rue Saint-Denis est, en 1927, au croisement de ce « passage du pouvoir » chez les Canadiens français.

D'autre part, je voulais évoquer un peintre qui s'est institué comme observateur privilégié de cette période particulière. Si les œuvres d'un artiste traduisent son rapport au monde, à partir de 1924, celles d'Hébert naissent de son adhésion enthousiaste à l'univers urbain qui lui est contemporain³⁹. Certes, à lui seul, le tableau *La Rue Saint-Denis*, dont le traitement demeure assez classique malgré son format inusité, ne constitue pas l'exemple le plus spectaculaire de cette prise de position. Il faudrait mettre cette œuvre en rapport avec un ensemble plus vaste qui comprendrait ses audacieuses compositions sur le thème du port de Montréal, ses nombreuses scènes de rues commerciales bourdonnantes d'activité et ses joyeuses représentations des activités sportives des Montréalais dans les divers parcs de la ville en hiver. L'ensemble nous permettrait d'appréhender plus précisément la position du peintre en regard de l'avènement des francophones à la modernité urbaine⁴⁰. Mais cette vue de Saint-Denis m'a intéressée, car cette rue peut être considérée comme un espace géographique, économique et culturel qui fut

au cœur de l'accession des Québécois de langue française à la modernisation urbaine. Sur cette rue et son voisinage, logeaient l'université et plusieurs des écoles techniques et professionnelles qui vont favoriser leur accès au savoir et à la professionnalisation. La proximité du Monument-National, de lieux de spectacles, de l'École des Beaux-Arts, d'ateliers d'artistes, de galeries et d'autres lieux de diffusion témoigne de leur accès à l'art et à la culture (savante comme populaire). Enfin, aux abords de la rue Saint-Denis toujours, de nombreux magasins, dont ceux de Dupuis et Frères, Omer DeSerres ou Archambault Musique (qu'Hébert a dépeint au même titre que le débit de tabac Hyman, ou les magasins Eaton et Morgan), constituent autant de signes de la maîtrise que pouvaient avoir certains Canadiens français de ce secteur de l'économie capitaliste.

Hébert, je l'ai déjà écrit dans d'autres textes, exprime en peinture une vision libérale de la ville. Dans son ouvrage *Progrès, harmonie, liberté. Le libéralisme des milieux d'affaires francophones à Montréal au tournant du siècle*, l'historienne Fernande Roy analyse les fondements de l'idéologie libérale qui sera celle de cette classe d'hommes d'affaires canadiens-français, (ingénieurs, avocats, manufacturiers, commerçants, etc.), dont le nombre et la cohérence se développe au tournant du siècle à la faveur de la croissance économique de Montréal. Cette nouvelle élite, comme l'explique Roy, va se doter d'organismes et de journaux influents, s'engager au niveau politique. Malgré d'inévitables compromis avec le clergé et les élites francophones plus traditionnelles, elle va s'approprier les fondements de la pensée libérale qui défend une vision positive du progrès. Selon cette idéologie, le progrès, fruit de l'évolution, s'inscrit dans un mouvement harmonieux où chaque étape améliore la précédente. Dans ce contexte, la science doit assurer le bonheur de l'humanité, émanciper l'homme de la nature et marquer le triomphe de l'esprit humain. Du progrès naît une nouvelle harmonie sociale ainsi qu'une beauté propre aux temps modernes. Et, bien sur, la ville est le lieu d'actualisation privilégié de cette vision⁴¹.

On mesure à quel point, à partir de 1924, l'œuvre d'Adrien Hébert est cohérente avec cette idéologie libérale, tant dans sa magnification de l'architecture rationaliste des élévateurs à grains, de la beauté des transatlantiques et autres mécaniques contemporaines, que dans sa vision joyeuse et positive de la vie en ville.

Mais cette cohésion entre Hébert et la pensée libérale ne tient pas qu'à sa production picturale et à son choix de motifs urbains contemporains. Hébert fait, en quelque sorte, partie de cette élite urbaine dont parle Fernande Roy. Bien que son père soit un artiste, son statut de sculpteur bénéficiant de commandes gouvernementales et autres font de lui, d'une certaine manière, un entrepreneur qui doit notamment aller superviser à l'étranger la réalisation

de son produit (la fonte de ses sculptures monumentales). Le jeune Adrien passe, de ce fait, une partie de son enfance et de son adolescence en France. Par ailleurs, au Québec, son réseau amical et familial élargi est en grande partie constitué des fils de cette génération d'hommes d'affaires dont parle Fernande Roy.

Prenons un exemple parmi d'autres pour démontrer ceci. On connaît les liens d'amitié qui unissaient Adrien Hébert à l'architecte Fernand Préfontaine, un des trois directeurs de la revue *Le Nigog*, publiée en 1918, dont les textes sur l'architecture et l'aménagement intérieur sont dans la lignée d'une réflexion rationaliste et fonctionnaliste moderne. Fernand Préfontaine est le fils de Raymond Préfontaine, une des figures importantes de l'élite d'affaires montréalaise qu'analyse Roy dans son ouvrage. Raymond Préfontaine, après des études de droit à McGill, épouse, en 1876, Hermantine Rolland, fille de Jean-Baptiste Rolland, fondateur en 1842 de la compagnie papetière J.B. Rolland et Fils. Or, un des jeunes Rolland, l'ingénieur Ernest Rolland, cousin de Fernand Préfontaine, va épouser Pauline Hébert, la sœur d'Adrien Hébert. On trouve d'ailleurs, au fonds Hébert, une lettre qu'il envoie à sa sœur et à son beau-frère dans laquelle il décrit les caractéristiques techniques d'une nouvelle locomotive qu'il a vue⁴².

Mais revenons à Raymond Préfontaine qui, après avoir pratiqué le droit, se dirige vers la politique. Président de l'Association des jeunes libéraux et du Club national, membre de la Chambre de commerce, du St. James Club, du Club canadien, il sera député libéral de Chambly à l'Assemblée législative, maire d'Hochelaga de 1878 à 1883 et maire de Montréal de 1898 à 1902. Nommé ministre de la Marine et des Pêcheries dans le cabinet Laurier (1902–1905), il s'occupe de l'établissement d'une ligne transatlantique entre Marseille et le Canada. Il assurera également des postes de direction de nombreuses entreprises⁴³.

Le parcours de Raymond Préfontaine est assez représentatif de la place que cette élite francophone va graduellement prendre au sein des paliers du pouvoir économique et politique. D'une certaine manière, on pourrait les considérer comme les précurseurs de la position nouvelle des francophones, qui va se consolider de manière définitive avec la Révolution tranquille. D'autant plus que les fils de cette génération seront éduqués et prendront à leur tour les commandes d'entreprises ou d'institutions contribuant à la professionnalisation des francophones. Certains joueront un rôle dans le domaine des arts et de la culture. Ici encore, l'exemple des Préfontaine est éloquent. Le père aura trois fils, Rolland, un ingénieur qui fondera sa propre compagnie, Adrien, qui deviendra un homme d'affaires, et Fernand, qui pourra profiter de la fortune familiale pour étudier les beaux-arts et l'architecture, séjourner régulièrement en France (et à Paris où il a un

appartement), fonder une revue culturelle assez avant-gardiste dans le contexte québécois et publier de nombreux textes sur l'art et l'architecture. Il est également l'auteur, avec Robert de Roquebrune, d'un roman policier au titre quasi surréaliste, *La Banque en détresse*, publié à Paris en 1926, sous le pseudonyme de Dirk Berton⁴⁴.

C'est à cette élite libérale cultivée, éduquée, au fait de la culture française, comme l'indiquent les liens qu'ils entretiennent avec les musiciens, artistes et hommes de lettres d'outre Atlantique⁴⁵, qu'appartiennent en définitive les frères Henri et Adrien Hébert. Du reste, plusieurs de leurs œuvres incarnent cette vision positive de la vie moderne nourrie par une idéologie libérale convaincue que progrès et beauté vont de pair.

La crise économique et la guerre vont changer la donne. L'illusion que le progrès n'engendre que beauté et harmonie, que la science n'est que synonyme de bienfait pour l'humanité résiste difficilement à la misère de la crise et aux destructions inouïes engendrées par la science mise au service de la guerre. Les idéologies progressistes comme fascistes vont prendre le pas sur le libéralisme. La ville, dans l'art québécois comme dans la littérature (on pense à *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy), pourra plus difficilement être perçue comme un lieu où s'exprime la beauté triomphante du progrès. Elle apparaît plutôt comme un espace déchiré par la misère et les inégalités sociales.

La crise réactive l'utopie du retour à la terre. Au Québec, le conservatisme trouvera sa plus pure expression dans le gouvernement de Maurice Duplessis qui joue sur tous les tableaux, celui du discours ruraliste et religieux le plus traditionnel et celui du libéralisme économique le plus outrancier, qui justifie l'adoption de législations antisyndicales extrêmement dures et la vente des richesses naturelles du Québec aux grandes compagnies américaines.

Dans ce contexte, l'avenir paraît sans issue à plusieurs des membres de la jeune génération d'artistes et d'intellectuels francophones qui entrent en scène à la fin des années 1930. Cette génération n'a pas vécu ce libéralisme positif qu'avait expérimenté une certaine élite urbaine des générations antérieures. Elle ne peut en mesurer la portée à long terme. La révolte gronde chez plusieurs et va générer un discours plus radical. Ainsi, le manifeste automatiste du *Refus global*, publié en 1948, adopte une logique discursive avant-gardiste qui ne peut se construire que sur la base du rejet du passé. Cette radicalité, qui reposait sur une exigence de rupture, pouvait difficilement être comprise par les représentants de ces générations qui avaient adhéré à une vision libérale qui concevait le progrès comme le fruit d'une évolution continue. Adrien Hébert se montrera d'ailleurs, dans les années 1940, réfractaire au modernisme trop audacieux des jeunes générations⁴⁶. Mais, du côté des automatistes, n'occultait-on pas, dans la foulée

du *Refus global*, la complexité de l'histoire de ces générations antérieures qui avaient assuré l'inscription des francophones dans l'espace urbain ?

Quoi qu'il en soit, le groupe des automatistes ne souhaitait pas tant « arriver en ville » que s'ouvrir sur le monde, et plus encore sur la dimension universelle de ce « surrationnel » revendiqué par nombres d'artistes des pays occidentaux comme moteur de la création. Notre collègue François-Marc Gagnon a, depuis son premier ouvrage sur Borduas jusqu'à sa remarquable *Chronique du mouvement automatiste québécois, 1941-1954*, fait une histoire minutieuse de leur épopée.

Cet essai à partir de *La Rue Saint-Denis* de 1927, un tableau devenu pour moi, au fil de l'analyse, quasi emblématique de la représentation positive que certains francophones ont eue de Montréal avant la Deuxième Guerre mondiale, visait modestement à évoquer ces générations qui avaient participé avec enthousiasme à la conquête de la ville avant l'arrivée de ces avant-gardes dont François-Marc Gagnon fut le premier et peut-être le plus exemplaire des historiens.

NOTES

- 1 La plupart des œuvres d'Adrien Hébert mentionnées dans ce texte peuvent être vues dans le catalogue de l'exposition *Adrien Hébert* (Pierre L'Allier dir.), Québec, Musée du Québec, 1993.
- 2 Victor BARBEAU, *La Tentation du passé*, collection Ressouvenirs, Montréal, Les Éditions La Presse Ltée, 1977. Voir particulièrement le chapitre 3 : « Le Quartier latin », p. 47-62.
- 3 La célèbre Anna Pavlova, qui fut membre de la troupe des Ballets russes de Diaghilev, s'est produite à Montréal au Théâtre Saint-Denis en octobre 1921 et au Théâtre Orpheum en avril 1922. Elle revint encore à Montréal en 1923, et chaque fois la critique fut dithyrambique. Ces informations m'avaient été communiquées par notre regrettée collègue, Iro Tembeck. Voir aussi Iro TEMBECK, *Danser à Montréal : Germination d'une histoire chorégraphique*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1992, p. 40.
- 4 P.A. LINTEAU, R. DUROCHER, J.C. ROBERT, *Histoire du Québec contemporain. De la Confédération à la crise (1867-1929)*, Montréal, Les Éditions du Boréal express, 1979, p. 536.
- 5 Les prêtres de Saint-Sulpice étaient depuis longtemps engagés dans le développement de bibliothèques, comme l'explique Denis LORD (« Les bibliothécaires du Canada français », cahier *Les Seigneurs de l'Île*, dans *Le Devoir*, samedi 19 mai et dimanche 21 mai 2007, p. 10. Ce cahier spécial du *Devoir*, qui souligne le 350^e anniversaire de la présence des sulpiciens à Montréal, paraît aussi dans la foulée de la publication de l'ouvrage de Dominique DESLANDRES, John A. DICKINSON et Ollivier HUBERT [dir.], *Les Sulpiciens de Montréal. Une histoire de pouvoir et de discrétion. 1857-2007*, Montréal, Les Éditions Fides, 2007). C'est à partir des bibliothèques des

sulpiciens et d'acquisitions faites en France, que Fauteux va constituer les collections initiales (entre 70 000 et 80 000 documents) de la Bibliothèque Saint-Sulpice. La bibliothèque constitue aussi un lieu culturel très actif avec une salle de spectacle de 900 places où se donnent aussi des cours et des conférences. On y présente également des expositions, sujet sur lequel je reviendrai. Comme le rappelle Lord, les mauvais placements dont sont victimes les sulpiciens, dans les années 1920, les obligent à fermer la bibliothèque en 1931. Le gouvernement québécois épongera ces dettes et, en 1945, rouvrira l'institution qui deviendra, en 1967, la Bibliothèque nationale du Québec.

- 6 Marcel FOURNIER, *L'entrée dans la modernité, science, culture et société au Québec*, Montréal, Éditions Saint-Martin, 1986. Sur la question de l'expression de la modernité québécoise francophone culturelle (au sens large), le lecteur pourra aussi se référer à *L'avènement de la modernité culturelle au Québec* (Sous la direction d'Yvan Lamonde et Esther Trépanier), Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, réédité aux Éditions de l'IQRC et aux Presses de l'Université Laval en 2007.
- 7 Esther TRÉPANIÉ, *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*, Québec, Éditions Nota bene, 1998.
- 8 Jean-Marc LARRUE, *Le Monument inattendu : le Monument-National, 1893-1993*, Montréal, Cahiers du Québec, Collection Histoire, Hurtubise HMH, 1993 ; Serge TRUFFAUT, *Le jazz à Montréal*, Montréal, Éditions Québec Rock ; André-G. BOURASSA et Jean-Marc LARRUE, *Les nuits de la « Main ». Cent ans de spectacles sur le boulevard Saint-Laurent (1891-1991)*, Montréal, VLB éditeur, 1993.
- 9 Celui qui deviendra monseigneur Olivier Maurault fut aussi un collectionneur et un écrivain lié aux cercles artistiques et culturels de Montréal. Il enseigne au Collège de Montréal de 1913 à 1915, officie aux paroisses Saint-Jacques de 1915 à 1924 et Notre-Dame de 1926 à 1929. Directeur du Collège André-Grasset de 1929-24, il sera recteur de l'Université de Montréal de 1934-1955. Son importante collection comptait, entre autres, des œuvres de Marc-Aurèle Fortin, Adrien Hébert et Ozias Leduc. Maurault avait confié à ce dernier la décoration de la chapelle Sainte-Thérèse-de-l'Enfant-Jésus de la basilique Notre-Dame. Il finance personnellement les études à Paris de Paul-Émile Borduas. Comme l'explique Denis LORD, dans son article « Protagonistes de la beauté » (*Le Devoir*, samedi 19 mai et dimanche 21 mai 2007, p. 9), le fait que les sulpiciens pouvaient conserver leur fortune personnelle (ils ne faisaient pas vœu de pauvreté) leur permettait d'acquérir des œuvres d'art, de se constituer des bibliothèques remarquables, etc. Cela leur a permis de jouer le rôle de mécènes et aussi de contribuer au développement des arts et ce, depuis l'époque de la Nouvelle-France. Ce rôle s'est cependant considérablement amoindri à la fin des années 1920, les sulpiciens se trouvant, à cause de placements malheureux et de la crise, dans une situation économique difficile.
- 10 La liste des expositions (une trentaine) présentées à la bibliothèque, entre 1915 et 1929, est donnée par Jean-René LASSONDE, *La Bibliothèque Saint-Sulpice, 1910-1931*, Montréal, ministère des Affaires culturelles, Bibliothèque nationale du Québec, 1986, p. 281-84.
- 11 Cette section emprunte plusieurs de ses informations au texte de Laurier LACROIX « Peindre à Montréal entre 1915 et 1930 », dans le catalogue *Peindre à Montréal, 1915-1930. Les peintres de la Montée Saint-Michel et leurs contemporains*, Québec, Galerie de l'UQAM-Musée du Québec 1996, p. 47-81.

- 12 Adrien Hébert conserve son atelier Place Christin jusque dans les années 1940. De 1947 à 1950, Adrien Hébert va occuper, si l'on se fie aux catalogues de l'Exposition du printemps de l'Art Association, un atelier au 1227 de la rue Berri avant de déménager, en 1951, après le décès de son frère, dans l'atelier de la rue Labelle. Tous ces ateliers avaient été construits sur des terrains achetés par Louis-Philippe Hébert, qui, jusqu'à sa mort en 1917, partage l'atelier de la rue Labelle avec son fils Henri. Sur les ateliers des Hébert, on se référera à Bernard MULAIRE, « L'Atelier de Montréal, 1882-1888 » dans *Louis-Philippe Hébert* (sous la direction de Daniel Drouin), Québec, Musée du Québec/Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 2001, p. 66-79; au catalogue *Adrien Hébert* (*op. cit.*, note 1); et à celui de Janet M. BROOKE, particulièrement à son texte « Rue Labelle : vie et mort d'un atelier », dans *Henri Hébert, 1884-1950. Un sculpteur moderne*, Québec, Musée du Québec, 2000, p. 35-39.
- 13 Dans son article « Omer DeSerres : un passé riche, un avenir en expansion », *Le Devoir*, samedi 27 et dimanche 28 mai 2007, section Économie, p. 1-5, Claude TURCOTTE rappelle qu'Omer DeSerres avait 27 ans en 1908, année où il fit l'acquisition d'une ferronnerie qu'il transforme en quincaillerie, à l'angle des rues Sainte-Catherine et Saint-Denis, carrefour important pour le commerce de détail, puisqu'il était un point de jonction des transports en commun. Turcotte souligne que cette période fut particulièrement dynamique pour la communauté française de Montréal. Ainsi, en 1909, le Club de hockey Canadien, regroupant des joueurs francophones, était créé et devenait le grand rival des Maroons, l'équipe des anglophones. Rappelons aussi, en 1910, la naissance du quotidien *Le Devoir*.
- 14 *Rue Sainte-Catherine*, 1926 (cat. 27 p. 133 dans *Adrien Hébert*, *op. cit.*, note 1) est un tableau de 81,5 × 102,2 cm. L'autre tableau dont il est fait mention, *Ste. Catherine St.*, 1926 (cat. 28, p. 134 dans *Adrien Hébert*, *op. cit.*, note 1), mesure 57,8 × 72,4 cm. Dans les décennies qui suivent la réalisation de *La Rue Saint-Denis* de 1927, Hébert peindra encore l'angle des rues Saint-Denis et Sainte-Catherine. Par exemple, *Coin Sainte-Catherine et Saint-Denis*, v. 1935 et *Christmas Shoppers*, v. 1945 (MNBAQ 47.150), sont des vues plus achalandées, envahies de tramways et de passants, que la scène de 1927. Elles donnent à voir, au coin nord-ouest de la rue Saint-Denis, le fameux restaurant que plusieurs ont connu sous le nom de *Select* et qui est un lieu déterminant dans plusieurs des romans de Michel Tremblay.
- 15 Cécile HUOT, « Archambault Musique », www.thecanadianencyclopedia.com consulté le 3 avril 2007.
- 16 Voir la notice que j'ai rédigée sur cette œuvre (cat. 14) dans le catalogue *Adrien Hébert* (*op. cit.*, note 1) p. 118-20.
- 17 C'est en 1869 que Timothy Eaton ouvre sa boutique de nouveautés rue Yonge à Toronto. En 1925, Eaton acquiert le magasin Goodwin, situé rue Sainte-Catherine à Montréal, qui sera reconstruit par les architectes Ross et MacDonald et terminé en 1927. C'est dès 1850 que les frères Henry et James Morgan forment la Henry Morgan and Company Limited, mais ce n'est qu'en 1878 qu'ils adoptent l'organisation du magasin à rayons. Le magasin Morgan s'installe à l'angle des rues Union et Sainte-Catherine en 1891. Voir Michelle COMEAU, les notices « Dupuis Frères » (p. 132-33), « Eaton » (p. 137-38), « Morgan » (p. 263-64) dans Gérald Baril (dir.), *Dicomode. Dictionnaire de la mode au Québec de 1900 à nos jours*, Montréal, Éditions Fides, 2004.
- 18 Voir, Michèle COMEAU, la notice « Grands magasins » dans *Dicomode*, p. 184-89.

- 19 Adrien Hébert ainsi que le critique Henri Girard mentionnent, d'ailleurs, dans certains de leurs textes, que la modernisation affecte également la campagne québécoise et les habitudes vestimentaires de ses habitants, qui achètent de plus en plus par l'entremise des catalogues que diffusent les grands magasins. Ainsi, Girard souligne régulièrement dans ses critiques le fait qu'Hébert a su éviter les poncifs habituels de la peinture canadienne, le paysage d'hiver, la ceinture fléchée, le traîneau, tout un « pittoresque », lesquels, souligne-t-il, ignorent « le merveilleux progrès de nos campagnes: l'actualité des vêtements, la vulgarisation de l'automobile, le bon entretien des routes même au cours de l'hiver » (Henri GIRARD, « Adrien Hébert », *La Revue moderne*, tome 15, n° 2 [décembre 1933], p. 5). Quant à Hébert, il signale, dans un texte qu'il fait paraître en 1935, que les habitants s'habillent par l'entremise des comptoirs postaux des grands magasins: « Si on voit encore dans nos campagnes quelques taches rouges [...] ce ne sont plus des tuques, ce sont de simples stations de gazoline ». Voir : Adrien HÉBERT, « Un point de vue », *L'Action universitaire*, vol. 1, n° 5 (1935), p. 10. Notons que la maison Eaton lance, en 1874, son service de commandes postales et distribue son premier catalogue en 1882. La première version française paraît en 1910. Dupuis Frères, pour sa part, inaugure son service de ventes postales en 1921. (Voir : Suzanne MARCHAND, *Rouge à lèvres et pantalon. Des pratiques esthétiques féminines controversées au Québec, 1920-1939*, Montréal, Cahiers du Québec – collection ethnologie, Hurtubise HMH, 1997, à la note de la p. 45).
- 20 Je dois à mon collègue Laurier Lacroix l'idée de ce judicieux rapprochement entre le trottoir de la rue Saint-Denis et la passerelle d'un défilé. Par ailleurs, il a eu la gentillesse de porter à mon attention un article fort amusant de *La Revue moderne* du mois d'août 1924, « La Coiffure féminine et nos artistes », qui démontre que la mode des cheveux courts était déjà, à cette date, l'objet de débats et de controverses. Son auteure, qui signe « Mélissandre », donne les « résultats de son enquête » sur l'opinion qu'ont certains artistes canadiens français sur cette nouvelle coiffure dite « à la garçonne » ou « à la Ninon ». Suzor-Coté, Narcisse Poirier et Joseph Saint-Charles la jugent globalement affreuse et anti-esthétique, quoique Saint-Charles admette que cela puisse être pratique « pour l'été » ou « pour le sport ». Seul Adrien Hébert se dit « en faveur de cette coiffure, pourvu que la figure du sujet s'y prête ». S'il avance que les cheveux à la Ninon ne conviennent pas à un visage grave ou déjà vieilli, il croit que c'est d'abord et avant tout une question de mode. Mélissandre confronte ensuite ces opinions modérées ou conservatrices à celles des caricaturistes M. Lemessurier du *Star*, J. Arthur Lemay de *La Patrie* et Alberic Bourgeois de *La Presse*. Avec beaucoup d'humour, ces derniers se déclarent très emballés, très « de leurs temps ». Faut-il voir là un autre exemple de l'écart entre la culture savante et la culture populaire ? Quoi qu'il en soit, l'article fait ressortir que l'opinion d'Adrien Hébert, plus sensible et ouvert à ce phénomène de la mode contemporaine, le place à la frontière des deux cultures.
- 21 Voir, entre autres, Valerie MENDES et Amy DE LA HAYE, *La Mode au XX^e siècle*, collection l'Univers de l'art, Paris, Thames & Hudson, 2000, particulièrement le chapitre 2 : « 1914-1929. La Garçonne et la nouvelle simplicité ». Les auteures rappellent (p. 58) que le terme « style garçonne » provient du roman de Victor MARGUERITTE, *La garçonne* (Paris, Earnest Flammarion, 1922), l'histoire d'une jeune femme moderne qui quitte le foyer familial pour mener une vie indépendante.

- 22 Voir, Mié ASAKURA, « Le style moderne : la boutique « simultanée de Sonia Delaunay à l'Exposition de 1925 » (p. 78–87) mais aussi Catherine JOIN-DIETERLE, « Mode des années folles, entre modernité et modernisme » (p. 12–27), dans le catalogue *Les années folles, 1919–1929*, Paris, Paris Musées, Musée Galliera, 2007.
- 23 MARCHAND, *Rouge à lèvres et pantalon*, *op. cit.*, note 19, p. 34 et suivantes pour les statistiques sur les commerces, mais aussi le chapitre 1, « Le « travail des apparences » : une réalité de plus en plus présente au Québec », et le chapitre 2, « Le culte du corps : le discours de *La Revue moderne* ».
- 24 Voir les notices sur ces sculptures rédigées par Janet M. BROOKE dans le catalogue de l'exposition *Henri Hébert*, *op. cit.*, note 12, p. 156–58.
- 25 Ainsi, on trouve plusieurs études de personnages masculins en tenue de travail aussi bien qu'en tenue de ville, sans parler de nombreux dessins de figures en tenue de sport. On sait qu'Adrien Hébert s'est aussi intéressé à cette activité très particulière des Montréalais et Montréalaises: la pratique des sports d'hiver dans les parcs de Montréal.
- 26 MARCHAND, *op. cit.*, note 19, p. 48. Sur la question des copies pour le marché américain des modèles de la haute couture parisienne et leur utilisation par les compagnies de patrons, voir aussi MENDES et DE LA HAYE, *op. cit.* (note 21), p. 73–74.
- 27 Voir Jacqueline GIROUX, la notice sur « Yvette Brillon » (Montréal 1907–Montréal 1996) dans *Dicomode*, note 17, p. 62–64.
- 28 Voir dans *Dicomode* (*ibid.*) la notice de Françoise DULAC sur Raoul-Jean Fouré (Brest, France 1904–Montréal 1992), p. 164–66, et les notices de Gérald BARIL sur Ida Desmarais (Saint-Lin 1887–Oka 1946), p. 119, et Gabrielle BERNIER (Gaby Bernier, Chambly 1901–Montréal 1976), p. 51 à 54. Gaby Bernier a fait l'objet d'une publication plus fouillée de Betty GUERNSEY, *Gaby. The Life and Times of Gaby Bernier Couturière Extraordinaire*, Toronto, Marincourt Press, 1982. Pour nous, historiens d'art, il est amusant de noter que Gaby Bernier a eu son premier véritable emploi comme couturière chez les réputés tailleurs *Saint-Pierre et Oliver*, rue Saint-Catherine Ouest. Or, le copropriétaire de l'entreprise, William Saint-Pierre, est nul autre que le beau-père du peintre John Lyman (1886–1967) qui avait épousé sa fille Corrine Saint-Pierre. Le MNBAQ possède d'ailleurs un portrait de William Saint-Pierre peint par son beau-fils en 1921.
- 29 Ayant reçu une invitation pour assister au *Junior League Show Hits and Misses*, la jeune Marian Dale s'insurge contre la soi-disant modernité de ces jeunes filles qui se croient de leur temps parce qu'elles arborent le rouge à lèvres et la coupe de cheveux en vogue, mais qui, dans les faits, n'espèrent que se marier et estiment que c'est la seule chose à faire pour une femme. (Cité d'après le journal personnel de l'artiste [1926], dans Esther TRÉPANIÉ, *Marian Dale Scott. Pionnière de l'art moderne*, Québec, Musée du Québec 2000, p. 61.) Rappelons que la *Junior League*, qui recrutait les jeunes filles au moment où elles étaient prêtes à faire leur entrée dans le monde, était une organisation de bénévoles se livrant à toutes sortes d'activités philanthropiques. D'origine américaine, la première *Junior League* canadienne fut fondée à Montréal en 1913. Voir Margaret W. WESTLEY, *Grandeur et déclin de l'élite anglo-protestante de Montréal, 1900–1950*, Montréal, Libre expression, 1990 (traduction de *Remembrance of Grandeur: Montreal's Anglo-Protestant Elite, 1900–1950*).

- 30 Voir la notice de Baril sur la « Ligue de la jeunesse féminine », *Dicomode*, *op. cit.*, note 17, p. 232–33.
- 31 C'est la version à partir de laquelle j'ai travaillé. Quant au téléroman, je ne l'ai malheureusement jamais vu, puisque j'étais alors à cet âge tendre où les parents s'empressaient de nous mettre au lit pour pouvoir suivre leur feuilleton en toute tranquillité.
- 32 Robert CHOQUETTE, « Aux lecteurs », *La Revue moderne*, septembre 1928, cité dans Esther TRÉPANIÉ, « Les femmes, l'art et la presse francophone montréalaise de 1915 à 1930 », *Annales d'histoire de l'art canadien / Journal of Canadian Art History*, vol. XVIII, n° 1 (1997), p. 72–73.
- 33 Sur Henri Girard critique d'art, voir Esther TRÉPANIÉ, *Peinture et modernité*, *op. cit.*, note 7, p. 67–78. Mentionnons toutefois que Girard n'est pas que critique d'art. Il est aussi critique de littérature et, alors qu'il assume la direction littéraire de *La Revue moderne*, il devient le mentor et ami de Gabrielle Roy. Il suit de près le travail de rédaction de son roman *Bonheur d'occasion*. Voir François RICARD, *Gabrielle Roy. Une vie*, Montréal, Boréal, 1996. Girard fait partie de cette élite libérale « avancée » qui, à la fin des années 1930, manifeste sa sympathie pour les mouvements antifascistes et progressistes. Selon Ricard, Girard et Edmond Turcotte (le directeur du *Canada*) comptent parmi les rares francophones à avoir assisté, en 1937, à la conférence d'André Malraux en faveur des républicains espagnols (RICARD, p. 205). Voir aussi Ben-Z. SHEK, « De quelques influences possibles sur la vision du monde de Gabrielle Roy: George Wilkinson et Henri Girard », *Voix et images*, vol. XIV, n° 3 (printemps 1989), p. 437–52.
- 34 Comme Adrien Hébert, Choquette passe une partie de son enfance hors du Québec, puisqu'il naît à Manchester aux États-Unis. Sa famille s'établit à Montréal en 1914 et ses études se poursuivent aussi bien en français qu'en anglais, aux collèges Saint-Laurent de 1917 à 1921 et Loyola de 1921–1926. Adrien Hébert, pour sa part, naît à Montrouge en banlieue de Paris. Il voyage entre le Québec et la France au gré des déplacements de son père, Louis Philippe Hébert. Il fera une partie de sa scolarité en France. Par ailleurs, Hébert entretiendra des relations étroites non seulement avec l'intelligentsia montréalaise francophone mais aussi avec les artistes anglophones, entre autres ceux du Groupe de Beaver Hall avec lesquels il expose au début des années 1920 et dont fait partie le même Holgate qui illustrera le *Metropolitan Museum* de Choquette. Peut-on attribuer cette ouverture des deux hommes à la complexité de la culture urbaine contemporaine au fait qu'ils n'ont pas suivi le cheminement classique qui était celui des jeunes francophones dont les années de formation se sont déroulées entièrement au Québec ? Quoi qu'il en soit, cette ouverture tient aussi vraisemblablement au milieu social (élite urbaine libérale) auquel ils appartiennent.
- 35 Mes citations proviennent du chapitre XV, « Le peintre de la vie moderne », dans Charles BAUDELAIRE, *Curiosités esthétiques. L'art romantique*, Classiques Garnier, Paris, Bordas, 1990. La présente citation se trouve à la page 457.
- 36 *Ibid.* On trouvera les diverses citations aux pages 464 et 466.
- 37 MARCHAND, *Rouge à lèvres et pantalon*, *op. cit.*, note 19, p. 26–27.
- 38 Certes, l'Université de Montréal allait émigrer vers les hauteurs du Mont Royal, que certains jugeront peut-être plus appropriées à l'élévation des débats intellectuels, mais il est amusant de constater que le savoir, sous la forme plus démocratisée d'une université d'État (l'UQAM), va s'installer là même où Hébert a peint son tableau.

- 39 Voir, entre autres, Esther TRÉPANIÉ, « Sens et limite de la modernité chez Adrien Hébert et ses critiques », dans *Adrien Hébert, op. cit.*, note 1, p. 85-102.
- 40 Voir la section « La ville chez Marc-Aurèle Fortin et Adrien Hébert : la coexistence des contradictions », dans le chapitre 4 de *Peinture et modernité, op. cit.*, note 7, p. 148-71.
- 41 Voir Fernande ROY, *Progrès, harmonie, liberté. Le libéralisme des milieux d'affaires francophones à Montréal au tournant du siècle*, Montréal, Boréal, 1988, en particulier le chapitre 4, « Progrès et succès : une éthique individualiste », notamment les pages 111 à 120.
- 42 Hébert collectionnait les cartes postales illustrant des locomotives dont il connaissait bien les caractéristiques techniques, comme en témoignent les annotations à l'endos de ces cartes ou encore la lettre qu'il envoie en 1923 à sa sœur et à son beau-frère, l'ingénieur Rolland (lettre du 15 juin 1923 adressée à Pauline et Ernest Rolland, Fonds Adrien-Hébert du Musée national des beaux-arts du Québec).
- 43 La majorité des données biographiques concernant Raymond Préfontaine proviennent de l'essai de Bernadette GUILMETTE, « Fernand Préfontaine », dans *Le Nigog*, Archives des Lettres canadiennes, Tome VII, Montréal, Fides, 1987, p. 149-71.
- 44 *Ibid.*, p. 166-68.
- 45 La publication des Archives des Lettres canadiennes sur *Le Nigog*, évoquée aux notes précédentes, en fournit de très nombreux exemples.
- 46 Déjà, en 1942, dans son texte « Existe-t-il une peinture d'interprétation spécifiquement canadienne-française ? » (*Culture*, vol. II, n° 3 [septembre 1942], p. 297-303), Adrien Hébert s'en prenait, bien qu'en termes mesurés, aux déformations et aux caricatures de la nature des « modernes si en vogue aujourd'hui », au sein desquels « nombre d'incapables obéissant à une réclame mercantile trouve refuge ». En fait, la conception de l'art que défend Hébert se révèle dans ce texte plus proche de la conception classique traditionnelle qui avait été inculquée aux hommes de sa génération: « L'artiste est un être prédestiné, car il cherche la beauté, et la trouve là où Dieu n'a fait que la suggérer; il découvre la beauté là où les autres ne voient rien ». Ajoutons que dans cette conjoncture de transformations majeures de la scène artistique qui est celle des années quarante, Hébert partage avec d'autres artistes anglophones, comme A. Jongers, F.S. Coburn, H.R. Perrigard, A. Sherriff Scott, etc., mais également avec Edmond Dyonnet, Francesco Iarcuto, Alfred Laliberté, Marc-Aurèle Fortin et son frère Henri, le triste privilège d'être parmi les signataires d'une lettre incendiaire envoyée au président et aux membres du conseil de l'Art Association, protestant contre la présence soi-disant trop importante des « modernes », notamment à l'exposition annuelle de 1944. Le texte, rédigé par J.O. O'Connor Lynch, est un classique du genre. Cette lettre est reproduite dans l'ouvrage d'Edmond DYONNET, *Mémoires d'un artiste canadien*, Ottawa, Édition de l'Université d'Ottawa, 1968, p. 89-90. Voir TRÉPANIÉ, « Sens et limite de la modernité chez Adrien Hébert et ses critiques », p. 99-101.

La Rue Saint-Denis, the Heart of Francophone Modernity in Montreal

ESTHER TRÉPANIÉ

Formal analysis of the painting *La Rue Saint-Denis* by Adrien Hébert (1890–1967), in tandem with the social, cultural and political histories of Quebec, allow us to explore the symbolic significance of the picture's subject matter. The thematic content of Hébert's image is, in fact, the focus of this discussion. In 1927, when he painted *La Rue Saint-Denis*, this bustling street was the nexus of French Canadian modernity in Montreal. The large, vertical format of the work is unusual for the artist, whose horizontal street scenes rarely exceeded eighty centimetres in height. Because of its geographical location and its social context, Hébert's contemporary urban view, more than merely anecdotal, reflects the numerous changes inherent in the modernization of francophone Quebec during the late 1920s. Parts of Saint-Denis Street and its Quartier Latin were at the hub of Montreal's transformation into a modern city. Yet amid the signs of contemporary city life depicted by the painter – streetcars, automobiles and billboards – rises the spire of Saint-Jacques Church (the seat of Montreal's first archdiocese), an affirmation of the powerful presence of religion.

According to the memoirs of teacher, essayist and journalist Victor Barbeau (1896–1994), the famous thoroughfare, which encompassed both the Quartier Latin and the Université Laval, was already a site where learning and pleasure converged, and where culture had an international flavour. Sarah Bernhardt performed at the Théâtre français in 1905 and the Russian ballerina Pavlova at the Théâtre Saint-Denis in 1921. In 1920, the Université Laval à Montréal became the autonomous Université de Montréal, but the institution remained on the street until 1943, when its new premises on Mount Royal was completed. A few years earlier, in 1915, an agreement between the Sulpicians and the university had led to the opening of the Saint-Sulpice Library, where many art exhibitions were produced under the direction of Olivier Maurault (1886–1968). Nearby was the Morency et Frères gallery, which opened in 1920 with an exhibition of Canadian art; the area also included numerous artists' studios, among them Hébert's, located near the home of painter Napoléon Bourassa (1827–1916).

The Quartier Latin was also synonymous with retail shopping and mass consumption. Two other paintings by Hébert, both entitled *Rue Sainte-Catherine*, demonstrate this more directly than does *La Rue Saint-Denis*. The neighbourhood is the same, however, although seen from the main east-west cross-street. One image shows the Omer DeSerres hardware store and the other, Archambault's music store, both occupants of a crowded Ste-Catherine Street shared by pedestrians, trams and cars. From 1901 onward, Archambault was committed to publishing works by Canadian composers. Among them Léo-Pol Morin, one of the editors of the cultural magazine *Le Nigog*, which was illustrated by Hébert. Also visible is the Dupuis et Frères department store, founded in 1868 and occupying an entire block of Ste-Catherine St. opposite Archambault's. Along with Eaton's and Morgan's (also on Ste-Catherine but further west), this large store contributed to the development of the fashion industry by organizing runway shows and displays. By the time Hébert painted *La Rue Saint-Denis*, ready-to-wear fashion was fast acquiring its status as products of mass consumption. The work illustrates the growing interest in fashion by Montrealers: soberly dressed male figures rub elbows with women in slender coats that show the influence of recent Paris trends. The "flapper" look sported by the clothes and haircut of the female figure in the foreground first appeared in Paris in 1920 and reached its peak six years later, only a year before the painting was executed. The era also saw the birth of the magazine fashion feature that explored such subjects as slimness, suntans, youth and sex-appeal. Advice on beauty, exercise, hairstyles and fashion were offered to a female readership, in addition to sewing patterns for those wishing to copy new fashions from Paris at a fraction of the cost. This area of Saint-Denis Street was also home to the fictional characters of the *Pension Velder*, a radio soap opera written by Robert Choquette that aired between 1938 and 1942. The social circle of the show's heroine, Élise Velder, included people in the fashion trade, another sign of the undeniable phenomenon of social modernization.

Adrien Hébert can be compared to Baudelaire's *flâneur*, an idea developed in 1863 by the French writer in defining his concept of "the painter of modern life," who wanders around the city and notes the changes occurring in fashion and the urban landscape. Present in several of Hébert's paintings, the windows of small shops and department stores serve both as a tool with which to underscore the commercial developments of modernity and as a display situated in between interior and exterior.

The voyage around Saint-Denis Street taken by this text is not exhaustive, yet it underscores many important aspects of the development of modernity within Montreal's francophone community. Intellectual, cultural and economic forces were all active in the sector of which Hébert

offers a fragment, and this milieu would give birth to the francophone elite that ultimately assumed power. *La Rue Saint-Denis* is not the most eloquent example of Hébert's adherence to the great ideas of modernity and represents a geographical site that played a crucial role in the accession of Quebec francophones to urban modernization, although its classical formal composition is tempered by its unusual format.

Finally, it is important to recognize the elitist status of the painter, who spent part of his youth in France and whose family and friends were members of the upper echelons of Montreal's business world – the world that wielded the economic and political power of the time. The sons of this liberal elite were cultivated, educated and aware of European developments in art, architecture, literature and music. However, the economic crisis of 1929 and the Second World War would alter the perception of the city as a place of beauty and progress, replacing it with images of the rifts caused by social inequality.

One of the forms that this revolt would take is embodied in the *Refus Global* manifesto, published in 1948, which rejects the past in order to embrace the world. This text, signed by Paul-Émile Borduas and other members of the Automatists, has been the object of extensive research by François-Marc Gagnon, whose writings have carefully and enthusiastically detailed its history.

Translation: Zoë Tousignant