

**Les tableaux historiques
du
Chalet de la montagne
du
parc du Mont-Royal**

Étude historique et iconographique

Service du développement culturel
Ville de Montréal

Laurier Lacroix

juin 2003



Aristide Beaugrand-Champagne, *Chalet de la montagne du parc du Mont-Royal*, 1930-1932, vue actuelle.

Sommaire

En 1930, au moment de la conception du projet de construction d'un Chalet près de l'Observatoire du parc du Mont-Royal, l'architecte Aristide Beaugrand-Champagne décide d'intégrer des tableaux historiques afin de décorer l'édifice et de rappeler aux visiteurs le riche passé du lieu où ils se trouvent. Ainsi ce lieu de repos, de fêtes et de loisirs sera également un lieu de mémoire où l'on pourra apprendre et se commémorer les éphémérides de la colonie française.

En vue de réaliser ce projet, l'architecte conçoit un riche programme iconographique relatant onze épisodes de l'histoire de Montréal et de la montagne, épisodes qui seront enrichis par la reproduction de six cartes montrant l'évolution du site de 1535 à 1760.

Afin de célébrer cette histoire de Montréal sous le Régime français, Beaugrand-Champagne fait appel à treize peintres. Douze d'entre eux se chargeront des tableaux et un autre, Paul-Émile Borduas, réalise les cartes. Les peintres sont, par ordre alphabétique : Octave Bélanger, Lucien Boudot, Fernand Cerceau, Georges Delfosse, Alfred Faniel, Marc-Aurèle Fortin, Adrien Hébert, Edwin H. Holgate, Raymond Pellus, Robert H. Pilot, William H. Taylor et William Thurston Topham.

C'est ainsi que fut réuni, dans ce vaste projet également destiné à aider les artistes au moment où le chômage sévit, dû à la Crise économique, un ensemble représentatif de la communauté artistique montréalaise. En effet, les artistes contractés pour ce chantier représentent un échantillonnage diversifié tant par l'âge, l'origine nationale, la formation et l'esthétique. Au plan visuel, le résultat est forcément éclectique. Cet éclectisme est compensé partiellement par la disposition des œuvres rythmées par les cartes et par le choix des sujets qui portent sur deux explorateurs associés à Montréal, Cartier et Champlain ; son fondateur, Maisonneuve, et l'un de ses héros : Dollard des Ormeaux.

Grâce à l'intérêt de l'architecte, le Chalet conserve un condensé visuel de l'historiographie de Montréal telle que l'on pouvait la connaître en 1930. Le décor du Chalet de la montagne du parc du Mont-Royal offre ainsi un ensemble unique dans un bâtiment municipal québécois et canadien.

Plan

Sommaire	2
Remerciements	6
1 - Historique de la commande	7
2 - Aristide Beaugrand-Champagne, architecte du projet	11
3 - Les artistes participants (ordre alphabétique)et leur(s) tableau(x)	
3.1 - Présentation	13
3.2 - Octave Bélanger (Montréal, 1886-1972)	16
3.3 - Paul-Émile Borduas (Saint-Hilaire, 1905 – Paris, 1960)	19
3.4 - Lucien Boudot (France (?), 1888 - Montréal, 1945)	25
Fernand Cerceau (Poitiers), 1898 – Saint-Sauveur (?), après 1962 (?))	
3.5 - Georges Delfosse (Saint-Henri de Mascouche, 1869 – Montréal, 1939)	27
3.6 - Alfred Faniel (Verviers (Belgique), 1879 – Montréal, 1950)	30
3.7 - Marc-Aurèle Fortin (Sainte-Rose de Laval, 1888 – Macamic, 1970)	32
3.8 - Adrien Hébert (Paris, 1890 – Montréal, 1967)	35
3.9 - Edwin H. Holgate (Allandale (Ontario), 1892 – Montréal, 1977)	37
3.10 - Raymond Pellus (France, 1908 – Montréal, 1965)	40
3.11 - Robert Pilot (St. John’s (Terre-Neuve) 1898 – Montréal, 1967)	42
3.12 - William Hughes Taylor (1891, Port Stanley, (Îles Faklands) – Montréal, 1978)	45
3.13 - William Thurston Topham (Spondon (Derbyshire, Angleterre), 1888 – Montréal, 1966)	47
4- Programme iconographique	50
4.1 - Les cartes géographiques	52
4.2 - Adrien Hébert, <i>Jacques Cartier atterrit à Hochelaga en 1535</i>	63
4.3 - Lucien Boudot et Fernand Cerceau, <i>Jacques Cartier visite l’Agouhana</i>	64
4.4 - Alfred Faniel, <i>Jacques Cartier sur le Mont Royal</i>	67
4.5 - Marc-Aurèle Fortin, <i>Champlain explore le site de Montréal en 1603</i>	68
4.6 - Octave Bélanger, <i>Champlain visite à nouveau le site de Montréal en 1611</i>	69
4.7 - W.-H. Taylor, <i>La Fondation de Montréal décidée à Paris</i>	70
4.8 - Georges Delfosse, <i>Maisonneuve fonde la Ville de Montréal le 18 mai 1642</i>	72
4.9 - Robert Pilot, <i>Maisonneuve érige une croix sur la montagne</i>	73
4.10 - Raymond Pellus, <i>Le Serment de Dollard des Ormeaux et de ses compagnons</i>	74
4.11 - Thurston Topham, <i>Dollard des Ormeaux meurt au Long-Sault pour sauver la Ville</i>	75
4. 12 - Edwin H. Holgate, <i>Départ de La Salle pour aller à la découverte du Mississipi</i>	76

Conclusion	78
Bibliographie	80
Figures	83

Remerciements

Je remercie le personnel de la firme Legris Conservation qui m'a permis de consulter les tableaux du Chalet de la montagne tout au long du processus de restauration, qui a patiemment répondu à mes demandes et m'a fourni les photographies des tableaux restaurés.

Je remercie également les archivistes, documentalistes et bibliothécaires qui ont répondu à mes questions, et en particulier Anne-Élisabeth Vallée pour son dévouement.

1 - Historique de la commande

Seuls deux documents officiels, conservés dans les Archives municipales, témoignent de l'importante commande de la décoration du Chalet de la montagne (annexe 1).

1) Le 30 juillet 1931 une lettre adressée par J. E. Blanchard, le directeur des Travaux publics de la Cité de Montréal, à Honoré Parent, directeur des Services recommande que les artistes Faniel, Baudot & Cerceau, Delfosse, Bélanger, Hébert, Pellus, Fortin, Holgate, Pilot, Topham et Taylor soient autorisés à faire un tableau historique au coût de \$400.00 chacun ; que Borduas soit autorisé à faire 6 cartes géographiques historiées pour la somme totale de \$600.00 ; que McDonald & Wilson fournissent les lustres et lanternes pour \$ 2 439.50 et enfin que Gilles Beaugrand soit autorisé à réaliser les chenets en cuivre pour la somme de \$500.00. Ces dépenses étant imputées au budget voté pour la construction du Chalet sur la Parc Mont-Royal.

2) Le 5 août 1931, lors d'une assemblée du Comité exécutif de la cité de Montréal, il est résolu, sur recommandation du directeur du Service des Travaux publics : « que le directeur du Service de Travaux publics soit autorisé à faire les arrangements nécessaires pour faire exécuter les travaux suivants pour le nouveau chalet du parc Mont-Royal, les sommes ci-dessous mentionnées devant être imputées sur le crédit voté pour la construction dudit chalet, savoir -

Un tableau historique par les artistes suivants, au prix de \$400.00 chacun : MM. A. Faniel, Baudot et Cerceau, A. (sic) Delfosse, O. Bélanger, A. Hébert, R. Pellus, M. Fortin, H. Holgate, R. Pilot, T. Topham, R. H. Taylor.

Six cartes géographiques historiées par monsieur P.-E. Borduas, pour la somme de \$600.00 ;

Les grands lustres et les lanternes d'extérieur de McDonald & Wilson, pour la somme de \$2,439.50 ;

Une paire de chenets en fer forgé et ciselé avec rehauts en cuivre pour la somme de \$500.00. »

Les fonds d'archives des artistes concernés, non plus que les journaux ne gardent trace de cette importante commande artistique municipale.

C'est le 22 décembre 1930 que l'on trouve une des premières mentions de la construction d'un restaurant sur le Mont-Royal. *La Presse* («Le restaurant que la ville bâtirait sur le Mont-Royal») annonce que « M. A. Beaugrand-Champagne, président de la commission d'urbanisme » a soumis des plans aux membres du comité exécutif de la Ville de Montréal afin de construire un restaurant. « Le bâtiment projeté sera

construit en pierre et n'aura qu'un seul étage, représentant un château. Le toit sera recouvert de tuiles rouges, et l'immeuble renfermera une salle de 60 pieds par 100 pieds, qui pourra recevoir 1,000 personnes. » On annonce que le coût de construction sera en partie défrayé par des subsides demandées « au gouvernement fédéral pour aider les chômeurs. »

Alors que l'annonce de la période d'ouverture des soumissions pour la « construction d'un chalet dans le parc Mont-Royal » remonte au 13 février 1931 (*Le Canada*, 13 février), la publication des plans, se fait deux semaines plus tard. Le 27 février 1931, *La Presse* publie les plans d'Aristide Beaugrand-Champagne, en précisant que : « le haut des murs sera peint de scènes représentant l'arrivée de Cartier à Montréal et l'ascension du Mont-Royal. »

Le journal *Le Canada* dans sa livraison du 30 juillet 1931 («Décoration du chalet de la montagne») publie la liste des artistes participants rendant ainsi connues les décisions prises à l'Hôtel de ville le même jour. Si les commandes furent passées à l'été 1931, les tableaux ont sans doute été réalisés dès l'automne et mis en place dès le début de l'année 1932. *La Presse* annonce le 29 janvier : l'« Ouverture prochaine du chalet de la montagne ».

Aucune ouverture officielle n'est cependant documentée. Était-ce dû à un possible scandale lié au dépassement des coûts de construction, ou au fait que la fonction précise du bâtiment n'était pas encore décidée ? Ainsi, en 1933, face aux tergiversations sur l'utilisation du Chalet, Lionel Judah de l'université McGill, propose au Conseil municipal que l'édifice soit transformé en musée. « On pourrait y étudier, sur place, les caractéristiques géologiques, botaniques, ornithologiques du Mont-Royal. » (*La Patrie*, 17 février 1933). Toujours est-il que les mentions que l'on trouve dans les journaux à l'été 1932 portent toutes sur le fait que le chalet est fermé et vide.

The Standard (16 juillet 1932) est cinglant sur toute l'opération (« 'White Elephant' on Mountain Top is Civic Tragedy - Chalet Idle and Under Lock and Key. ») : « [...] there are a number of historical paintings panelling the walls, écrit le journal. It is reported that some of these paintings, which are about four feet by two feet, cost as much as \$400 each. / A few of these paintings are attractive, but others, in the opinion of *The Standard* representative, who looked the place over, are certainly no going to thrill art critics. »

Si le journaliste du *Standard* n'avait pas le compas dans l'œil pour évaluer le format des tableaux qui font plus de quatre pieds par six pieds, l'opinion défavorable qu'il émet semble partagée par ses confrères, car les journaux restent muets sur la qualité de l'ensemble des œuvres. Ce silence s'est maintenu jusqu'à nos jours. La commande est souvent citée dans des ouvrages d'architecture ou des monographies sur les artistes (Borduas, Hébert, Fortin, ...) mais jamais commentée.

Le Chalet sert occasionnellement pour le repos des skieurs, pour des réceptions et des activités estivales, mais ce n'est que deux ans plus tard, à l'été 1934, que le Chalet est meublé et peut recevoir les Montréalais sur une base plus régulière.

Cette réalisation architecturale unique, soit une construction destinée à des fins de loisirs, construite en tant de crise économique, intègre grâce à la vision de son architecte, un ensemble de scènes historiques destinées à rappeler aux utilisateurs le rôle des fondateurs de Montréal. Alors qu'il était courant d'orner les édifices publics (banques, hôtels, entreprises) et religieux de grandes peintures murales, à caractère historique, peu d'administrations politiques au Canada, au Québec et à Montréal avaient souhaité et accepté de décorer leurs édifices de tableaux de ce genre.

Le projet de décoration du Parlement fédéral était demeuré lettre morte, tout comme l'initiative de George Reid d'orner l'entrée de l'Hôtel de ville de Toronto (1897-1899). Seule l'Assemblée nationale avait été gratifiée d'une décoration due à Charles Huot (entre 1914 et 1920). Ce type de dépense était souvent jugé somptuaire, déplacé pour

des fonds publics ; les architectes de toute façon ne laissant que peu de place pour que s'exprime le talent patriotique des artistes. Aussi faut-il reconnaître, malgré des résultats mitigés, la qualité de la conception architecturale d'Aristide Beaugrand-Champagne qui insista pour que cet établissement destiné à être fréquenté par des milliers de personnes soit décoré de dix-sept peintures murales.

2 - Aristide Beaugrand-Champagne, architecte du projet

Architecte, historien, archéologue, éducateur, auteur, Aristide Beaugrand-Champagne (1876-1950) est un érudit et l'un des grands intellectuels montréalais de la première moitié du XXe siècle¹. Fils d'un médecin de Saint-Anicet (Beauharnois), il enseigne l'architecture à l'École Polytechnique, puis à l'École des Beaux-Arts de Montréal. Tout en développant une spécialité de la construction en béton, il s'intéresse à l'architecture du paysage (Jardins d'Outremont).

En 1914-1915, Beaugrand-Champagne donne les plans de l'église *Saint Michael the Archangel* (105 rue Saint-Viateur Ouest). D'inspiration byzantine, l'église veut évoquer les premières églises chrétiennes, tout en utilisant la fine pointe de la technologie avec son dôme en béton mince (moins de 200 mm d'épaisseur sur une portée de 23 mètres). Le minaret qui domine le bâtiment fait plus de 50 mètres de haut. Souvent identifiée comme le premier édifice dans ce style à Montréal, l'église fut pourtant précédée par la chapelle Notre-Dame-de-Lourdes construite 35 ans plus tôt par Napoléon Bourassa. L'église témoigne donc d'une connaissance de l'architecture locale et d'une volonté de s'inscrire dans un mouvement de renouveau de l'architecture religieuse.

Beaugrand-Champagne est également responsable de la construction de la Cathédrale Sainte-Thérèse d'Avila à Amos (1922). Par sa technologie et ses volumes simples, cette cathédrale prend place dans l'histoire de l'architecture moderne au Québec. L'architecte donne également les plans de sa résidence au 345 rue Bloomfield ainsi que de nombreuses autres maisons.

Passionné d'histoire et d'archéologie, Beaugrand-Champagne est membre depuis 1916 de la Société d'archéologie et de numismatique de Montréal qu'il préside de

¹ Les informations biographiques sur Aristide Beaugrand-Champagne proviennent de plusieurs sources, dont : 1890-1990 *Un siècle à bâtir*, Montréal, L'Ordre des architectes du Québec, 1990, p. 32.

1941 à 1949. Il s'intéresse tout particulièrement à la culture iroquoise et aux origines d'Hochelaga, tel qu'on peut les connaître par le biais des sépultures. Il conduit en 1932 des fouilles sur le site de Lanoraie (bourgade d'Agochonda). Il en publie les résultats, entre autres, dans le *Canadian Antiquarian and Numismatic Journal* et il dépose le résultat des fouilles au musée du Château Ramezay. Il fut vice-président de la Société historique de Montréal durant plus de vingt ans et la Société lui doit notamment d'avoir dessiné sa médaille d'honneur.

Membre fondateur du Groupe des Dix (1935), il y occupe le fauteuil no 9. Cette société est formée d'archivistes, de bibliographes, d'érudits et d'historiens amateurs. Beaugrand-Champagne partage la compagnie des Victor Morin, Ægidius Fauteux, É.-Z. Massicotte, Francis J. Audet, Mgr Olivier Maurault, Pierre-Georges Roy, Mgr Albert Tessier et Montarville Boucher de la Bruyère. C'est dans *Les Cahiers des Dix* qu'Aristide Beaugrand-Champagne publie le résultat de certaines de ses recherches sur la culture des Iroquois et la situation de Montréal².

C'est dans cette effervescence de recherche et d'activités professionnelles multiples que Beaugrand-Champagne, président de la Commission d'urbanisme de Montréal, trace les plans du Grand Chalet du Mont-Royal en 1930, afin de remplacer les trois pavillons érigés en 1906 par les frères Maxwell. Historiographe de Montréal, l'architecte choisit d'orner les murs d'une suite d'images qui relatent l'histoire de sa ville et de sa célèbre montagne sous le Régime français. Il choisit d'y associer plusieurs artistes actifs à Montréal et représentatifs de différents horizons artistiques.

² Voir dans la bibliographie la liste des principaux articles de Beaugrand-Champagne qui portent sur la cartographie ancienne, l'histoire de Montréal et de ses premiers occupants.

3- Les artistes participants (ordre alphabétique) et leur(s) tableau(x)

3.1 Présentation

Pour réaliser les dix-sept peintures murales du Chalet de la montagne, la Ville de Montréal signe des contrats avec treize artistes. Un tableau sera exécuté à quatre mains par Lucien Boudot et Fernand Cerceau, et un autre artiste, Paul-Émile Borduas, en peint six. Ainsi, dix autres artistes réalisent les dix tableaux qui restent. Ce sont, par ordre alphabétique : Octave Bélanger, Georges Delfosse, Alfred Faniel, Marc-Aurèle Fortin, Adrien Hébert, Edwin H. Holgate, Raymond Pellus, Robert Pilot, William Hughes Taylor et Thurston Topham.

La liste des treize artistes est impressionnante et éclectique par ses choix. Que ce soit au plan de l'origine nationale, de l'âge, de la formation, de l'esthétique, la sélection semble viser davantage la représentativité que l'unité.

L'on peut se demander comment Aristide Beaugrand-Champagne a identifié et sélectionné les artistes. Il est vrai qu'à l'exception de Bélanger, de Fortin et de Hébert, l'on retrace dans la formation et la carrière des autres artistes invités un intérêt et un pratique pour l'art décoratif et la peinture murale. La plupart sont très actifs sur la scène artistique montréalaise, exposant régulièrement, tant à l'*Art Association of Montreal* et au *Arts Club*, qu'à la Bibliothèque Saint-Sulpice. Des réseaux et des cercles de sociabilité réunissent certains d'entre eux qui ont étudié dans les mêmes écoles, ont voyagé ensemble, partagé des ateliers limitrophes. Beaugrand-Champagne qui était professeur (Pellus, Borduas) et architecte a pu croiser un certain nombre de ces artistes, même parmi les moins connus – Boudot, Cerceau, Faniel, Taylor – qui travaillaient dans le secteur de la décoration intérieure et de l'art graphique.

Le regroupement des artistes est cosmopolite par ses origines. Comme il s'agissait d'une commande de l'administration municipale, a-t-on voulu jouer la carte de la

diversité ethnique qui caractérise Montréal depuis le XIX^e siècle ? Alors que cinq artistes sont originaires du Québec (Bélanger, Borduas, Delfosse, Fortin, Hébert, bien que ce dernier soit né à Paris), deux autres sont Canadiens (Holgate et Pilot, mais ils ont étudié à Montréal). Trois (Boudot, Cerceau, Pellus) sont Français, deux sont Britanniques (Taylor et Topham) et Faniel est d'origine belge.

Trois générations d'artistes sont représentées. Alors que l'aîné de ce groupe, Georges Delfosse a 62 ans, le puîné, Raymond Pellus, n'en a que 23. La moyenne d'âge est de 40 ans, c'est-à-dire qu'elle regroupe des artistes expérimentés parmi lesquels l'on compte : Fortin, Topham, Hébert, Taylor et Holgate. Le peloton des jeunes : Pilot, Borduas et Pellus permet de reconnaître le talent d'artistes émergents et prometteurs. On retrouve à l'autre extrême, Faniel et Bélanger, de dix ans plus jeunes que Delfosse.

Au plan des choix artistiques, la sélection est conservatrice. La peinture murale appartient au domaine de la peinture académique. Tous les artistes ont une solide formation et ils connaissent les rudiments de cette pratique, même s'ils ne la maîtrisent pas. Les conventions du dessin et de la perspective sont généralement bien appliquées et les artistes utilisent la plupart du temps une palette claire qui convient à l'atmosphère de l'édifice dont la fonction n'est pas alors déterminée, mais qui joue un rôle civique et qui sert à des fins de loisirs.

Le principal problème de cet ensemble est l'absence de coordination dans la conception des tableaux. Chaque artiste semble libre de travailler de la manière qui lui est propre. Ceci serait au départ une qualité s'il y avait un minimum de concertation en ce qui a trait à la compréhension du récit et à sa disposition dans l'espace. Non seulement les artistes sont-ils laissés très libres dans l'interprétation du sujet historique qui leur est confié, mais ils utilisent des palettes de couleurs fort différentes, et surtout ils manifestent des variantes importantes dans l'échelle des figures. Alors que Taylor travaille en plan rapproché et que ses personnages sont vus à mi-taille, Boudot et Cerceau regroupent des dizaines de figures vues à distance. Il

en résulte une disparité au plan visuel qu'accentue la distance physique qui sépare le spectateur des tableaux. Ainsi la difficulté de réunir les parties dans un tout esthétique cohérent a pour effet d'estomper l'intérêt de cet ensemble. Tant le décor que l'histoire semblent desservis dans ces conditions. La mise en valeur des tableaux devrait insister sur chacune des œuvres plutôt que de proposer une lecture esthétique cohérente qui semble difficile à réaliser.

À la difficulté que soulève l'intervention de trop nombreux artistes au talent inégal, s'ajoute la question de la conception même de ces tableaux. S'agit-il de toiles accrochées au-dessus des fenêtres ou des ouvertures de la salle ou encore de peintures murales ? Dans l'esprit de Borduas par exemple, ses œuvres, qu'il ceint d'une bordure, doivent être lues comme des peintures murales, même si elles sont peintes sur châssis. Pour la plupart des autres artistes cependant ce sont des peintures décoratives. Baudot, Cerceau et Faniel conçoivent même leur tableau sur le principe du rideau de scène. Le fait que l'on retrouve un cadre de bois clair autour de chacune des toiles semble donner raison aux artistes qui abordent leur composition comme un grand tableau de chevalet, qui n'est pas intégré à l'architecture, dans le sens où le serait un dessus-de-porte, par exemple.

L'appréciation et l'évaluation du travail de chaque artiste sont conditionnées par plusieurs facteurs dont le voisinage de celui des autres, ainsi que la disposition dans l'espace. Les tableaux, somme toute de format modeste compte tenu de l'échelle du bâtiment, sont placés relativement haut, au-dessus des fenêtres. La quantité et l'orientation de la lumière naturelle qui pénètre dans l'édifice créent un contre-jour qui ne favorise pas l'observation des tableaux qui méritent pourtant que l'on s'attarde au parcours qu'ils proposent. Ce rapport présente deux lectures des œuvres, l'une dans le contexte de la carrière des artistes, l'autre à partir de l'iconographie des tableaux.

3.2 Octave Bélanger (Montréal, 1886-1972)

Fils d'un fondateur, Octave Bélanger poursuit une première formation au Conseil des Arts et Manufactures, puis à l'*Art Association of Montreal*, avant de se rendre à Paris où il étudie à l'Académie Julian de 1921 à 1924.

De retour à Montréal, il entreprend une carrière comme paysagiste et peintre de sujets de la vie rurale. Entre 1919 et 1928, il prend régulièrement part aux Expositions du printemps de l'*Art Association of Montreal*. Bélanger connaît une importante exposition rétrospective à la Bibliothèque Saint-Sulpice en 1928 (85 numéros). En 1929, il expose en solo au *Arts Club* (Montréal).

En 1927, il se fait remarquer comme illustrateur en produisant une quarantaine de planches à caractère historique pour *La Grande Aventure* (Ernest Schenk) publié par le Canadien National. Ces expositions et cet ouvrage ont sans doute attiré l'attention de Beaugrand-Champagne sur le talent de Bélanger.

En 1931, Bélanger a 45 ans et est au sommet de son art et *Le Petit Journal* (8 février 1931, p. 17), lui consacre d'ailleurs un article célébrant son travail de paysagiste. Il habite alors au 53 Chemin de la Côte Sainte-Catherine (app. 1). Possède-t-il encore l'atelier où il travaillait en 1928 au 1117 rue Saint-Hubert ? C'est sans doute dans ce lieu qu'a été peint le grand tableau *Champlain visite à nouveau le site de Montréal en 1611*³.

La scène montre au centre Champlain debout en train de dicter à un personnage assis au premier plan. De part et d'autre, au plan moyen, des soldats montent la garde, alors qu'à l'arrière-plan, trois marins s'occupent d'une barque à voile qu'on accoste.

³ Les titres cités sont ceux que l'on retrouvait peints sur les murs du Chalet avant le récent travail de rafraîchissement de la peinture (ex. fig. 1).



Octave Bélanger, *Champlain visite à nouveau le site de Montréal en 1611*.

La composition est symétrique et statique et repose sur les proportions de la règle d'or. Le groupe central crée un axe avec le mât du navire alors que l'embarcation et la rive d'une baie créent une horizontale forte qui fait écho au premier plan. Des arbres, dont la feuillée rejoint la partie supérieure de la scène, et disposés en diagonale sur la droite, dynamisent quelque peu la scène.

La manière de Bélanger est bien visible dans cette œuvre. L'artiste est connu pour sa palette claire. Ici, il utilise des tons pastel, des verts tendres et bleutés, des bleus et des oranges clairs, des roses et des gris. La matière picturale est bien visible. Le ciel est traité avec une brosse déliée et large, les feuilles et le sol montrent une texture très accentuée.

Bien que Bélanger ait étudié le dessin académique les figures sont dessinées sans inspiration et dans de mauvaises proportions anatomiques. Les poses sont raides et les personnages ont des têtes comparables. Les formes sont simplifiées et stylisées, une approche qui convient à la peinture décorative.

3.3 Paul-Émile Borduas (Saint-Hilaire, 1905 – Paris, 1960)

Suite à un premier apprentissage auprès d'Ozias Leduc sur le chantier du décor de la chapelle de l'évêché de Sherbrooke en 1922-1923, alors qu'il n'a que dix-sept ans, Paul-Émile Borduas s'inscrit à l'École des beaux-arts de Montréal en 1923.

Borduas termine ses études en 1927, mais il continue d'assister Leduc dans ses travaux de décoration pendant les vacances d'été. Après un bref séjour dans le milieu de l'enseignement du dessin au secondaire, Borduas se rend, en novembre 1928, étudier en France aux Ateliers d'art sacré dirigés par Maurice Denis et Georges Desvallières. Il décroche un contrat pour travailler au décor des églises de Rambucourt et Xivray-Marvoisin (Meuse).

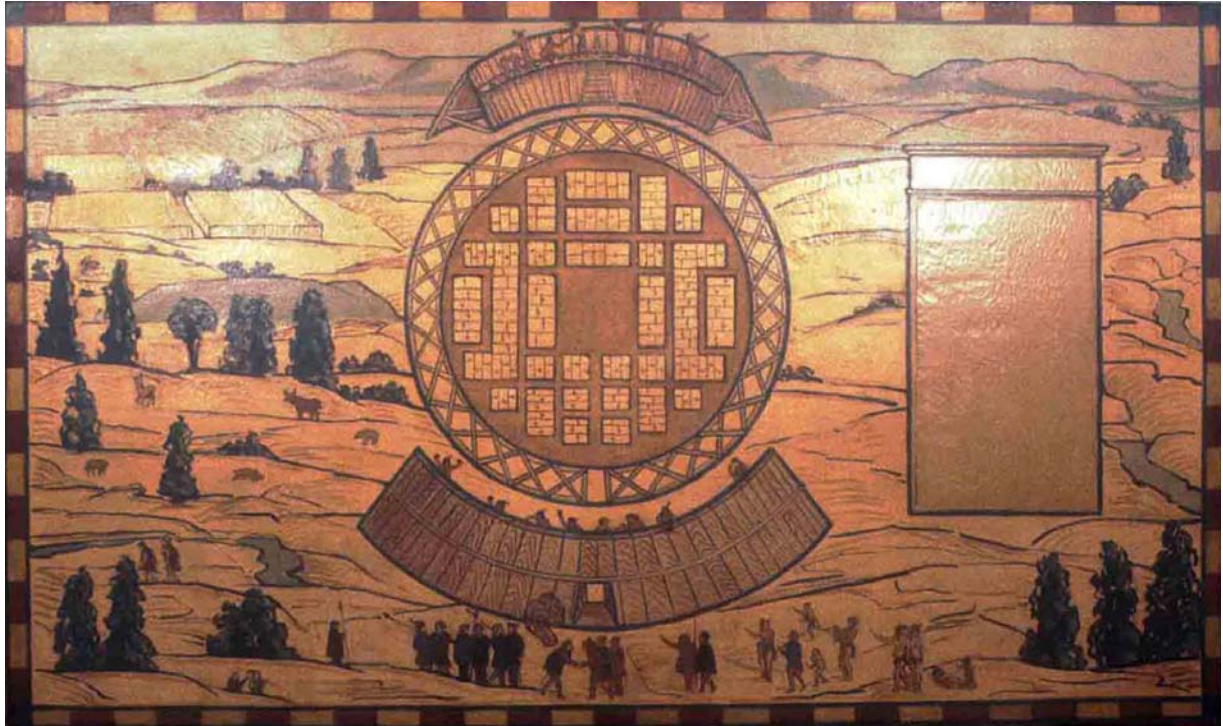
Borduas rentre à Montréal à l'été 1930 et reprend son travail aux côtés d'Ozias Leduc, cette fois à l'église des Saints-Anges à Lachine avant de travailler au chantier de restauration du décor de l'église Notre-Dame de Montréal. Borduas cumule donc en 1931 des études et une bonne expérience comme peintre décorateur et muraliste. À l'École des beaux-arts, il a sans doute connu le professeur Beaugrand-Champagne, mais la protection que lui accorde Monsieur Olivier Maurault, p.s.s., un ami intime d'Ozias Leduc et un compagnon de l'architecte à la Société des Dix, joue sans doute en faveur de son engagement pour le projet de décoration du Chalet de la montagne. La crise économique frappe de plein fouet l'artiste en début de carrière qui examine plusieurs alternatives face à son développement professionnel.

Dès octobre 1931, Borduas signe un contrat pour le décor de l'église de Rougemont, il habite alors au 5929 rue de Chateaubriand, près du Parc Lafontaine. Est-ce dire qu'il a déjà rempli les conditions de son contrat pour le Chalet ? Malgré son jeune âge, Borduas se voit accorder la partie la plus importante de cette commande en réalisant l'adaptation de six cartes historiques dont quatre relatent l'évolution du site de

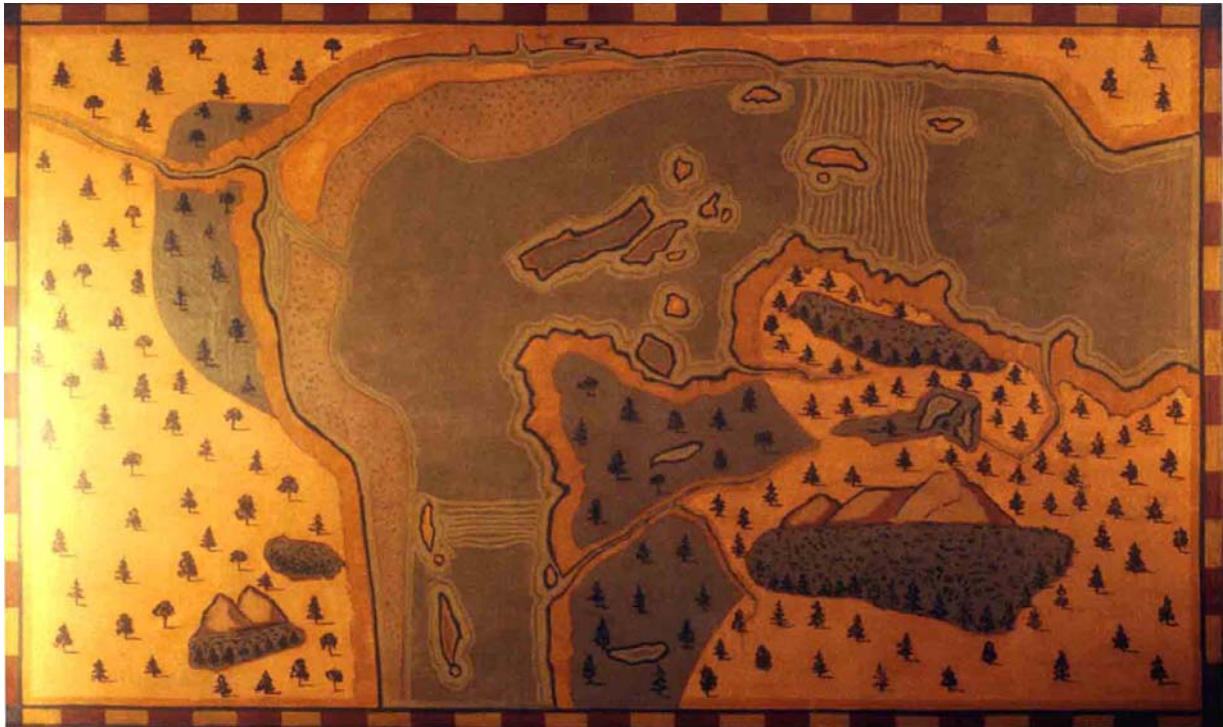
Montréal entre 1535 et 1760, une autre montre l'itinéraire des deux premiers voyages de Cartier et la dernière présente l'étendue de l'empire français en Amérique.



Paul-Émile Borduas, 1934-1935, *Les Voyages de Jacques Cartier au Canada*



Paul-Émile Borduas, *Plan d'Hochelaga par Cartier en 1535*



Paul-Émile Borduas, *Carte du site de Montréal par Champlain en 1611*



Paul-Émile Borduas, *Montréal de 1645 à 1672*



Paul-Émile Borduas, *Montréal en 1760*



Paul-Émile Borduas, *Les Anciennes possessions françaises en Amérique*

En dépit de leur économie de moyens, les six cartes font la démonstration d'une bonne maîtrise de l'art mural. La schématisation cartographique est bien adaptée au traitement de l'art mural. L'on se rappelle le rôle qu'ont joué les grandes cartes dans la décoration des intérieurs au XVII^e siècle ainsi qu'on peut le voir par exemple dans les tableaux de Vermeer.

Traitées en grisaille, dans des tonalités de bruns (terre de Sienne) et de verts, les peintures sont appliquées de manière très mince, en aplat. L'artiste utilise la caséine, de façon à bien accentuer la matité de la surface. Borduas est le seul des muralistes à cerner ses images d'une bordure géométrique décorative, motif qui assure le passage entre la partie peinte et l'architecture et confirme le caractère bidimensionnel de l'œuvre. Quatre bordures reprennent le motif de rectangles alternés en deux couleurs différentes qui rappellent l'échelle graduée des arpenteurs. Pour les deux plans de Montréal en 1672 et 1760, il utilise un motif plus recherché et décoratif.

Le peintre transcrit fidèlement les sources dont il simplifie les détails et qu'il adapte au format de l'espace qui est dévolu à ces cartes. Dans chacune, Borduas répète certaines formes ou motifs et il dédouble certaines lignes de la composition (tracés des rivages, mouvement de l'eau,...) de manière à en faciliter la lisibilité. Ces six cartes jouent certainement un rôle important au plan iconographique dans le décor, mais leur réalisation confiée au même artiste assure un minimum d'unicité à l'ensemble autrement fort hétéroclite au plan stylistique.

3.4 Lucien Boudot (France (?), 1888 - Montréal, 1945)

Fernand Cerceau (Poitiers, France), 1898 - Saint-Sauveur (?), après 1962 (?)

Les carrières des peintres Lucien Boudot et Fernand Cerceau qui collaborent à la réalisation d'un tableau demeurent encore pleines de mystères.

On ne sait rien de la formation et de l'origine de Lucien Boudot. Son nom apparaît pour la première fois dans l'annuaire Lovell de l'édition de 1931-1932 (p. 814). Il y est désigné comme *painter* et il habite alors au 2456 rue Sherbrooke Est. Toujours selon le Lovell, il est désigné comme exerçant son art jusqu'en 1936-1937, mais il déménage au 8955 Routhier dès 1933. Dans l'édition de 1937-1938, il est identifié comme importateur et en 1944 on le retrouve comme *drug importer*. Il décéderait en 1945 car en 1946, Madame Boudot (Marguerite Langlois, 1907-1978) est identifiée comme veuve.

En 1931, Boudot a donc 43 ans et est plus âgé de 10 ans que son collègue Fernand Cerceau. On apprend par son certificat de mariage avec Berthe Pony (une veuve de 35 ans), le 6 novembre 1926, que Cerceau est d'origine française et qu'il occupe alors le métier de commerçant, sa résidence est alors située au 145 rue Mansfield.

Dans le Lovell de 1931-1932, la profession de Cerceau n'est pas donnée et il habite au 2600 avenue Chapleau. Il faut attendre l'édition de 1934-1935 pour le voir identifier en tant qu'*interior decorator*, profession qu'il semble exercer au moins jusqu'en 1962.

Comment Beaugrand-Champagne entra-t-il en contact avec ces deux artistes qui n'étaient pas des professionnels reconnus demeure encore obscur ? Avait-il eu recours aux services de l'un d'eux dans le cadre d'une de ses réalisations comme architecte ? Étaient-ils particulièrement dans le besoin en cette difficile période économique ? Pourquoi leur confia-t-il en commun la commande de réaliser la

murale peinte montrant *Jacques Cartier visite l'Agouhana*. Pour l'instant, toutes ces questions demeurent sans réponse.



Lucien Boudot, Fernand Cerceau, *Jacques Cartier visite l'Agouhana*

La composition est particulièrement encombrée et l'on peut se demander si les artistes étaient conscients de la destination de leur ouvrage. La disposition des figures rappelle davantage le rideau de scène que la peinture murale. En choisissant de représenter deux groupes importants de figures, les Amérindiens sur la gauche faisant face à Cartier et à sa nombreuse escorte sur la droite, les peintres ont dû utiliser une échelle si petite qu'il est difficile de lire la scène.

Le sujet principal de la rencontre entre Cartier et le chef amérindien malade disparaît dans un somptueux décor automnal qui attire toute l'attention. Les couleurs harmonieuses, mais fades, n'aident pas non plus à attirer les regards.

3.5 Georges Delfosse (Saint-Henri de Mascouche, 1869 – Montréal, 1939)

Delfosse est sans doute l'artiste le plus chevronné de l'équipe des artistes réunis par Beaugrand-Champagne pour la commande du Chalet de la montagne. Ce choix semble incontournable étant donné la carrière que Delfosse a menée à la fois comme peintre d'histoire et comme peintre de l'architecture ancienne de Montréal.

La carrière de Delfosse s'appuie sur des études à l'Institut national des beaux-arts de Montréal et à l'*Art Association of Montreal*. Il se rend en France où il aurait étudié de façon privée auprès de Léon Bonnat et de son élève Alexis Harlamoff. Dès 1892, il expose régulièrement aux Expositions du printemps de l'*Art Association of Montreal*.

À partir de 1899, il présente irrégulièrement ses œuvres aux expositions annuelles de l'Académie royale des arts du Canada. Delfosse participe aux premiers efforts du livre d'art illustré au Canada en s'associant à la publication de *Femmes rêvées* d'Albert Ferland paru en 1899. Il eut droit à quelques expositions monographiques dont l'une à la Bibliothèque Saint-Sulpice (1917), car il était un protégé de Monsieur Olivier Maurault, p.s.s. qui lui consacra une étude (1940). Il présenta son travail lors d'expositions importantes à la galerie du magasin Eaton's en 1927 et en 1934.

Delfosse se fit connaître comme portraitiste et paysagiste. Il réalise également de nombreux décors d'églises à Montréal et dans sa région. Il exécute, entre autres, sept tableaux à caractère historique pour la cathédrale Saint-Jacques de Montréal (1908-1909), dont l'une des scènes reprend justement la scène de *La Première messe à Rivière-des-Prairies* (fig. 2). *L'Apothéose de Dollard des Ormeaux* (1918, coll. Ville de Montréal) est sans doute l'une de ses meilleures compositions à caractère historique. La Ville de Maisonneuve lui acheta dix tableaux des vues du Vieux-Montréal pour son nouvel hôtel de ville en 1914, et l'artiste décora également l'église du Très-Saint-Nom-de-Jésus dans cette municipalité. Au début des années 1930, Delfosse avec quelques autres collègues, fait figure de doyen des artistes canadiens. Sa manière académique est sur le point d'être supplantée par une communauté de jeunes artistes, dont

certaines sont associées à la commande du Chalet. *Le Petit Journal* (18 janvier 1931, p. 19) lui consacre un article qui relate sa longue carrière.

Delfosse avait épousé en 1908 Aline Contant la fille du musicien et compositeur Alexis Contant. L'artiste travaille dans le vaste atelier qu'il s'est fait construire au 1320 rue Sherbrooke Est (face à l'École normale Jacques-Cartier) au-dessus de l'appartement qu'il habite (1316). Jean Chauvin a laissé une belle description de cet atelier dans *La Revue populaire* (mai 1927), repris dans *Ateliers* (1928). Une photographie (archives privées) (fig. 3) permet de voir son lieu de travail alors qu'il réalise le tableau du Chalet de la montagne



Georges Delfosse, *Maisonnette fondée la Ville de Montréal le 18 mai 1642*

Le tableau *Maisonnette fondée la Ville de Montréal le 18 mai 1642* montre le moment religieux associé à la fondation de Montréal, soit la première messe célébrée par le père Vimont, s.j.. Une éclaircie dans les boisés, au bord du fleuve, sur un monticule, fournit le cadre de cet événement. Quelques arbres servent d'abri à un autel de fortune, alors que la scène est vue au moment de la consécration. Au loin, en contrebas, figure le navire qui a conduit l'équipage à bon port.

Un servent de messe et huit autres personnages et deux soldats prennent part à la cérémonie. Delfosse dispose les figures sur deux rangées, cinq sont agenouillés dont de Chomedey de Maisonneuve, Jeanne Mance, Madame Chauvigny de la Peltrie et cinq autres sont debout.

Le dessin est net et la couleur est claire. Les bruns et les verts dominant, éclairés par des blancs, des bleus et des roses. Alors que les arbres et le sol sont rendus au moyen d'un pinceau large et d'une matière picturale mince, le sujet principal est rendu au moyen d'une matière plus empâtée. La scène offre un luxe de détails et Delfosse ne semble pas bien se rendre compte de la distance qui sépare le spectateur du lieu où est accrochée la toile, ce qui ne permet pas d'apprécier toutes ces nuances. Les figures manquent d'expression et les têtes sont à peu près toutes identiques.

3. 6 Alfred Faniel (Verviers (Belgique), 1879 - Montréal, 1950)

Après ses études à l'Académie royale des Beaux-Arts de Liège, Alfred Faniel s'installe à Montréal en 1903. Il entre au service du *Canadian Pacific Railway* comme dessinateur. Faniel réalise des portraits et des paysages, mais il est surtout connu comme entrepreneur et peintre décorateur. Dans ce genre, il réalise plusieurs décors pour la scène de la salle du Gesù. Faniel est également le décorateur attitré des *Variétés lyriques*. Il peint des décors religieux importants par leur format, dont celui de la chapelle du Scolasticat des Jésuites (près de l'église Immaculée-Conception, maintenant détruit) qui représentait les Saints-Martyrs canadiens, ainsi que dans les églises Immaculée-Conception (Montréal) et du Sacré-Cœur de Sturgeon Falls (1939).

Ses œuvres de chevalet sont présentées à l'*Art Association of Montreal* (entre 1911 et 1922), à l'Académie royale des arts du Canada (1910, 1915) et à la Bibliothèque Saint-Sulpice (1918). La Belgique reconnut son rôle d'ambassadeur artistique au Canada et en 1934, Faniel fut décoré Chevalier de l'Ordre de Léopold II. Plus tôt il avait peint le portrait du roi Albert. En 1908, Faniel épouse Georgette Beaudry, fille du Dr. Georges-Olivier Beaudry. Le couple qui eut dix enfants habite en 1931 au 4219 rue de Bordeaux. Faniel a 52 ans lorsqu'il reçoit la commande pour réaliser le tableau : *Jacques Cartier sur le mont Royal*.

C'est à partir de sa réputation de décorateur dont la carrière est soutenue par les Jésuites que Faniel se voit confier par Beaugrand-Champagne l'un des sujets les plus importants de la suite de tableaux. Faniel semble complètement dépassé par le projet et réalise une œuvre peu inspirée et mal composée. Jacques Cartier et ses compagnons sont serrés sur la partie gauche de la composition sur ce qui tient lieu de mont Royal. Cartier se détache du groupe formé de soldats et de quelques Amérindiens et, dans un geste grandiose, pointe dans le vide, en direction du fleuve et des montérégiennes qui se profilent sur la rive-sud. Quelques arbres ferment la scène sur la droite.



Alfred Faniel, *Jacques Cartier sur le mont Royal*

Faniel représente un vaste espace dégarni et sans doute ainsi un archétype de l'Amérique dépeuplée et infinie. La solennité du moment devient dérisoire compte tenu de la solution plastique adoptée par l'artiste. Comme pour le tableau de Baudot et Cerceau, l'échelle réduite des personnages n'est pas adaptée à la localisation du tableau dans l'architecture du Chalet. Les coloris sont de tonalités claires et le peintre insiste sur le moment de l'événement survenu en octobre 1535, pour surcharger les arbres de couleurs jaunes et brunes. Malheureusement le ciel fade ne réussit pas à faire chanter les couleurs de l'automne.

3.7 Marc-Aurèle Fortin (Sainte-Rose de Laval, 1888 – Macamic, 1970)

La formation artistique de Fortin est éclectique et se déroule à Montréal, Edmonton puis enfin à Chicago (1909-1914) où il étudie à l'*Art Institute*.

Dès son retour à Montréal, il consacre son talent à chanter la ville de Montréal et son village natal, réalisant des paysages qui deviennent des icônes de la nature au Québec. Ce n'est qu'en 1934, à la mort de son père, qu'il peut se consacrer entièrement à la peinture. Ses amis A. Hébert et R. Pilot l'initient à la gravure vers 1930.

Dès ses débuts comme peintre, la qualité décorative de ses compositions et l'originalité de ses œuvres au plan de la couleur sont remarquées par la critique. Il expose à l'Académie royale du Canada dès 1910 et à l'*Art Association of Montreal* à partir de 1911, il y remporte le prix Jessie Dow en 1938. La Bibliothèque Saint-Sulpice en 1926 et les galeries du magasin Eaton's en 1927, lui consacrent une exposition.

Fortin n'a pas peint de murales auparavant et l'on peut se demander sur quelles bases il fut choisi pour traiter du sujet, si ce n'est qu'il avait exposé plusieurs tableaux prenant pour thème Montréal et ses environs.

Le moment historique du premier voyage de Champlain à Montréal est mal documenté et Fortin imagine un paysage où il dispose cinq personnages disproportionnés par rapport à l'espace du tableau et à l'espace physique dans lequel ils sont placés. On devine Champlain au centre faisant face au spectateur. Il est accompagné par un franciscain qui nous tourne le dos et contemple le paysage. Trois autres personnes : un guide qui porte un costume associé au coureur des bois et deux personnes vêtues à l'europpéenne forment le cortège. Les figures sont dessinées de façon schématique et les visages sont déformés, sans effort pour se rapprocher des conventions du portrait historique.



Marc- Aurèle Fortin, *Champlain explore le site de Montréal en 1603*

Le paysage se ramène à des vagues au premier plan avec le détail d'un canot servant de repoussoir. Les formes de deux grands arbres, des ormes, ferment la composition sur la gauche et la droite. À l'arrière-plan : un paysage d'automne (Champlain aurait visité Montréal à la fin juin) et le profil du mont Royal. D'immenses cumulus, qui sont familiers du travail du peintre, remplissent le ciel.

Il s'agit sans aucun doute de la composition la plus personnelle et la moins orthodoxe de l'ensemble. Fortin ignore les conventions de la peinture murale et de la peinture d'histoire et signe une œuvre colorée et séduisante qui répond avant tout à une logique picturale. Les bleus, les verts et les blancs éclairent et animent la surface.

L'espace est abstrait et les référents naturels très stylisés. À quoi se rapportent, par exemple, ces grands plans bleutés qui couvrent le sol ?

3.8 Adrien Hébert (Paris, 1890 – Montréal, 1967)

Fils du sculpteur Louis-Philippe Hébert, Adrien Hébert s'est tourné très jeune vers une carrière artistique. Il étudie au Conseil des arts et manufactures et à l'*Art Association of Montreal*, puis à l'École des Beaux-Arts de Paris. De retour à Montréal en 1914, il enseigne le dessin au Conseil des arts et manufactures puis dans les écoles de la Commission des écoles catholiques de Montréal. Tout au long de sa carrière, il présente ses œuvres à l'*Art Association* (dès 1909), à l'Académie royale des arts du Canada (dès 1910), à la Bibliothèque Saint-Sulpice et au *Arts Club* (dont l'une en novembre 1931).

Réputé pour ses portraits, ses vues de Montréal et ses représentations du port, Hébert est une des figures éminentes de la modernité au Québec. Dès 1918, il collabore au périodique *Le Nigog* et il réalise également de nombreuses illustrations pour *La Revue populaire*.

En mars 1931, Hébert présente une série de ses tableaux montrant le port de Montréal à la Galerie A. Barreiro de Paris. Il occupe un atelier au 7 place Christin, atelier qu'il a représenté à plusieurs reprises dans ses tableaux.

Sa carrière est bien établie, à 41 ans, au moment où il reçoit la commande de Beaugrand-Champagne pour dépeindre *Jacques Cartier atterrit à Hochelaga en 1535*. Il s'agit de la première scène du cycle des tableaux historiques du Chalet. Le style de Hébert est bien visible avec ce dessin appuyé, où les formes sont rendues de manière organique, s'enchaînant dans un ensemble cohérent. Les formes sont peintes de façon large, à grands traits, tout en suggérant certains détails des costumes.

Tous les protagonistes sont groupés au premier plan pour représenter cette scène survenue le 2 octobre 1535 dans la bourgade d'Hochelaga, près du mont Royal. Les figures monumentales sont disposées sur un promontoire devant un ciel clair où

planent de rares cumulus. L'élévation du point de vue permet d'admirer le fleuve en contrebas et la rive-sud au loin, situant le lieu de l'action sur un site proche du Chalet de la montagne.



Adrien Hébert, *Jacques Cartier atterit à Hochelaga en 1535*

À gauche, les Amérindiens, le chef et les membres de la tribu, pendant que sur la droite s'avance Cartier suivi de soldats. Alors que les Iroquois, placés dans la lumière, semblent pacifiques, les bras croisés ou calmement assis, et que leur chef salue les arrivants d'un grand geste de bienvenue, Cartier lui répond avec moins d'enthousiasme, la main sur la garde de son épée, et ses soldats portent de longues lances. L'interprétation historique du message de l'architecte-historien semble traduite par Hébert (voir Programme iconographique). Il faut remarquer également comment la main du chef rejoint un nuage gris qui couvre les arrivants français et qu'il semble tenter d'arrêter.

Au plan moyen des navigateurs, torsos nus, tirent une embarcation sur la rive et annoncent l'installation future des colons français sur l'Île de Montréal. La forêt

automne de l'île Sainte-Hélène se dessine au loin. Hébert manipule l'éclairage d'une façon dynamique faisant alterner les zones d'ombre et de lumière, les parties claires et foncées, facilitant ainsi la lisibilité de la scène et rendant la composition plus énergique.

3.9 Edwin H. Holgate (Allandale (Ontario), 1892 – Montréal, 1977)

En 1931, Edwin H. Holgate est un artiste en pleine possession de ses moyens professionnels. Après ses études à l'*Art Association of Montreal*, il se rend à Paris où il étudie à l'Académie libre La Grande Chaumière (1912-1914), études qu'il poursuit en 1921-1922. Même s'il participe à la Première guerre mondiale, il expose régulièrement à Montréal (*Art Association, Arts Club, Académie royale des arts du Canada*). En 1920, avec de jeunes collègues, il met sur pied le *Beaver Hall Hill Group* qui joue un rôle important dans l'affirmation de la modernité picturale à Montréal. Ce regroupement ne l'empêche pas de louer un atelier dans l'immeuble que possède Alfred Laliberté au 67 rue Sainte-Famille, puis de s'installer au 364 boul. Dorchester Ouest.

Holgate épouse Mary Frances Rittenhouse en 1920. Il habite au 65 Rosemount Crescent à Westmount au moment où il réalise sa murale du Chalet de la montagne.

En 1930, Holgate devient un membre du Groupe des Sept qui élargit alors ses rangs. Dès 1926, il se rend sur la rivière Skeena (C. B.) en compagnie de Marius Barbeau et d'autres artistes du Groupe. Holgate est bien connu pour ses portraits et ses paysages aux formes stylisées et aux couleurs très vives. Il pratique également la gravure sur bois qu'il enseigne à l'École des beaux-arts de Montréal dès 1928. En 1924, Holgate participe à la création de la *Canadian Society of Graphic Artists*. Il réalise des gravures pour plusieurs ouvrages (Georges Bouchard, Henri Letondal, Marius Barbeau), dont celles très remarquées pour le recueil *Metropolitan Museum* de Robert Choquette (1931).

Holgate réalise un cycle de peintures murales pour le Château Laurier à Ottawa en 1929, et de nouveau en 1939, cette fois pour le pavillon canadien de la *New York World's Fair*. Pour la réalisation du tableau *Départ de La Salle pour aller à la découverte du Mississippi*, Holgate adopte une solution très habile pour la peinture murale. Il découpe au premier plan la silhouette des figures disposées sur un fonds

plus clair, ici le bleu du fleuve et du ciel. René-Robert Cavelier de La Salle domine la scène où s'activent les deux guides et portageurs amérindiens ainsi que cinq autres compagnons de voyage s'appêtent à monter dans quelques canots. La présence d'un missionnaire, sans doute le récollet Louis Hennepin, sur la gauche du tableau semble imposer l'attitude recueillie et figée des personnages, comme arrêtés dans la pose qu'ils occupent.



Edwin H. Holgate, *Départ de La Salle pour aller à la découverte du Mississippi*

La qualité nordique et l'espace infini du paysage sont rendus par un ensemble d'éléments plastiques. Les couleurs froides (brun foncé, vert, turquoise, violet), un dessin stylisé, des formes traitées en aplat, tous ces éléments ramènent à la composition bidimensionnelle de la surface de la toile. Pour les nuages qui ferment la partie supérieure du tableau, Holgate utilise également une géométrie simplifiée, à la manière de Lawren Harris, artiste membre du Groupe des Sept.

3.10 Raymond Pellus (France, 1908 – Montréal, 1965)

Raymond Pellus est le fils du verrier et décorateur d'origine française, Guillaume Ernest Pellus. Il étudie à l'École des beaux-arts de Montréal à partir de 1924, où il complète également son diplôme en enseignement du dessin. Aristide Beaugrand-Champagne y enseigne l'architecture. Bien que Pellus ne soit pas son étudiant, il a sans doute remarqué le travail de cet élève qui y remporte plusieurs premiers prix. Entre 1924 et 1929, Pellus se démarque par des premiers prix dans les classes de dessin et de peinture décorative. Il est également inscrit dans le cours de gravure sur bois d'Edwin Holgate en 1928.

Pellus continue sur les traces de son père et réalise des vitraux, collaborant, entre autres, à la décoration (maintenant détruite) de l'église Saint-Henri (Montréal) en 1939. Il enseigne également pour la Commission scolaire catholique de Montréal à partir de 1932.

Pellus épousera Yvette Roy le 26 juin 1937. Selon le Lovell de 1931-1932, Pellus habite au 3584 Sainte-Famille (app. 2). Son tableau *Le Serment de Dollard des Ormeaux et de ses compagnons* ne permet pas d'apprécier la qualité de ce jeune talent de 23 ans, tellement il est malhabile.

La disposition des figures dans l'intérieur de l'église Notre-Dame est mécanique, toutes les personnes semblent avoir été peintes à partir d'un même modèle, qui n'était pas un sujet vivant. Les traits des visages aux yeux proéminents sont durs, les corps raides et sans expression, les gestes pompeux et peu sentis. La palette est restreinte à des tons de bruns, de jaunes et de blancs et une épaisse ligne de contour cerne les figures. Le bleu vif du ciel qui éblouit à travers les ouvertures, déséquilibre visuellement la composition par ces percées trop importantes.



Raymond Pellus, *Le Serment de Dollard des Ormeaux et de ses compagnons*

La scène est vue en légère plongée ce qui permet à l'artiste de bien séparer le chœur de la nef par une table de communion aussi imposante qu'inefficace. On voit mal ces gaillards agenouillés devant cette pièce de mobilier. Pellus semble comprendre le problème de disposition de la peinture murale dans l'espace du Chalet et il donne à ces personnages une dimension appropriée. Il les masse au premier plan du tableau et ramène l'architecture de l'église à un mur qui ferme la composition. Le résultat cependant est que les figures sont trop grandes pour l'espace intérieur dans lequel elles sont confinées et que le bleu des ouvertures rompt la planéité de la surface.

3.11 Robert Pilot (St. John's (Terre-Neuve) 1898 - Montréal, 1967)

Élève et beau-fils du peintre Maurice Cullen, Robert Pilot étudie également à l'*Art Association of Montreal* à partir de 1907, puis à l'Académie Julian à Paris après la Première guerre mondiale (octobre 1920). Il en profite pour voyager en Bretagne avec son ami Edwin Holgate. Il expose régulièrement à l'*Art Association of Montreal* dès 1914 où il remporte le prix Jessie Dow en 1927 et en 1934. Il présente également ses œuvres à l'Académie royale des arts du Canada depuis 1913 et il est élu membre associé de l'Académie en 1925. L'importante galerie Watson représente l'artiste dès 1927.

En 1923, Pilot loue un atelier dans l'immeuble qu'Alfred Laliberté aménage à cet effet sur la rue Sainte-Famille. Il s'inscrit activement dans la vie artistique montréalaise. Paysagiste et graveur, Pilot réalise également une murale pour la *Montreal High School* en 1927 (conservée dans les bureaux de la Commission scolaire protestante de Montréal). Jean Chauvin qui visite son atelier en 1927 (*La Revue populaire*, avril 1927, texte repris dans *Ateliers*) rapporte ses propos : « Pilot, ainsi qu'il nous le confesse, ne dédaignerait pas de faire quelquefois de «grandes machines. » Chauvin décrit alors le carton d'une de ces murales de « soixante pieds carrés » : « des trappeurs trafiquant de pelleteries avec des Indiens. »

Pilot s'intéresse activement à cette pratique et, lors d'une conférence intitulée «Mural Painting and Decoration », tenue à l'*Art Association of Montreal* le 11 novembre 1929, il retrace l'historique de cette forme d'art depuis l'Antiquité jusqu'au XX^e siècle, célébrant au passage l'œuvre de muralistes contemporains, tels Puvis de Chavannes, Brangwyn et Sargent. Il souligne le fait que par sa simplicité l'architecture moderne se prête davantage à cette forme d'art.

Au moment où il accepte le contrat de la décoration du Chalet, il habite au 3531 rue Sainte-Famille. Pour ce décor, Pilot réalise le tableau représentant *Maisonnette érigée une croix sur la montagne*.

Situé au plan moyen rapproché, un prêtre se tient près de la croix qui rejoint la partie supérieure droite de la toile. Le drapeau aux armes de France et des soldats au garde-à-vous ajoutent à la solennité du moment. Maisonneuve se tient sur la partie gauche de la scène et contemple la croix. Il est accompagné de dignitaires. Des amérindiens assis au premier plan reprennent la même pose que les figurants que l'on voit dans la composition d'Adrien Hébert, *Jacques Cartier atterrit à Hochelaga en 1535*.



Robert Pilot, *Maisonneuve érige une croix sur la montagne*

La disposition permet de voir la localisation de la future ville en plongée, comme dans la scène *Jacques Cartier sur le mont Royal* de Faniel, et d'admirer dans une perspective atmosphérique le mont Saint-Hilaire au lointain. Un arbre ferme la composition sur la gauche.

Pilot traite les figures en grand format, par groupes clairement définis, avec un dessin qui cerne chacun des personnages, selon les principes définis par Puvis de Chavannes. Seuls, les détails nécessaires pour bien lire les figures sont dépeints, sans excès d'informations. Pilot utilise pour les figures des coloris plus foncés que pour le

décor devant lequel elles se découpent lisiblement. Les tonalités sont chaudes et
brossées à grands traits.

3.12 William Hughes Taylor (1891, Port Stanley, (Îles Faklands) – Montréal, 1978)

Originaire des Îles Falkland, la famille de Taylor immigre au Canada alors que l'enfant n'a que six ans. Celui-ci poursuit ses études artistiques à l'*Art Association of Montreal*, puis à l'Académie Julian à Paris (1923).

Membre du *Arts Club* et du *Pen and Pencil Club*, Taylor expose avec ces regroupements tout comme à l'*Art Association* et à l'Académie royale des arts du Canada (dès 1918). Taylor gagne sa vie comme artiste commercial, il est directeur graphique pour l'*Imperial Tobacco Company*. Il réalisera par la suite une peinture murale pour le *Montreal Children's Hospital*.

Il épouse Gladys Mary Chambers en 1916. En 1931, il habite au 4439 avenue Harvard. C'est sans doute là qu'il réalise le tableau *La Fondation de Montréal décidée à Paris*.



William H. Taylor, *La Fondation de Montréal décidée à Paris*

Taylor est le seul artiste à utiliser ce type de composition. Pour rendre le moment où trois officiers, dont Jérôme Le Royer de La Dauversière, présentent à Monsieur Jean-Jacques Olier, p.s.s. et à Monsieur Dollier de Casson, debout derrière lui, la carte de l'île de Montréal, Taylor dispose les figures à mi-corps dans une grande salle. Il s'agirait d'un grand tableau de chevalet si le peintre ne connaissait certaines des techniques de la peinture murale. Dans un espace restreint, limité au premier plan par un bureau de travail et un globe terrestre et à l'arrière-plan par un mur ouvert par quatre grandes fenêtres qui donnent sur un jardin densément boisé, Taylor regroupe les cinq figures dont les traits sont marqués par une ligne de contour très nette.

L'artiste varie les poses, fait alterner les couleurs et les lumières, utilisant diverses stratégies pour animer visuellement la scène. Ainsi chacun est placé devant une partie du mur, de façon à éviter les effets de contre-jour ; le personnage vu de dos se découpe sur le fond clair de la carte, et M. Olier dans son surplis se détache sobrement de l'ensemble, tout en s'harmonisant visuellement avec la couleur de la carte de l'île à laquelle il lie l'avenir de sa Compagnie.

Les détails des objets sur la table, traités comme une nature morte, servent de repoussoir au reste de la scène qui baigne dans une lumière uniforme et vive. Alors que le fond du tableau est brossé à grands traits (on voit encore les traces de la mise au carreau sur la toile préparée) et dans des tons clairs, pastel mêmes pour le jardin ensoleillé, le dessin de la scène principale est net et dans des coloris plus foncés permettant ainsi une excellente lisibilité du sujet.

3.13 William Thurston Topham (Spondon (Derbyshire, Angleterre), 1888 - Montréal, 1966)

L'artiste d'origine britannique Thurston Topham s'installe à Montréal en 1911. Il avait étudié auparavant à l'École d'art de Derby. À Berlin, il suit des cours d'architecture et travaille comme décorateur intérieur, dessinant du mobilier. Dès 1912, il présente ses tableaux et dessins au *Arts Club*, endroit où il expose régulièrement tout au long de sa carrière. Il retourne en Europe au moment de la Première guerre mondiale et en rapporte plusieurs scènes inspirées par la vie au front.

Topham est un habitué des expositions annuelles de l'*Art Association of Montreal* (AAM) de 1913 à 1947 ainsi qu'à celles de l'Académie royale des arts du Canada. À l'AAM, il remporte le prix Jessie Dow à deux reprises en 1937 et 1942. Il y présente surtout des paysages des Laurentides et des scènes urbaines. L'œuvre de Topham, non encore étudié, permet de suivre en filigrane l'évolution du Montréal moderne alors que les bâtiments en hauteur dressent leur nouveau profil sur la métropole.

Topham est reconnu comme muraliste. Il peint onze tableaux pour l'Hôtel Laurentien (détruits). Membre actif dans la communauté artistique, il prend part aux débats qui l'anime et, par exemple, il défend auprès des lecteurs du *Montreal Star* (11 août 1932) le travail des Jackson, Hébert et Holgate. Il est membre de l'*Indépendant Art Association* fondée en 1932.

Il épouse Adelaide Louise Burcombe en 1912. En 1931, l'artiste habite au 358 avenue Manning à Verdun, mais il possède un atelier au 1237 Carré Phillips (local no 10). C'est sans doute dans cet espace qu'il réalise cette importante toile *Dollard des Ormeaux au Long-Sault pour sauver la ville*.

Ce tableau est sans doute l'une des scènes parmi les plus intéressantes au plan iconographique, nous y reviendrons, mais également une des compositions les plus efficaces dans le décor du Chalet. En effet, Topham semble apprécier la distance à laquelle sera vu le tableau et il donne aux personnages une échelle appropriée. Il



Thurston Topham, Dollard des Ormeaux meurt au Long-Sault pour sauver la Ville

cerne les figures d'un trait solide qui les délimite bien dans l'espace et, malgré la situation de confusion qui résulte de l'attaque, il simplifie l'organisation des lieux de façon à ce que l'ensemble demeure le plus compréhensible possible. Quelques solides diagonales et le mouvement en zigzag du sommet de la palissade ajoutent aux effets d'agression et de désordre qui caractérisent cet épisode guerrier de la vie de la Nouvelle-France.

Topham fait preuve d'un esprit de synthèse pour représenter la résistance de Dollard et de ses seize compagnons lors du combat du mois de mai 1660 survenu au Long-Sault et auquel le renouveau patriotique des années 1860 avait donné une importance jusqu'alors inconnue, en faisant l'un des gestes les plus héroïques de la colonie. En

quelques traits, l'artiste réussit à évoquer les différents moments du combat et sa fin inéluctable. Le décor printanier et paisible de la rivière des Outaouais se remplit d'un nuage de fumée, signe de cette mêlée, alors que les flèches volent à l'intérieur du fortin. Des tonalités claires de bruns et de gris ajoutent à la désolation de la scène de destruction.

4- Programme iconographique

Le programme iconographique des dix-sept tableaux qui ornent le Chalet de la montagne peut être structuré en quatre parties qui couvrent autant de périodes importantes de la vie de Montréal vue depuis le mont Royal.

Un premier groupe de cinq tableaux (dont deux cartes) est associé au bref séjour de Jacques Cartier à Hochelaga en 1535 et au fait qu'il donna le nom de mont Royal au sommet qui dominait l'île. Ce sont :

Paul-Émile Borduas, *1534-1535, Les Voyages de Jacques Cartier au Canada*

Adrien Hébert, *Jacques Cartier atterrit à Montréal en 1535*

Lucien Boudot et Fernand Cerceau, *Jacques Cartier visite l'Agouhana*

Paul-Émile Borduas, *Plan d'Hochelaga par Cartier en 1535*

Alfred Faniel, *Jacques Cartier sur le Mont Royal*

Trois tableaux (dont une carte) se rapportent aux deux visites que fit Champlain sur l'île de Montréal en 1603 et 1611 :

Marc-Aurèle Fortin, *Champlain explore le site de Montréal en 1603*

Paul-Émile Borduas, *Carte du site de Montréal par Champlain en 1611*

Octave Bélanger, *Champlain visite à nouveau le site de Montréal en 1611*

Quatre tableaux (encore une fois une carte complète cette formation) peuvent être regroupés autour de la fondation et des débuts de Ville-Marie :

W.-H. Taylor, *La Fondation de Montréal décidée à Paris*

Georges Delfosse, *Maisonnette fonde la Ville de Montréal le 18 mai 1642*

Robert Pilot, *Maisonnette érige une croix sur la montagne*

Paul-Émile Borduas, *Montréal de 1645 à 1672*

Enfin, un dernier ensemble de trois tableaux, complétés par deux cartes présentent des moments de la vie héroïque et coloniale de Montréal jusqu'à la fin du Régime français :

Raymond Pellus, *Le Serment de Dollard des Ormeaux et de ses compagnons*

Thurston Topham, *Dollard des Ormeaux meurt au Long-Sault pour sauver la Ville*

Edwin H. Holgate, *Départ de La Salle pour aller à la découverte du Mississipi*

Paul-Émile Borduas, *Montréal en 1760*

Paul-Émile Borduas, *Les Anciennes possessions françaises en Amérique*

Dans l'espace du Chalet la disposition des peintures murales correspond à l'évolution chronologique des événements, tout en tenant compte de l'architecture. La lecture des tableaux se fait de droite à gauche, à partir de la cheminée monumentale centrale. Les épisodes du passage de Cartier à droite (Hébert, Boudot et Cerceau, Faniel), font face aux séjours de Champlain représentés sur le mur de gauche (Fortin, Bélanger). Ces deux épisodes encadrent le mur qui surmonte les portes de la façade, où l'on remarque les trois scènes consacrées à la fondation de Ville-Marie (Taylor, Delfosse, Pilot), bordées par deux cartes de la ville de Montréal et, de part et d'autre, à chaque extrémité du mur, les deux épisodes du sacrifice de Dollard des Ormeaux (Pellus et Topham). Ainsi, le parcours est à la fois linéaire et symbolique. La fondation de la ville est entourée de scènes évoquant sa protection héroïque.

L'histoire de la ville de Montréal, telle que vue depuis le mont Royal se limite donc au Régime français, comme le remarque Marylin J. McKay (2002, p. 33). Cette histoire qui se limite à la période de contact avec les autochtones jusqu'en 1760, est caractéristique de l'idéologie nationaliste qui domine l'écriture de l'histoire à Montréal. La présence de plusieurs scènes impliquant les Amérindiens est certainement due à l'intérêt de Beaugrand-Champagne pour l'archéologie iroquoienne.

4.1 Les cartes géographiques

Depuis le XVI^e siècle, les cartes géographiques sont fréquemment utilisées dans le décor des édifices publics et des palais, citons par exemple la Salle des Cartes au Vatican réalisée dans les années 1580. La fonction décorative et didactique des cartes permet au propriétaire du bâtiment de montrer l'étendue de ses possessions et/ou de ses connaissances tout en ornant les corridors ou les grandes salles des édifices.

Avec le développement de la peinture murale civique au Canada on assiste également à l'utilisation de ces motifs par les artistes, que ce soit comme sujet principal ou encore comme vignettes. Citons, à titre d'exemple, la très belle carte des rives du Saint-Laurent réalisée en 1934 par Adam Sherriff Scott (1887-1980) pour l'édifice de la *Canada Steamship Lines* (maintenant dans le hall de Power Corporation) ou même la murale que l'on peut encore voir sur une maison à l'angle des rues Gauthier et des Érables à Montréal.

Il fait peu de doutes que pour l'architecte-historien et érudit, Beaugrand-Champagne, que des cartes étaient nécessaires au décor du Chalet afin de compléter les scènes historiées et ainsi de permettre l'éducation des visiteurs.

Les six cartes que l'on retrouve au Chalet, toutes réalisées par Paul-Émile Borduas, sont disposées à intervalle régulier tout autour de la salle, entre deux tableaux, sauf pour les trois scènes représentant la fondation de la ville (Taylor, Delfosse, Pilot). Ces cartes rythment le parcours et fournissent des balises spatiales aux événements temporels dépeints. Comme ces cartes reproduisent des documents historiques, elles servent d'archives et ajoutent à la véracité des scènes qu'elles accompagnent et encadrent. Leur fonction est donc multiple : elles structurent l'espace et le rythme de la visite, le déroulement de la temporalité et de l'histoire ancienne, aussi bien qu'actuelle, puisque ce sont elles qui guident le spectateur. Elles ont un rôle documentaire et archivistique permettant de retrouver la conception passée que l'on se faisait du mont Royal et de la ville de Montréal, enfin elles ont une fonction

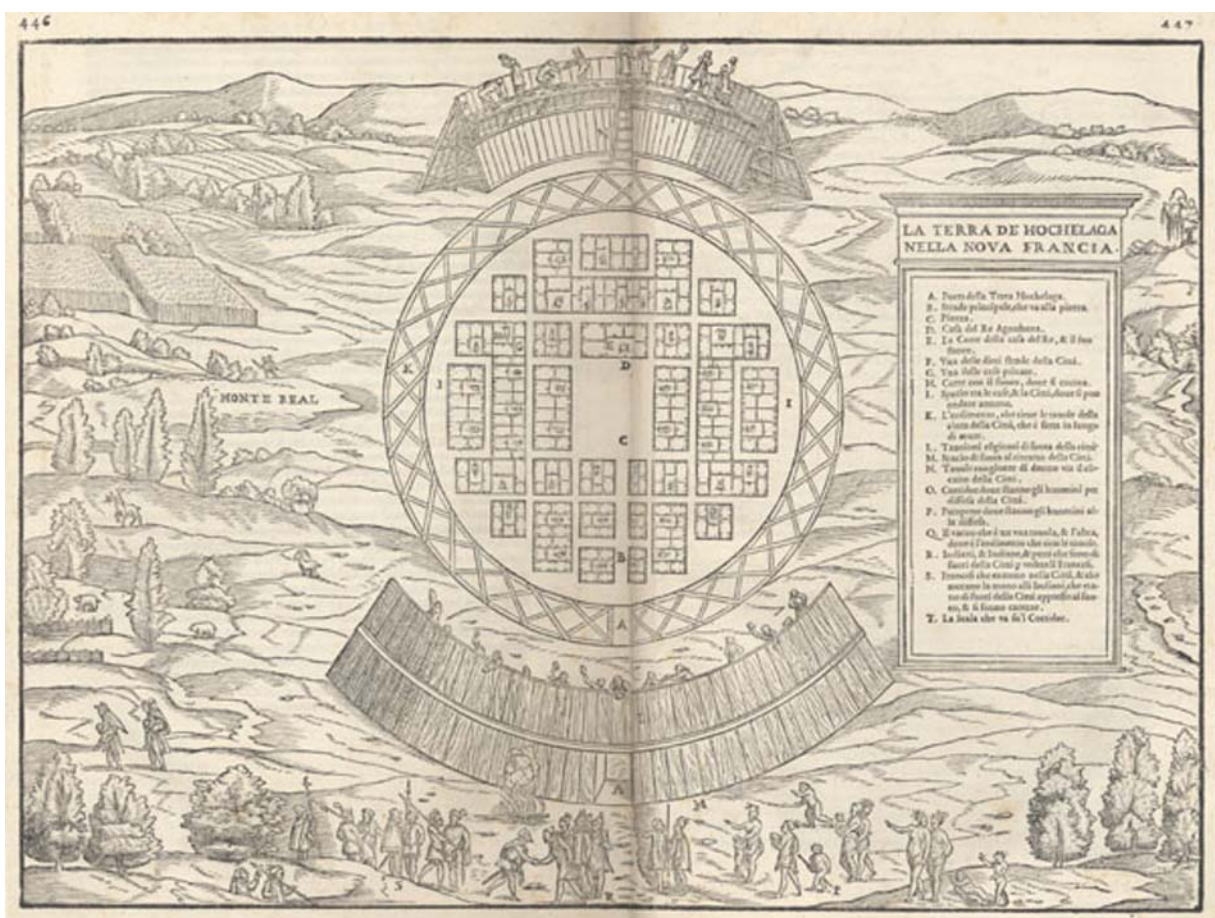
rhétorique puisqu'elles permettent de convaincre de l'authenticité des faits rapportés sur les murs.

Les cartes reproduites par Borduas, à la demande de Beaugrand-Champagne, présentent quatre vues de la ville de Montréal et de son évolution dans le temps, soit la bourgade amérindienne d'Hochelaga en 1535, la disposition de l'île telle que cartographiée par Champlain en 1611, Montréal au tout début de sa fondation en 1672 et enfin, Montréal au moment de la Conquête. Ces quatre cartes sont complétées par deux autres qui sont des compilations, l'une montrant les itinéraires de Cartier lors de son exploration du fleuve en 1534 et 1535 et la dernière qui présente l'étendue de la colonie française en Amérique du Nord.

Paul-Émile Borduas, *Plan d'Hochelaga par Cartier en 1535*

La carte d'Hochelaga, telle que dessinée par Giacomo Gastaldi à partir de la description fournie par Jacques Cartier (1491-1557), fut publiée pour la première fois à Venise par Giovanni Battista Ramusio (1485-1557), qui dans son ouvrage en trois volumes, *Delle navigationi et viaggi*, entreprit de compiler quelque cinquante récits de voyages des premiers navigateurs. Alors que les premier et second volumes contiennent la description des contrées de l'Afrique et de l'Asie, le troisième (1556, réédité en 1565 et en 1606) est entièrement consacré au Nouveau Monde.

C'est ce document historique exceptionnel, qui est chronologiquement le premier document représentant une ville amérindienne nord-américaine, qui occupe le centre du mur droit du Chalet. Il fait face au relevé de la localisation de l'île de Montréal, tel que dressé par Champlain en 1611, et présenté sur le mur gauche.



Giacomo Gastaldi, *La Terra de Hochelaga*, 1556

Borduas reproduit l'essentiel du motif circulaire central qui montre le plan au sol du village amérindien à l'intérieur de la forteresse, ainsi que deux détails de celle-ci, vue en élévation, Borduas simplifie le reste de la carte. Il n'inscrit pas dans le cartouche la description des différentes parties du village. L'artiste réduit la topographie à ses éléments les plus caractéristiques, collines, arbres et cultures. Il dessine également les figures qui animent le premier plan où l'on voit une rencontre entre deux chefs.

Paul-Émile Borduas, 1534-1535, *Les Voyages de Jacques Cartier au Canada*

La première carte du programme iconographique se trouve à droite de la cheminée et montre les itinéraires suivis par Cartier lors de ses deux premiers voyages en Amérique. Le tracé indique que lors du voyage de 1535, Cartier poursuivit sa route jusqu'à la hauteur de Montréal.

Cette reconstitution des deux premiers voyages de Cartier ont souvent été intégrés à l'édition de son Journal qui fut publié à de nombreuses reprises depuis le XVII^e siècle⁴. La carte de cette compilation fut également publiée de manière indépendante au début du XX^e siècle⁵.

⁴ Citons à titre d'exemples, les exemplaires auxquels pouvait facilement avoir accès Aristide Beaugrand-Champagne :

Voyages de découverte au Canada, entre les années 1534 et 1542 / par Jacques Quartier, le sieur de Roberval, Jean Alphonse de Xanctoine, &c. ; suivis de la description de Québec et de ses environs en 1608, et de divers extraits relativement au lieu de l'hivernement de Jacques Quartier en 1535-36, (avec gravures fac-similé). Réimprimés sur d'anciennes relations et publiés sous la direction de la Société littéraire et historique de Québec, Québec, imprimé chez William Cowan et fils, 1843. iv-130 p.-[1] f. de planches plié : carte ; 24 cm.

Bref récit et succincte narration de la navigation faite en MDXXXV et MDXXXVI par le capitaine Jacques Cartier aux îles de Canada, Hochelaga, Saguenay et autres ; précédée d'une brève succincte introduction historique par M. d'Avezac, Réimpression figurée de l'édition originale rarissime de MDXLV avec les variantes des manuscrits de la Bibliothèque impériale. Paris, Librairie Tross, 1863, xvi, 68 f., fac-sim.

Stephens, Hiram B., ed., *Jacques Cartier and his four voyages to Canada : an essay with historical, explanatory and philological notes*, Montréal, W. Drysdale & Co. publishers, [1890?], xii, 163 p., [3] f. de pl., [3] f. de cartes, [1] f. de plans, [1] f. de portr. : ill., fac-sim. ; 26 cm

Paul-Émile Borduas, *Carte du site de Montréal par Champlain en 1611*

Lors de l'un de ses voyages en mai et juin 1611, Samuel de Champlain (1570-1635) le fondateur de Québec se rend jusqu'au Sault Saint-Louis (rapides de Lachine) et établit sur l'île de Montréal une place Royale propice au développement, sur le site de la pointe Callières.

Ce séjour lui vaut une double place dans la sélection de Beaugrand-Champagne, à la fois par cette carte, ainsi que par le tableau de Bélanger, alors que le séjour de 1603 est commémoré par Fortin. Ces trois tableaux se trouvent sur le mur gauche de la salle (lorsque l'on fait face à la cheminée).

Pendant ce séjour, Champlain dresse un état des lieux et produit une carte qui sera reproduite dans son récit de voyage publié à Paris en 1613⁶. La carte offre la

The voyages of Jacques-Cartier, published from the originals with translations, notes and appendices by H.P. Biggar, Ottawa, F.A. Acland, printer to the King's Most Excellent Majesty, Publications of the Public Archives of Canada ; no. 11, 1924, xiv, 330 p., 16, [1] f. de pl. (certains pliés), ill. (1 en coul.), 2 cartes (1 en coul.), fac-sim. ; 25 cm. L'édition de Biggar fait encore autorité même si elle a été suivie d'éditions qui ont apporté des précisions de détails.

⁵ La Bibliothèque nationale du Québec, par exemple, en possède deux exemplaires antérieurs à la réalisation du décor du Chalet :

Map of the St. Lawrence to illustrate Cartier's voyages, [S.l.] : [s.n.], [1900], 1 carte : coul. ; 22 x 43 cm

Map of the St. Lawrence to illustrate Cartier's voyages [Document cartographique], [S.l.] : [s.n.], [1920?], 1 carte : coul. ; 22 x 43 cm

⁶ Champlain, Samuel de, *Les voyages du Sieur de Champlain Xaintongeois, Capitaine ordinaire pour le Roy, en la marine. Divisez en deux lioures ou, iournal très fidèle des observations faites es descouvertes de la Nouvelle France: tout en la description des terres, costes, rivières, ports, havres, leurs hauteurs, & plusieurs declinaisons de la guide-aymant; qu'en la creâce des peuples, leur superstitions, façon de viore & de gerroyer: enrichi de quantité de figures. /.../ depuis le 53e degré de latitude, iusques au 63e en l'an 1612. cerchan un chemin par le Nord, pour aller à la Chine*, A Paris, Chez Jean Berjon, rue S. Jean de Beauvais, au Cheval volant, & en sa boutique au Palais, à la gallerie des prisonniers, 1613, avec Privilège du Roy. La carte de Champlain datée de 1612, de cette édition de 1613, mesure 51,6 cm de hauteur par 40,6 cm de largeur. La carte est imprimée en deux parties. C'est une gravure au burin.

Parmi les nombreuses rééditions du Journal de Champlain, citons les exemples suivants :

Voyages du sieur de Champlain : ou Journal ès découvertes de la Nouvelle-France, Paris, Imprimé aux frais du gouvernement pour procurer du travail aux ouvriers typographes, 1830.

particularité d'être orientée vers le sud. L'île Sainte-Hélène (nommée en l'honneur de la jeune épouse de Champlain) se trouve au bas, alors que l'on voit les rapides au haut de la carte. La pointe Callières et la rivière Saint-Pierre se trouvent sur la rive à droite, au bas de la carte, près de la schématisation du mont Royal entouré de forêts.

Cette carte et les deux suivantes avaient été réunies dès 1884 dans un ouvrage publié par Honoré Beaugrand⁷, fondateur du journal *La Patrie*. *Le Vieux Montréal, 1611-1803*, un recueil de 17 cartes réalisées par Pierre-Louis Morin (1811-1886) (fig. 4)⁸. Morin, d'origine française, s'intéresse à la cartographie et à l'histoire (en 1874, il prend en charge le cadastre de la Province) et il réalise en 1842 et 1853, deux voyages d'études en France afin de recueillir des plans et des images se rapportant à la Nouvelle-France.

Morin, tout comme Borduas, simplifient les conventions de la cartographie et les adaptent à leurs besoins. Morin avait déjà réduit le nombre d'éléments historiés et figuratifs (personnages, navires, arbres), il ajoute également les noms amérindiens des sites représentés. Pour sa part, Borduas rend de façon encore plus schématique la carte de Champlain, la ramenant aux lignes et aux formes essentielles. Il l'allonge aux extrémités gauche et droite afin de l'adapter au format du tableau.

Voyages of Samuel de Champlain, trad. Charles Pomeroy Otis, with historical illustrations, and a memoir by the Rev. Edmund F. Slafter, Boston : the Prince Society, 1878-1882, 3v. : ill. (part. pliées), cartes (part. pliées), plans (part. pliés) ; 22cm.

Les Voyages de Samuel de Champlain au Canada de 1603 à 1618, Ed. populaire, Québec, des presses de la Compagnie Vigie, 1908, 247 p.

La carte du site de Montréal en 1611, adaptée par Morin venait d'être éditée dans le monumental ouvrage de William Wood, *The Storied Province of Quebec : past and present*, Toronto, Dominion Pub., 5 vol. : ill, cartes, fac-sim., portr., 1931-1932. On retrouvait également dans ce livre la carte de Montréal 1650-1672 dont il est question ici. Beaugrand-Champagne aurait-il pu avoir recours à cette source immédiate ?

⁷ Il ne fait pas de doutes que la publication d'Honoré Beaugrand (aux éditions La Patrie) fut une source importante pour Beaugrand-Champagne qui reprit 3 des cartes réunies par son prédécesseur. Honoré Beaugrand (Lanoraie, 1848-Westmount, 1906) fut maire de Montréal en 1885 et 1886, il abandonne ensuite la vie politique pour se consacrer à des recherches sur le folklore et la littérature. Il publia, entre autres, *La Chasse-galerie* en 1900.

⁸ La mauvaise qualité de ces reproductions est due au fait que seul le microfilm est directement accessible dans les bibliothèques publiques montréalaises.

Paul-Émile Borduas, *Montréal de 1645 à 1672*

La parution de l'*Histoire du Montréal, 1640-1672* de François Dollier de Casson (1636-1701) dans *La Revue canadienne* (février – juin 1864), sa réédition dans les *Mémoires de la Société historique de Montréal* en 1868 et enfin, sa parution en 1871 (sous la direction de la Société littéraire et historique de Québec, Montréal, Eusèbe Senécal, imprimeur-éditeur, 1871, 128 p.) a nourri l'intérêt pour les origines de la nouvelle ville, tel que relatées par un témoin crédible.

Ce récit permit la compilation évolutive de la ville à partir de plans publiés ultérieurement. Morin dessina pour le recueil *Le Vieux Montréal 1611-1803* un *Plan de Montréal de 1650 à 1672* (fig. 5). Le titre de Beaugrand-Champagne inclus cinq années supplémentaires tout en reprenant les mêmes données visuelles.

Ici encore, Borduas néglige d'inclure les légendes qui seraient illisibles étant donné la hauteur où est placée le tableau, et il s'en remet à la lisibilité des tracés des routes et des conventions de couleurs pour traduire la direction des rues et la superficie des propriétés et des édifices. La pointe Callières et son fort sont clairement lisibles dans le bas de la carte, tout comme la position de l'île Sainte-Hélène et la chapelle Notre-Dame-de-Bonsecours et le moulin à l'extrémité droite du site.

Les conventions de la ligne dédoublée ou des dégradés marquent le bord du fleuve, le vert indique les jardins et la couleur ocre est surtout utilisée pour circonscrire la taille des édifices. Borduas utilise pour ce tableau une bordure différente, faite d'un motif en U, comme pour désigner l'architecture classique des bâtiments dont le corps de logis principal est flanqué de deux ailes.

Paul-Émile Borduas, *Montréal en 1760*

Plusieurs sources étaient disponibles pour reconstituer la troisième carte qui montrerait l'évolution de la ville de Montréal et son développement au moment de la Conquête.

Richard Bennett publie à Londres en octobre 1760, *A Plan & view of the Town and Fortifications of Montréal in Canada*, dans le *Grand Magazine of Universal Intelligence*⁹.

Une autre carte se rapproche davantage de la version que propose Morin et qui provient de l'ouvrage de Thomas Jefferys, *The natural and civil history of the French Dominions in North and South America ...* (Londres, à compte d'auteur, 1770, tome 1, p. 12) et qui s'intitule : *Plan of the Town and Fortifications of Montreal or Ville Marie in Canada*.



Thomas Jefferys, *The Town and Fortifications of Montreal...*, 1770

⁹ Il en existe un exemplaire à la Bibliothèque nationale du Québec sous la cote : G 3454 M65 1750 B4.

Morin propose une interprétation de ces plans (fig. 6). Il insiste sur le rôle des fortifications qui ceignent la ville, mais il montre le développement des faubourgs et l'occupation des terres *extra muros*.

Borduas reprend cette disposition qui montre clairement la mise en place d'importantes institutions civiques et religieuses dont, l'hôpital des Frères Charron, à pointe Callières, le monastère des Récollets, l'Hôpital-général, l'église Notre-Dame, Le tracé des fortifications s'impose par la ligne continue de couleur ocre qu'en trace Borduas. Les formes abstraites des constructions et les motifs rectangulaires des jardins disposés sur le cadastre irrégulier de la ville animent cette représentation autrement linéaire de Montréal.

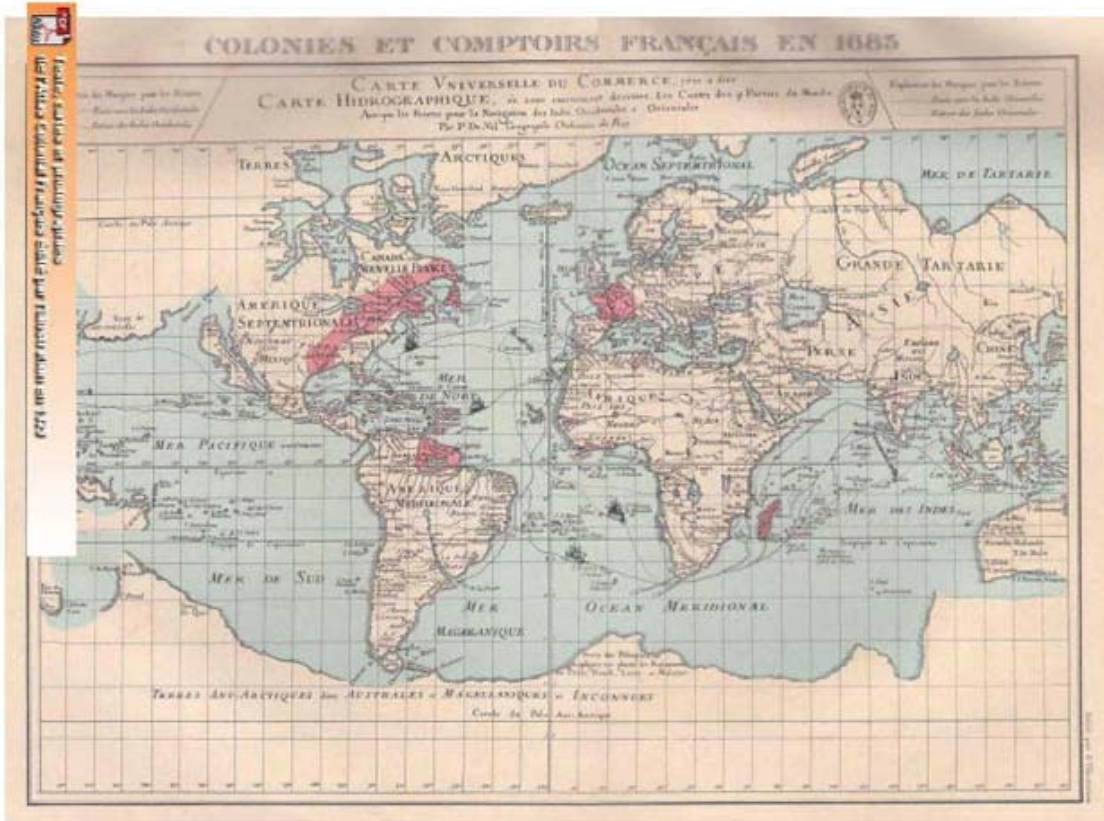
Borduas invente un autre motif de bordure géométrique que l'on pourrait associer à une forme décorative d'origine amérindienne. Il s'agit d'une sorte de pyramide tronquée, de deux couleurs, ornée de deux rectangles superposés plus foncés sur un fond clair.

Paul-Émile Borduas, *Les Anciennes possessions françaises en Amérique*

La dernière carte du cycle situe le projet de colonisation montréalaise dans l'ensemble de l'empire colonial français au XVII^e et XVIII^e siècles. Elle permet de situer l'ampleur, la démesure et l'ambition des Français face à leurs objectifs politiques, commerciaux et religieux. Située à gauche de la cheminée, elle fait pendant à la carte des voyages de Cartier et montre le résultat des explorations françaises en sol américain. Comme la carte de Cartier, il s'agit d'une vue générale, d'une échelle différente des représentations de la ville de Montréal. Elle offre un aspect de l'étendue géographique de cette aventure coloniale.

La carte montre l'est de l'Amérique du Nord, de la Baie d'Hudson au golfe du Mexique et porte les noms des principaux états américains, dont l'importante Louisiane, alors rattachés à la France. Les noms amérindiens (Hochelaga, Stadacone) dominent pour nommer la position de Montréal et Québec. Les états qui forment la Nouvelle-Angleterre, peints dans une teinte violacée, et dont les noms sont rédigés dans une taille plus réduite, ressemble à une mauvaise tumeur qui ronge cet empire représenté par ce bloc solide qui couvre près des deux tiers de la carte.

Cette représentation très simple aurait pu être reconstituée facilement par Beaugrand-Champagne. Il est possible cependant qu'il se soit inspiré du détail d'une carte parue en 1929 dans *L'Atlas colonial français : colonies, protectorats et pays sous mandat* de P. Pollachi (L'Illustration éd.) et qui reprenait une carte de Pierre Duval (1619-1683), géographe ordinaire du roi. Cette *Carte universelle du commerce* (Carte hydrographique) montre les colonies et les comptoirs français en 1685. Le tableau de Borduas reprend la partie concernant l'Amérique du Nord.



COLONIES et COMPTOIRS FRANÇAIS en 1685 – Planche 1316

Pierre Duval, *Carte universelle du commerce*, 1685 (1929).

4.2 Adrien Hébert, *Jacques Cartier atterrit à Hochelaga en 1535*

Le cycle des tableaux historiques du Chalet de la montagne s'ouvre sur la représentation de la rencontre entre Jacques Cartier et les Iroquois sur le site de Montréal le 2 octobre 1535. Selon le *Journal* de Cartier, ce premier contact eut lieu la veille de la visite de la ville d'Hochelaga, représentée sur la carte voisine peinte par Borduas. Avec la rencontre de l'agouhanna (roi) qui suivit la visite (Boudot et Cerceau) et l'ascension du mont Royal (Faniel) ces trois scènes très rapprochées dans le temps et la carte insistent sur la première inscription historique de Montréal dans l'histoire.

Un seul artiste semble avoir représenté ce sujet avant Hébert. Il s'agit d'Andrew Morris (connu entre 1844 et 1852) qui réalisa un dessin inspiré par cet épisode historique. L'œuvre qui fut exposée à Toronto en 1848 où elle remporta un premier prix, est connue grâce à la lithographie de Napoléon Sarony (1821-1896). Intitulée *Jacques Cartier His First Interview with the Indians at Hochelaga now Montreal in 1535*, l'estampe a été produite à New York en 1850 (fig. 7). On ne connaît pas les circonstances qui ont conduit le peintre de décoration et d'histoire, Morris, à produire cette œuvre et à la faire lithographier. Chose certaine, suite aux célébrations de 1835 marquant l'anniversaire du séjour de Cartier à Hochelaga, les historiens s'intéressaient à cette figure importante et à ce moment fondateur.

L'esprit de la composition de Morris inspirera davantage Boudot et Cerceau que Hébert. Dans un esprit romantique, la scène montre la rencontre très officielle de Cartier et de sa suite avec un chef autochtone, devant la silhouette du mont Royal.

Hébert choisit un tout autre parti. L'artiste adopte un point de vue plus réaliste pour la construction de l'espace. Il se place sur la terre ferme, tourné vers les Français qui débarquent, ainsi le mont Royal ne peut être dans son champ de vision. Il dispose les protagonistes sur une élévation de façon à ce que leur silhouette se découpe sur le fond du ciel. Cette disposition théâtrale est accentuée par l'arrangement des deux

groupes, les Amérindiens et les colonisateurs, de part et d'autre d'un espace vide rempli par le geste d'accueil du chef et, au loin, des marins et l'Île Sainte-Hélène.

Si chaque camp est bien représenté, Hébert accorde une supériorité aux autochtones. Non seulement leur chef domine la figure de Cartier, mais les membres de sa tribu, bien distincts, sont confortablement assis ou debout, appuyés sur leur arme, placés dans la lumière. Au contraire, Cartier, bien éclairé également, est vu entouré de soldats dont les armes sont pointées vers le ciel et dont le projet d'établissement sur le territoire pourtant déjà occupé est représenté par les marins affairés à accoster. Alors que les amérindiens sont associés à la forêt, les Blancs se détachent sur fond de ciel et Hébert a pris soin de couvrir le ciel de cirrus gris, annonciateurs de vent et de tempête.

Ces indices iconographiques de sympathie envers les autochtones et leur mode de vie, on le retrouve à quelques occasions dans les tableaux du Chalet. Tout incite à croire qu'ils étaient dictés par Beaugrand-Champagne et que certains artistes plus habiles ont réussi à célébrer l'établissement colonial français à Montréal, tout en valorisant la culture et la nation iroquoienne. D'ailleurs la représentation du plan d'Hochelaga publié par Ramusio célébrait cette civilisation et son mode d'organisation civil et urbain.

4.3 Lucien Boudot et Fernand Cerceau, *Jacques Cartier visite l'Agouhana*

« Après lesquelles choses ainsi faictes [la visite d'Hochelaga], fut apporté, par neuf ou dix hommes, le Roy et seigneur du pays, qu'ilz appellent en leur langue *agouhanna*, lequel estoit assiz sus vne grande peau de serf ; et le vindrent poser dedans ladicté place, sus lesdictes nattes, près du cappitaine, en faisant signe que c'estoit leur seigneur. Celluy *agouhanna* estoit de l'aige d'environ cinquante ans, et n'estoit point mieulx acoustré que les aultres, fors qu'il avoyt, à l'entour de sa teste,

vne manière de lizière rouge, pour sa couronne, faicte de poils d'hérissos ; et estoit celuy seigneur tout percludz et malade de ses membres. »

Dans sa relation des événements qui se déroulent le 3 octobre 1535, Cartier décrit longuement sa rencontre avec le chef des Iroquois, leur *agouhanna*. Boudot et Cerceau créent un magnifique paysage d'automne pour situer la scène qui se déroule devant le mont Royal comme le récit le précise. Le groupe d'Amérindiens est associé à de grands arbres, alors que les Blancs sont réunis dans une clairière, un terrain déjà déboisé.

Le village fortifié d'Hochelaga avec ses tentes se devine au loin, alors qu'au premier plan domine la figure de Cartier. C'est l'une des premières fois que cette scène est représentée et Beaugrand-Champagne qui connaît le texte des voyages de Cartier identifie ce moment qui célèbre le pouvoir des Français (Cartier se décrit comme un thaumaturge capable de guérir le chef et les malades).

Jean-Baptiste Lagacé (1868-1946) réalisa en 1929 les cartons des vitraux réalisés par la maison Chigot à Limoges. Ils furent installés à la Notre-Dame en 1931. Les sujets qui portent sur l'histoire religieuse de Montréal recourent trois scènes que l'on retrouve au Chalet. L'instigateur du projet de Notre-Dame, Monsieur Olivier Maurault, p.s.s, un ami de Beaugrand-Champagne, a donc pu influencer le choix des scènes peintes que l'on retrouve sur la montagne. Le traitement stylistique de Lagacé et son interprétation sont cependant fort différents des toiles peintes.

La représentation de Faniel insiste non pas sur la force barbare des Iroquois, souvent racontée, mais sur leur état de débilité, leur reconnaissance de la supériorité des Français. L'explorateur se détache du groupe et s'avance vers l'*agouhanna* qui, étendu et soutenu, lui tend un présent. Il est entouré de quelques-uns de ses hommes qui par leur nudité, expriment leur condition de fils naturels de la forêt. Encore une fois, l'indolence et le caractère pacifique des Amérindiens se distinguent du groupe

compact des colons placés sur la droite, qui débarquent de riches cargaisons et s'apprêtent à ouvrir leurs coffres.

La multiplication des figures, leur taille réduite, leur intégration dans la nature et leur traitement dans une même palette de couleurs rend la scène difficile à lire. Baudot et Cerceau insistent sur l'aspect narratif de la scène, et leur traduction symbolique de l'importance de la rencontre se fait par l'accumulation de problèmes et d'erreurs.



Jean-Baptiste Lagacé (carton), *Jacques Cartier lisant l'Évangile sur le chef d'Hochelaga 1535*
Extrait de la brochure, *Basilique Notre-Dame*, Montréal, s.é., s.d.

4.4 Alfred Faniel, *Jacques Cartier sur le Mont Royal*

Les deux tableaux historiés du mur droit du Chalet dus à Boudot et Cerceau et à Faniel ne sont pas les mieux réalisés. Les deux œuvres se comparent par l'ampleur de l'espace utilisé pour la composition. *Jacques Cartier sur le Mont Royal* est certainement le tableau le moins réussi de l'ensemble quoiqu'en pense Alfred Laliberté, qui écrivait : « ma foi, ce panneau n'est pas plus mal que plusieurs autres collés aux murs du même chalet d'artistes dont on dit beaucoup de bien. » (*Artistes de mon temps*, p. 203).

Alfred Faniel doit représenter un autre moment du bref séjour de Cartier à Montréal qui décrit la vision époustouflante qu'il eut en ce matin d'octobre 1535 depuis le sommet du mont Royal. « Après que nous fumes sortis de ladicte ville [Hochelaga], fumes conduictz par plusieurs hommes et femmes d'icelle sur la montaigne davant dicte, qui est par nous nommée *mont Royal*, distant dudict lieu d'un cart de lieue. Et nous estans sur ladicte montaigne, eusmes veue et congnoissance de plus de trente lieux, à l'envyron d'icelle : dont il y a, vers le nort, vne rangée de montaignes, qui sont est et ouaist gisantes, et aurtant devers le su. Entre lesquelles montaignes est la terre la plus belle qu'il soïit possible de veoyr, labourable, vnye et plaine. Et par le milieu desdictes terres, voyons ledict fleuve [...]. »

Le décorateur ne peut se reposer sur aucun prototype, car lui aussi est le premier à peindre ce sujet. Il utilise la convention du portrait de Cartier, inventé par François Riss en 1839 et reproduit par la suite à de nombreux exemplaires. La pose se rapporte à celle que l'on retrouve dans la sculpture de J.-Arthur Vincent qui dans son *Monument à Cartier*, sur la place du même nom dans le quartier Saint-Henri (fig. 8), montre l'explorateur, vêtu de cette façon et pointant le bras vers le sud-ouest.

Cartier est entouré d'Amérindiens vêtus de façon traditionnelle, mais stéréotypés, ainsi que de quelques-uns de ses compagnons tout aussi insignifiants. Même les

arbres et le dessin du paysage sont raides et, dans ce cas, l'on regrette que le tableau ne soit pas accroché plus haut.

4.5 Marc-Aurèle Fortin, *Champlain explore le site de Montréal en 1603*

Face aux représentations du séjour de Cartier, Beaugrand-Champagne dispose sur le mur de gauche, deux tableaux se rapportant aux visites que Champlain fit à Montréal en 1603 et 1611. En tout, cinq tableaux (Hébert, Boudot et Cerceau, Faniel, Fortin, Bélanger) et trois cartes, soit près de la moitié des œuvres, sont consacrées à l'histoire de Montréal avant sa fondation officielle en 1642. Le concepteur insiste donc sur la présence des grands découvreurs à Montréal et sur l'exploration de l'île dans les récits plus anciens.

Tous les historiens s'accordent à dire que ce premier arrêt de Samuel de Champlain (vers 1570-1635) à Montréal n'a rien de significatif. Le marin agit comme observateur dans une expédition dirigée par François Gravé du Pont. Il agit sans doute à titre de géographe, et c'est la publication de son récit de voyage qui signale sa présence à bord du navire qui accoste à Montréal en juillet 1603, bloqué par les rapides de Lachine.

Marc-Aurèle Fortin imagine cette scène dans toute sa simplicité. Quelques voyageurs s'arrêtent sur l'île de Montréal. Pas de quoi en faire un plat. Les hommes se délassent les jambes, sentent l'air, regardent, sans trop savoir quoi dire. Pas de gestes grandiloquents, chacun vit intérieurement le moment, se recueille, écoute. Chacun est à sa place et occupe un rôle et un rang particuliers que signalent le costume et de rares attributs (astrolabe, missel). L'histoire au quotidien, sans savoir qu'on la fait, mais en étant présent, occupant le vaste paysage sur toute sa hauteur.

L'histoire peinte aussi. Le dessin et la palette de Fortin rendent le moment encore plus abstrait, imaginé. Les couleurs sont saturées et interprétées. L'artiste prend plus

de plaisir à peindre les nuages et la silhouette de la montagne que de représenter l'identité des personnages dont le nombre et la forme offrent un caractère plus symbolique que réel. Fortin ne sait faire que du Fortin, Beaugrand-Champagne pouvait-il s'en féliciter ?

4.6 Octave Bélanger, *Champlain visite à nouveau le site de Montréal en 1611*

Heureusement pour Fortin, son voisin de mur n'est pas un anatomiste plus habile. Octave Bélanger se doit de rendre une scène d'exploration plus importante que celle de 1603, que le fondateur de Québec mène à Montréal en juin de 1611. Au cours de cette saison, Champlain préfigure la fondation de Montréal en faisant défricher pointe Callières pour y définir une Place royale, il fait ériger une muraille. Le souvenir sublimé de sa jeune épouse lui suggère de nommer la plus belle, confortable et fertile île en son nom, Sainte-Hélène.

Bélanger comme Fortin, mais dans une palette de couleurs toute autre, choisit de situer la scène principale au premier plan. Champlain explore les rivages et dicte à un secrétaire assis sur un coffre. C'est la fin de la journée, les marins descendent la voile, trois soldats montent nonchalamment la garde, et au lieu de s'occuper à des activités triviales, Champlain que l'on reconnaît comme chez Fortin à sa célèbre moustache, dicte.

Beaugrand-Champagne, par l'intermédiaire du pinceau de Fortin, mais aussi de Bélanger souligne le fait que la construction de ce pays ne repose pas que sur des actions physiques et manuelles. C'est à la pensée, à la réflexion et à la parole que Montréal doit sa fondation et son développement. Ce travail s'est réalisé de longue main, dans la durée.

4.7 W.-H. Taylor, *La Fondation de Montréal décidée à Paris*

Avant la fondation de Montréal, Beaugrand-Champagne fait un dernier arrêt, à Paris cette fois, pour faire représenter le moment politique et religieux de la décision de l'établissement d'une colonie sur l'île de Montréal.

Connaissant les protagonistes, les historiens ont maintes fois imaginé les circonstances de cette rencontre auxquels Taylor prête son pinceau. Elle réunit le sulpicien Jean-Jacques Olier et Jérôme Le Royer de la Dauversière auxquels on présente une carte du site de la future Ville-Marie. Il s'agit d'acquérir cette étendue de terre afin d'y établir les colons.

À l'instar de Louis-Philippe Hébert (1850-1917) qui, dans son monument à Maisonneuve (1895), situe la scène autour d'une table (fig. 9), l'artiste regroupe les acteurs dans un décor intérieur. Cette fois, c'est le document, la carte si importante dans le décor du Chalet, qui rassemble les figures, Taylor fait une sorte de *zoom in* sur la scène, se rapprochant des figures et montrant les personnages de près. La table de travail, le coffre (pour l'argent), les livres et le globe complètent les attributs nécessaires à la scène. Celle-ci se prolonge à l'extérieur par la vue sur un jardin aux grands arbres, sorte de projection de la nature canadienne.

Taylor utilise des portraits connus d'Olier et la gravure du portrait de Le Royer, faite à partir de son effigie conservée à La Flèche. Celui-ci, le pied sur un tabouret, apparaît comme un homme d'action, alors qu'Olier, un livre d'heures à la main, fournit la dimension spirituelle au projet.



Artiste non identifié, *Jérôme Le Royer*, Archives des Religieuses Hospitalières de Saint-Joseph de La Flèche. Reproduit dans Dom Guy-Marie Oury, *L'Homme qui a conçu Montréal, Jérôme Le Royer, Sieur de la Dauversière*, Montréal, Éditions du Méridien, 1991. (Photo : Guy Le boucher (La Flèche, France).



Artiste non identifié, *Apparition de la mère Agnès de Langeac à M. Olier*, repr. dans *Vie de M. Olier fondateur du Séminaire de S. Sulpice*, Paris, Poussielgue-Rusand, tome 1, 1841, p. 81.

4.8 Georges Delfosse, *Maisonneuve fonde la Ville de Montréal le 18 mai 1642*

Le tableau de Delfosse occupe une place physique et symbolique particulière dans le décor du Chalet. Non seulement est-il au centre des dix-sept toiles, mais il en propose le sujet le plus prestigieux, celui de la fondation de la ville. On a vu comment Beaugrand-Champagne a multiplié les scènes qui ont précédé la date du 18 mai 1642, afin de faire tenir à cet événement le rôle principal dans le récit et le décor.

C'est au doyen des artistes que revient cette commande. S'en montre-t-il digne ? La composition est honnête mais convenue, sa description fouillée comporte de nombreux clichés et des mièvreries. La scène se déroule parallèlement au plan du tableau afin de rendre compte de la présence de tous les témoins d'importance, comme pour une démonstration, mais comme souvent dans la peinture d'histoire, les acteurs donnent l'impression d'être déguisés – récemment sortis d'une tournée dans un costumier – plutôt que des personnages réels du passé.

Il faut dire, à la défense de Delfosse, que le thème de la première messe en sol montréalais avait déjà été traité à quelques occasions avec succès, et que cette reprise tardive devenait hasardeuse. Louis-Philippe Hébert en avait réalisé un magnifique bas-relief pour le monument à Maisonneuve (fig. 10), et Joseph Saint-Charles avait magnifiquement traduit la scène dans le décor de la chapelle Notre-Dame du Sacré-Cœur de l'église Notre-Dame (1894, détruit en 1978) (fig. 11). La composition resserrée que Delfosse avait fait de *La Première messe à Rivière des Prairies* pour la cathédrale Saint-Jacques (1908) était elle-même plus ambitieuse et sentie. Bref, ce nouveau projet, pour essentiel qu'il était au projet du Chalet devenait un défi difficile à relever.

Le père Vimont officie, nous sommes au moment solennel de l'élévation, mais au lieu d'un sentiment de prière et de recueillement on sent la pose. Il doit sûrement y avoir un photographe pour saisir cette reconstitution de la scène et justement Delfosse est sur place et demande aux interprètes de faire parade encore quelques instants.

4.9 Robert Pilot, *Maisonneuve érige une croix sur la montagne*

Les débuts de la nouvelle colonie ne sont pas des plus faciles et, dès le premier hiver, un embâcle sur la rivière Saint-Pierre risque d'inonder les maisons construites à proximité de l'eau. Maisonneuve fait alors le vœu de planter une croix si le désastre naturel n'engloutit pas les premières constructions. La Providence veille et le 6 janvier 1643, Maisonneuve gravit solennellement la montagne avec ses amis afin d'honorer sa promesse.

Robert Pilot on le voit prend quelque liberté avec la chronologie et situe cette cérémonie sous un ciel plus clément. La chronique nous dit que le jésuite Joseph-Imbert du Perron fit ériger un autel et dire une messe. Il y a bien un missionnaire qui prêche, mais pas de messe. Quelques colons et des Amérindiens attentifs écoutent les

paroles de reconnaissance qui s'élèvent vers le ciel pour remercier de la protection du bourg situé en contrebas. Il ne s'agirait donc pas de la scène de l'érection de la croix, mais plutôt d'un pèlerinage que les colons et convertis font vers le lieu sacré de la montagne.

Jean-Baptiste Lagacé dans le carton du vitrail réalisé pour l'église Notre-Dame et mis en place en 1931, se fait plus près du récit que Pilot qui réinterprète l'histoire. La crédibilité l'emporte ici sur la véracité.

4.10 Raymond Pellus, *Le Serment de Dollard des Ormeaux et de ses compagnons*

En plus des accidents naturels, les colons ont un autre ennemi auquel ils doivent faire face et pour lequel l'intercession de la Providence n'est pas superflue, si l'on souhaite le vaincre. Les Iroquois, puisqu'il faut les nommer par leur nom, agitent le spectre d'une menace constante envers Ville-Marie.

Un des récits les plus populaires de ces escarmouches entre Iroquois et Montréalais, porte le nom de la bataille du Long-Sault et il a pour héros Dollard des Ormeaux (1635-1660). Cet épisode qui devint un des hauts faits du Régime français, fut redécouvert en 1864 avec la publication de *l'Histoire du Montréal* de Dollier de Casson. La scène a fait florès et a été reprise par tous les historiens religieux et nationalistes qui ont écrit par la suite. Dollard est devenu une véritable vedette, une icône dont les exploits ont été chantés et célébrés. Édouard-Zotique Massicotte (1912-1913) et Aegidius Fauteux (1920) ont fini par documenter la réalité du personnage qui devint un mythe. Le projet d'érection d'un monument au Parc Lafontaine (Alfred Laliberté, 1919) a parachevé cette ascension qui devait être dégonflée à la fin des années 1930 par les historiens ennemis, des anglophones, qui insistèrent sur la vanité et l'insouciance du héros.

Avant de partir à la rencontre des assaillants, Dollard des Ormeaux et ses seize camarades jurèrent de se battre jusqu'au bout et de demeurer fidèle à leur solidarité. Ce « Serment de Dollard » est avec la bataille représentée par Topham, l'un des moments historiques forts. Joseph Saint-Charles en a fait un de ses thèmes dans le décor de la chapelle Notre-Dame du Sacré-Cœur à l'église Notre-Dame (1892, détruit 1978) (fig. 12). Louis-Philippe Hébert le reprend sur un des bas-reliefs du monument à Maisonneuve (1892, fig. 13). Le sujet fit l'objet de centaines d'illustrations dans les manuels d'histoire qui célébraient la gloire du jeune héros et de ses compagnons.

Pellus, on l'a vu lors de la description de l'œuvre, par sa façon de masser les personnages près de la balustrade du chœur, rend certes l'idée de l'énergie de ce groupe de jeunes enthousiastes. L'aspect compact et caricatural du groupe est cependant peu convaincant. Les poses raides, la traduction visuelle de la rudimentaire église construite en bois sombre, l'éclat trop vif de la lumière extérieure qui attire l'attention, cette accumulation d'éléments non résolus en font une piètre composition. Ce n'est pas avec ce genre de traitement du sujet héroïque que l'on peut enflammer les foules. Mais était-ce bien l'intention de Beaugrand-Champagne et encore une fois, l'artiste ne réussirait-il pas à traduire le sentiment du concepteur du programme iconographique en réduisant l'intérêt pour ce moment de l'histoire de Montréal qui en était alors un passage obligé.

4.11 Thurston Topham, *Dollard des Ormeaux meurt au Long-Sault pour sauver la Ville*

Le tableau de Thurston Topham fait pendant à celui de Pellus, à l'autre extrémité du long mur de façade, qui accueille cinq tableaux historiés et deux cartes. La représentation de Topham suit une tradition visuelle qui a alors plus de soixante ans où des artistes tels, Henri Julien, Jean-Baptiste Lagacé, Alfred Laliberté, entre autres, ont imaginé les barbaries commises sur le site de Long-Sault.

L'enthousiasme des jeunes colons et de quelques alliés Hurons fait place ici à une cruelle défaite dans un fort abandonné, érigé sur la rivière des Outaouais. Topham situe la scène à l'intérieur du fort, à un moment où le résultat du combat ne laisse plus de doutes. La troupe française est décimée. Celui qui semble le héros, ce personnage de taille plus grande que les autres qui se tient au centre de la place, vacille. Il se tient la gorge, son pistolet n'est pas pointé en direction de l'ennemi. Quelques résistants tentent de replacer la porte qui vient de céder sous les coups de bélier des attaquants. Les Iroquois sont montés sur la palissade. Les corps athlétiques se profilent contre le ciel ; bien armés, les autochtones sont en position de tirer sur tout ce qui bouge à l'intérieur de la fortification. Au sol, des scènes de combat se livrent au corps à corps. On brandit les haches, on s'égorge, on décharge les pistolets.

Ces gestes d'autodéfense insistent tant sur la cruauté des Blancs que sur celle des Iroquois. D'ailleurs ces derniers ne sont-ils présentés davantage comme des victimes, qui remporteront justement cette bataille. N'est-ce pas le camp des Blancs qui a décapité la tête de deux de leurs ennemis et qui les ont fièrement brandis devant eux en les piquant sur des lances ? N'est-ce pas eux qui sont violemment agressés, étranglés, tirés à bout portant, frappés de coups de hache ? La position du corps de l'un des Amérindiens sur la droite du tableau qui rappelle celle du Christ au moment où il est cloué sur la croix, ne dit-il pas que les victimes innocentes de la colonisation française sont les autochtones qui doivent sacrifier leur vie, qu'ils soient les alliés ou les ennemis des Français.

4. 12 Edwin H. Holgate, *Départ de La Salle pour aller à la découverte du Mississippi*

Le cycle des tableaux ne se termine pas sur la note déchirante du sacrifice des dix-sept héros, mais sur une scène qui est exemplaire de tout le projet de colonisation nord-américain et qui justifie la dernière carte signée par Borduas qui l'accompagne, *Les Anciennes possessions françaises en Amérique*.

Il ne faut pas oublier que nous sommes au début des années 1930, période où l'historiographie attribue encore à l'expédition de René-Robert Cavelier de la Salle (1643-1687) la découverte du Mississippi en juin 1673. Ce n'est qu'à la fin des années 1930 que la publication du *Journal de La Salle* (par Jean Delanglez en 1938) permit de dénoncer définitivement ce que les historiens avaient conclu prématurément et d'en attribuer la découverte à Louis Jolliet et au père Marquette.

Beaugrand-Champagne favorise ici l'épisode où le fondateur de Lachine et marchand entreprend une de ses nombreuses expéditions dans les territoires du sud, jusqu'au golfe du Mexique où il fut assassiné.

Holgate situe la scène dans une lumière nordique et blafarde, au petit jour. Des guides, des coureurs de bois s'affairent à charger des canots. Cavelier se tient fièrement debout sur la droite. Il fait face à un prêtre placé sur la gauche, sans doute le récollet Louis Hennepin (1626-vers 1705) qui rapporta de son voyage une *Description de la Louisiane* (1683). Les deux hommes semblent se jauger et s'évaluer. Si une présence religieuse est importante au plan historique, Holgate, tout comme Fortin, réduit son impact en présentant le missionnaire de dos, intégré dans le paysage que La Salle domine. Ainsi la portée religieuse de l'aventure française, marquée par le tableau de Delfosse, se traduit davantage par l'engagement personnel, le charisme de ses protagonistes qui, comme Cartier, sont investis du pouvoir de toucher les écrouelles.

La Salle vu par Holgate apparaît comme un personnage hors du commun, plus grand que nature, maître de son équipage et de son destin, ainsi que le présente alors l'historiographie.

Conclusion

Montréal 1545 - 1760. C'est dans le cadre de ces balises géographique et chronologique qui couvrent plus de deux cents ans d'histoire, que l'architecte Aristide Beaugrand-Champagne établit le programme iconographique du décor du Chalet de la montagne réalisé en 1931.

Cinq facteurs constituent les vecteurs qui permettent de réaliser ce projet. Tout d'abord, il y a les récits et les documents cartographiques des explorateurs et fondateurs de Montréal, témoins de première main de cette expérience humaine et coloniale unique. Ensuite, on retrouve l'interprétation historiographique que le contexte et les idéologies avaient permis de construire à partir de ces données. Troisièmement, s'interpose la vision du concepteur qui identifie et isole à partir de cette riche documentation les événements et facteurs déterminants pour constituer l'ensemble décoratif. Puis vient, la réalisation artistique de douze créateurs à qui l'on confie le rôle de traduire visuellement ces moments et témoins de l'histoire montréalaise. Enfin, il faut tenir compte de la disposition des œuvres dans la salle et du parcours du spectateur qui ajoutent aux perspectives interprétatives déjà identifiées et qui modifient la lecture que l'on peut faire de cette immense construction.

Les choix de Beaugrand-Champagne se fondent sur des connaissances historiques de pointe, auxquelles s'ajoutent ses propres travaux archéologiques et ses recherches cartographiques. Sa conception, il me semble, suggère aux artistes une nouvelle lecture de l'histoire. Les hauts faits du Régime français tels que relatés par les explorateurs sont mis de l'avant, mais avec une sympathie particulière pour la présence et le rôle des Amérindiens. Cette lecture, fondée sur des indices iconographiques et sur les travaux de l'architecte-historien, demande encore à être étayée, mais elle offre des pistes d'interprétation nouvelle pour cet ensemble décoratif.

La réalisation du décor du Chalet de la montagne a fait appel à douze artistes. Il était sans doute impensable dans le climat économique qui régnait en 1931 d'accorder la commande à un seul peintre. La décision d'engager plusieurs peintres offre une sorte de coupe transversale de la communauté des artistes actifs à Montréal en 1931. La multiplication des mains et des esthétiques fournit cependant un résultat visuellement composite et hétéroclite. Si des parties du décor paraissent réussies, les cartes de Borduas par exemple, ou encore le voisinage des œuvres de Topham et Fortin, d'autres sont ratées. L'angle des murs qui réunit les toiles de Faniel et de Pellus est sans doute le point le plus faible de cet environnement.

Toutes ces conditions font du décor du Chalet de la montagne un ensemble très significatif. Par le geste politique et artistique qu'il représente, par la richesse du programme iconographique, par la diversité des conceptions de l'art qu'il réunit. La conservation de cet ensemble s'imposait. Maintenant que les œuvres ont retrouvé un état proche de celui qu'elles avaient à l'origine, il faut penser à leur mise en valeur. La lecture de ce décor devra suggérer au visiteur une compréhension des différents niveaux de signification qui sont présents et qui enrichissent notre compréhension de l'histoire et de l'histoire de l'art à Montréal dans la première partie du XX^e siècle.

Bibliographie

Sources

Montréal, Archives municipales, dossier Chalet de la montagne

Dossiers d'artistes du Musée national des beaux-arts du Québec, du Musée des beaux-arts de Montréal, du Musée des beaux-arts du Canada, de l'Université du Québec à Montréal.

Textes

BEAUGRAND 1884 - Beaugrand, Honoré, *Le Vieux Montréal 1611-1803*, ill. par P.-L. Morin, Montréal, La Patrie, 1884.

BEAUGRAND-CHAMPAGNE 1936 - Beaugrand-Champagne, Aristide, «Les Anciens Iroquois du Québec», *Les Cahiers des Dix*, no. 1, 1936, p. 171-199.

BEAUGRAND-CHAMPAGNE 1937 - Beaugrand-Champagne, Aristide, «Le peuple d'Hochelaga», *Les Cahiers des Dix*, no. 2, 1937, p. 93-114.

BEAUGRAND-CHAMPAGNE 1938 - Beaugrand-Champagne, Aristide, «Sur le peuplement de l'Amérique du Nord », *Les Cahiers des Dix*, no. 3, 1938, p. 243-282.

BEAUGRAND-CHAMPAGNE 1942 - Beaugrand-Champagne, Aristide, «1542-1642 », *Les Cahiers des Dix*, no. 7, 1942, p. 9-26.

BEAUGRAND-CHAMPAGNE 1947 - Beaugrand-Champagne, Aristide, *La Cartographie, Les Grands Voyages et l'Histoire*, Montréal, s. é.

BEAUGRAND-CHAMPAGNE 1947 - Beaugrand-Champagne, Aristide, « Le chemin et l'emplacement de la Bourgade d'Hochelaga », *Les Cahiers des Dix*, no. 12, 1947, p. 99-62.

BEAUGRAND-CHAMPAGNE 1948 - Beaugrand-Champagne, Aristide, «Les origines de Montréal », *Les Cahiers des Dix*, no. 13, 1948, p. 99-62.

BEAUGRAND-CHAMPAGNE - Beaugrand-Champagne, Aristide, *Introduction aux voyages de Jacques Cartier : des origines à Jean Cabot*, s. l., s. é., s d, p. 3-16.

BRUNET 1977 - Brunet, Michel; Trudel, Marcel ; Frégault, Guy, *Histoire du Canada par les Montréal*, Fides, 1963, 2 volumes. (Pour les citations des *Voyages de Cartier*).

- DBC 1977 – *Dictionnaire biographique du Canada*, Éd. George W. Brown ; Dir. adjoint, Marcel Trudel, Québec, Presses de l'Université Laval Sainte-Foy , tome I, de l'an 1000 à 1700, 1966.
- DROUIN 2001 – Drouin, Daniel, *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée du Québec ; Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal , 2001.
- GAGNON 1978 – Gagnon, François-Marc, *Paul-Emile Borduas : 1905-1960 : biographie critique et analyse de l'œuvre*, Montréal, Fides, 1978.
- KAREL 1992 – Karel, David, *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du nord*, Québec, Musée du Québec, Preses de l'Université Laval, 1992.
- LA PATRIE 1931 – « Soumissions pour le chalet sur la montagne », *La Patrie*, 13 février 1931, p. 15.
- LA PATRIE 1931 – « Des soumissions pour le restaurant de la ville », *La Patrie*, 7 août 1931, p. 3.
- LA PATRIE 1932 – « Le chalet », *La Patrie*, 28 juillet 1932, p. 4.
- LA PATRIE 1933 – « On ferait un musée du chalet inutilisé », *La Patrie*, 17 février 1933, p. 18.
- LA PATRIE 1933 – « Le chalet de la montagne ouvert », *La Patrie*, 21 décembre 1933, p. 32.
- LA PRESSE 1930 – « Le bâtiment que la ville bâtirait sur le Mont-Royal », *La Presse*, 22 décembre 1930, p. 3.
- LA PRESSE 1931 – « Le Chalet de la montagne », *La Presse*, 27 février 1931, p. 3.
- LA PRESSE 1932 – « Ouverture prochaine du Chalet de la montagne », *La Presse*, 29 janvier 1932, p. 3.
- LA PRESSE 1932 – « Le "Musée" de la montagne », *La Presse*, 11 juillet 1932, p. 15.
- LA PRESSE 1933 – « Ouverture du Chalet du Mont-Royal et démolition du vieux pavillon », *La Presse*, 11 juillet 1932, p. 3.
- LA PRESSE 1934 – « La Ville met en valeur le chalet du Mont-Royal », *La Presse*, 5 juillet 1934, p. 3.
- LALIBERTÉ 1992 – Laliberté, Alfred ; Legendre, Odette ed., *Les artistes de mon temps*, Montréal, Boréal Express , 1992.

- L'ALLIER 1993 – L'Allier, Pierre, *Adrien Hébert*, Québec, Musée du Québec , 1993.
- LE CANADA 1931 – « Décoration du chalet de la montagne », *Le Canada*, 30 juillet 1931, p. 6.
- LE DEVOIR 1931 – « Le restaurant de la montagne », *Le Devoir*, 28 janvier 1931, p. 3.
- LE DEVOIR 1932 – « Le chalet de la montagne », *Le Devoir*, 6 février 1932, p. 3.
- LE DEVOIR 1933 – « Projet pour l'utilisation du chalet de la montagne », *Le Devoir*, 21 décembre 1933, p. 3.
- MARTIN 1988 – Martin, Denis, *Portraits des héros de la Nouvelle-France Images d'un culte historique*, Montréal, Hurtubise HMH, 1988.
- MAURAUULT 1929 – Maurault, Olivier, *La paroisse : histoire de l'église Notre-Dame de Montréal*, Montréal, Editions du Mercure, 1929.
- MAURAUULT 1951 – Maurault, Olivier, « Aristide Beaugrand-Champagne », *Les Cahiers des Dix*, no. 16, 1951, p. 11-12.
- MCKAY 2002 – McKay, Marylin J., *A National Soul, Canadian Mural Painting 1860s - 1930s*, Montréal McGill-Queen's University Press, 2002.
- MCMANN 1981 – McMann, Evelyn de Rostaing, *Royal Canadian Academy of Arts : exhibitions and members : 1880-1979*, Toronto, University of Toronto Press , 1981.
- MCMANN 1988 – McMann, Evelyn de Rostaing, *Montreal Museum of Fine Arts : formerly Art Association of Montreal : Spring exhibitions : 1880-1970*, Toronto, University of Toronto Press , 1988.
- ROBERT 1929 – Robert, Guy, *Marc-Aurèle Fortin : l'homme a l'œuvre*, Montréal, Stanké , 1976.
- RUMILLY 1929 – Rumilly, Robert, *Histoire de Montréal*, tome I, Montréal : Fides , 1970.
- THE GAZETTE 1932 – « Chalet Disposition », *The Gazette*, 5 août 1932, p. 4.
- THE STANDARD 1932 – « 'White Elephant'on Mountain top is Civic Tragedy », *The Standard*, 16 juillet 1932, p. 8.

Liste des figures

- Fig. 1 – Vue de la disposition des tableaux du Chalet de la montagne du parc du Mont-Royal (montrant l’inscription des titres), avant restauration, 1992. Photo : Legris conservation.
- Fig. 2 – Georges Delfosse, *Première messe à la Rivière des Prairies 24 juin 1615*, 1908. Rep. dans *Le Canada héroïque de la Cathédrale de Montréal*, Montréal, s.é., s.d.
- Fig. 3 – *Vue de l’atelier de Georges Delfosse*, v. 1931, Archives privées, Photographe non identifié.
- Fig. 4 – Pierre-Louis Morin, *Carte figurative du Saut(sic) St Louis (Kahnawake) et d’une partie de l’île de Montréal ... dessinée par Champlain*, publiée dans *Le Vieux Montréal, 1611-1803*, Honoré Beaugrand, 1884.
- Fig. 5 – Pierre-Louis Morin, *Plan de Montréal de 1650 à 1672*, publiée dans *Le Vieux Montréal, 1611-1803*, Honoré Beaugrand, 1884.
- Fig. 6 – Pierre-Louis Morin, *Plan de Montréal de 1724 à 1760*, publiée dans *Le Vieux Montréal, 1611-1803*, Honoré Beaugrand, 1884.
- Fig. 7 – Napoléon Sarony d’après Andrew Morris, *Jacques Cartier His First Interview with the Indians at Hochelaga now Montreal in 1535*, 1850, lithographie. Photo : Musée McCord d’histoire canadienne.
- Fig. 8 – J. Arthur Vincent, *Monument Jacques Cartier*, 1893, Montréal. Photo : IBCQ.
- Fig. 9 – Louis-Philippe Hébert, *La Rencontre de Meudon, Monument à Paul de Chomedey, sieur de Maisonneuve*, 1892. Photo : Patrick Altman, MNBAQ.
- Fig. 10 – Louis-Philippe Hébert, *La Première messe à Ville-Marie, Monument à Paul de Chomedey, sieur de Maisonneuve*, 1892. Photo : Patrick Altman, MNBAQ.
- Fig. 11 – Joseph Saint-Charles, *La Première messe à Ville-Marie*, 1894 (détruit 1978), Chapelle Notre-Dame du Sacré-Cœur de l’église Notre-Dame de Montréal. Rep. dans Olivier Maurault, *La paroisse : histoire de l’église Notre-Dame de Montréal*, Montréal, Editions du Mercure, 1929.
- Fig. 12 – Joseph Saint-Charles, *Le Départ pour le Long-Sault*, 1892 (détruit 1978), Chapelle Notre-Dame du Sacré-Cœur de l’église Notre-Dame de Montréal. Rep. dans Olivier Maurault, *La paroisse : histoire de l’église Notre-Dame de Montréal*, Montréal, Editions du Mercure, 1929.
- Fig. 13 – Louis-Philippe Hébert, *Mort héroïque de Dollard au Long-Sault, Monument à Paul de Chomedey, sieur de Maisonneuve*, 1892. Photo : IBCQ.