



Québec, le 20 décembre 2017

Monsieur Louis Blouin
Président
Cyclorama de Jérusalem inc.



Monsieur le Président,

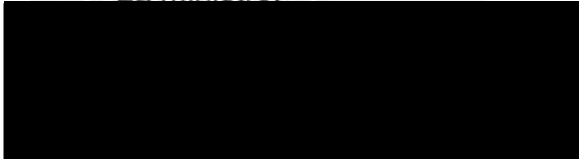
J'ai le plaisir de vous annoncer qu'une aide financière de 19 195 \$ vous sera versée afin de couvrir une partie des frais liés à la réalisation de votre projet visant à réparer une poutre de la Rotonde du Cyclorama de Jérusalem.

Cette somme vous est accordée en vertu du programme Autres interventions particulières en culture et communications, à la suite d'une évaluation qui a tenu compte des objectifs et des critères établis par le ministère de la Culture et des Communications.

Madame Dominique Malack, directrice de la Capitale-Nationale et de la Chaudière-Appalaches, communiquera sous peu avec vous pour préciser les modalités et les conditions relatives au versement et à l'utilisation de cette subvention, lesquelles seront détaillées dans une convention à intervenir ultérieurement. Par ailleurs, si vous prévoyez faire une annonce publique, je souhaiterais m'y associer. Avant d'entamer des démarches en ce sens, je vous demande donc de communiquer avec la personne mentionnée précédemment.

Souhaitant que notre contribution vous aide à atteindre vos objectifs, je vous remercie de votre participation à l'essor de la culture et des communications au Québec et vous prie d'agréer, Monsieur le Président, mes salutations distinguées.

La ministre,



MARIE MONTPETIT

N/Réf. : 528496 et 31350

Québec
Édifice Guy-Frégault
225, Grande Allée Est
Bloc A, 1^{er} étage
Québec (Québec) G1R 5G5
Téléphone : 418 380-2310
Télécopieur : 418 380-2311
www.mcc.gouv.qc.ca

Montréal
1435, rue de Bleury, bureau 800
Montréal (Québec) H3A 2H7
Téléphone : 514 873-2137
Télécopieur : 514 873-0980

CONVENTION

ENTRE LA MINISTRE DE LA CULTURE ET DES COMMUNICATIONS, agissant par madame Dominique Malack, directrice de la Capitale-Nationale et de la Chaudière-Appalaches, 51, rue du Mont-Marie, Lévis (Québec) G6V 0C3, dûment autorisée aux termes du Règlement sur la signature de certains actes, documents ou écrits du ministère de la Culture et des Communications (RLRQ, c. M-17.1, r.1),

(ci-après la « MINISTRE »),

ET CYCLORAMA DE JÉRUSALEM INC., agissant par monsieur Louis Blouin, président, [REDACTED]

(ci-après le « CLIENT-PARTENAIRE »).

1. OBJET

La présente convention a pour objet de déterminer les modalités et les conditions relatives au versement et à l'utilisation de la subvention que la MINISTRE s'est engagée à verser au CLIENT-PARTENAIRE, le 20 décembre 2017, pour la réalisation du projet visant à réparer une poutre de la Rotonde du Cyclorama de Jérusalem (le **Projet**), le tout sous réserve de la Loi sur l'administration financière (RLRQ, chapitre A-6.001).

Le **Projet** soutenu dans le cadre de la présente convention est plus amplement décrit dans la demande d'aide financière 528496 qui a été transmise par le CLIENT-PARTENAIRE, laquelle fait partie intégrante de la présente convention.

2. OBLIGATIONS DU CLIENT-PARTENAIRE

LE CLIENT-PARTENAIRE s'engage envers la MINISTRE à :

- A. Réaliser le **Projet** tel que décrit dans la demande d'aide financière et, dans le respect des normes du programme Autres interventions particulières en culture et communications (le **Programme**), n'utiliser et n'affecter le montant de la subvention qu'au paiement des seuls frais et dépenses reliés au **Projet**.
- B. Réaliser tout au long de la période visée par la présente convention les attentes suivantes :
 - a) compléter le **Projet** dans les délais prévus à l'échéancier du **Projet** ou, au plus tard, dans les délais prescrits par le **Programme**;
 - b) obtenir l'autorisation de la MINISTRE pour toute modification à apporter au **Projet** ainsi qu'à l'un ou l'autre des documents accompagnant la demande d'aide financière;
 - c) rembourser immédiatement la MINISTRE de tout montant utilisé à des fins autres que celles prévues à la présente convention;
 - d) obtenir l'accord écrit de la MINISTRE avant de modifier ses lettres patentes ou ses statuts et l'informer de tout changement ou modification à ses règlements.
- C. D'une part, assumer seul toute la responsabilité légale à l'égard des tiers et assumer seul la responsabilité de toute action, réclamation ou demande que peut occasionner l'exécution de l'objet de la présente convention et, d'autre part,

tenir indemne et prendre fait et cause pour la MINISTRE, ses représentants et le gouvernement, advenant toute réclamation pouvant en découler et s'assurer qu'il en soit de même pour tout contrat octroyé aux fins de réalisation de l'objet de la présente convention.

- D. Reconnaître la contribution de la MINISTRE et à cette fin, apposer la signature du Ministère ou une mention de son appui sur tous ses documents d'information et de publicité ou encore mettre en évidence la contribution de la MINISTRE lors des activités d'information et de promotion destinées au public, dans le respect en tous points des normes de visibilité gouvernementale et d'identification permanente en vigueur au moment de la signature de la présente convention qui sont jointes à l'annexe B.
- E. Présenter à la MINISTRE par écrit ou dans le cadre d'une rencontre convoquée par ses représentants, les rapports suivants :
 - a) tout rapport d'étape ou tout autre rapport demandé par ses représentants au cours de la période de réalisation du **Projet**, le cas échéant;
 - b) au plus tard trois (3) mois suivant la fin du **Projet**, un rapport final et détaillé approuvé par résolution, comprenant notamment le bilan des activités réalisées, les résultats obtenus et leur évaluation au regard des objectifs poursuivis de même qu'un rapport détaillé des revenus et dépenses permettant de vérifier que les sommes versées ont été affectées aux fins auxquelles elles étaient destinées.

3. OBLIGATIONS DE LA MINISTRE

Comme annoncée dans la lettre de la MINISTRE du 20 décembre 2017, en considération des obligations et engagements du CLIENT-PARTENAIRE, la MINISTRE participera au financement du Projet en versant au CLIENT-PARTENAIRE une subvention maximale non récurrente de 19 195 \$; cette subvention sera versée en totalité à même les crédits de l'exercice financier gouvernemental 2017-2018.

Les sommes versées par la MINISTRE en vertu de la présente convention ne sont accordées que pour le financement des dépenses admissibles en vertu du Programme.

4. MODALITÉS DE VERSEMENT

La subvention prévue à l'article 3 sera versée en crédits directs conformément aux modalités des versements détaillées à l'annexe A. De façon à assurer plus de souplesse à la gestion des versements, il est possible, sous réserve de demeurer à l'intérieur des mêmes masses monétaires, de scinder un versement en plusieurs paiements.

5. DÉFAUTS

Les éléments suivants sont constitutifs d'un défaut et confèrent à la MINISTRE le droit d'exercer les recours prévus à l'article 6 :

- A. Le CLIENT-PARTENAIRE a, directement ou par l'entremise de ses représentants, présenté des renseignements faux, trompeurs ou incomplets à la MINISTRE.
- B. Le CLIENT-PARTENAIRE fait défaut de respecter l'une ou plusieurs des obligations prévues à la convention, après que la MINISTRE l'ait avisé par écrit de remédier aux défauts dans un délai de trente (30) jours ouvrables.
- C. Le CLIENT-PARTENAIRE, cesse de faire affaire, est mis sous séquestre ou en liquidation, fait faillite ou est dissous, ou change de vocation.

6. RECOURS

Lorsque la MINISTRE constate un défaut du CLIENT-PARTENAIRE visé à l'article 5, elle peut exercer, séparément ou cumulativement, les recours suivants :

- A. Réviser le niveau de la subvention et aviser le CLIENT-PARTENAIRE en conséquence.
- B. Suspendre tout versement de la subvention, soit pour les sommes déjà dues ou celles à venir.
- C. Résilier la convention et mettre fin immédiatement à toute obligation financière découlant de la convention.
- D. Réclamer immédiatement le remboursement partiel ou intégral de la subvention alors versée.
- E. Charger des intérêts au taux légal ou au taux fixé par le ministre des Finances sur tout retard dans les remboursements.

Le fait pour la MINISTRE de s'abstenir d'exercer un droit qui lui est conféré par la présente convention ne peut être considéré comme une renonciation à ce droit et, en outre, l'exercice partiel ou ponctuel d'un droit qui lui est conféré ne l'empêche nullement d'exercer ultérieurement tout autre droit ou recours en vertu de la présente convention ou de toute autre loi applicable.

7. CESSION

La présente convention, ni les droits et obligations contenus à celle-ci ne peuvent être cédés, vendus ou transportés, en tout ou en partie, sans l'approbation écrite préalable de la MINISTRE, qui peut alors prévoir des conditions à cette fin.

8. ANNEXES

Les annexes mentionnées dans la présente convention en font partie intégrante tout comme si elles y étaient récitées au long; les parties déclarent en avoir pris connaissance et les acceptent. En cas de conflit entre une annexe et la présente convention, cette dernière prévaut.

9. DURÉE DE LA CONVENTION

La présente convention entre en vigueur à la date de la dernière signature par les parties et prendra fin à la date où son objet et les obligations qui y sont prévues auront été réalisés.

EN FOI DE QUOI, les parties ont signé, en deux (2) exemplaires :

La MINISTRE



Dominique Malack
Directrice

Leus
Lieu

22 janvier 2018
Date

Le CLIENT-PARTENAIRE



Louis Blouin
Président

STE ANNE BEAUVRIE
Lieu

1 FEV. 2018
Date

ANNEXE A

CALENDRIER DES VERSEMENTS EN CRÉDITS DIRECTS

No du client-partenaire : 2017-00504

No de la demande : 528496

Montant définitif de la subvention : à venir

Exercice financier	Montant du versement	Conditions à remplir	Remarques
2017-2018	19 195 \$	1. Acceptation des pièces justificatives et des preuves d'encaissement.	

Initiales – MINISTRE

Initiales – CLIENT-PARTENAIRE

ANNEXE B

**CADRE DE RÉFÉRENCE EN MATIÈRE DE VISIBILITÉ
LIÉ AUX PROGRAMMES D'AIDE FINANCIÈRE DU
MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DES COMMUNICATIONS**

1. Exigences en matière de visibilité liées aux programmes d'aide financière du ministère de la Culture et des Communications (MCC)

Les organismes qui reçoivent une aide financière s'engagent à :

- Assurer un positionnement avantageux de la signature du gouvernement du Québec dans tous leurs documents et leurs outils de communication (imprimés et électroniques), notamment les communiqués de presse, les affiches, les dépliants, les programmes, les sites Internet, les infographies, les vidéos et les visuels promotionnels diffusés sur les médias sociaux;
- Se conformer aux exigences du Programme d'identification visuelle du gouvernement du Québec (PIV) pour toute utilisation de la signature gouvernementale (voir point 3);
- Mentionner par écrit la contribution du gouvernement du Québec dans leurs documents promotionnels, si l'insertion de la signature visuelle n'est pas possible. Le libellé pourra prendre la forme suivante : « Ce projet est réalisé grâce au soutien financier du gouvernement du Québec [à compléter avec l'énumération des partenaires]. »;
- Se conformer à la Politique gouvernementale relative à l'emploi et à la qualité de la langue française dans l'Administration, qui est accessible en ligne à l'adresse suivante : http://www.spl.gouv.qc.ca/fileadmin/medias/pdf/Politique_gouvernementale.pdf. Si les circonstances le justifient, certaines exceptions peuvent s'appliquer, notamment lorsqu'il s'agit d'activités à caractère international;
- Accorder au gouvernement du Québec une visibilité équivalente à celle accordée à tout autre partenaire de même niveau. **Le MCC se réserve un droit de regard sur la visibilité accordée au gouvernement du Québec;**
- Transmettre au MINISTÈRE, pour approbation, tous les documents et les outils de communication sur lesquels se trouve la signature gouvernementale. Pour toute approbation et toute question concernant la visibilité gouvernementale ou l'application du Programme d'identification visuelle du gouvernement du Québec, les organismes peuvent écrire à l'adresse suivante : visibilite@mcc.gouv.qc.ca.

2. Exigences propres à certains programmes (Aide au fonctionnement; Aide aux projets, Aide aux immobilisations; Aide aux initiatives de partenariat, excluant les ententes de développement culturel; Mécénat Placements Culture; Entente ciblée, Entente de service; autres interventions particulières en culture et communications)

En plus des exigences énumérées au point 1, les organismes qui reçoivent une aide financière en vertu de certains programmes (mentionnés ci-dessus) s'engagent à :

- Offrir à la MINISTRE, ou à son représentant, la prérogative d'annoncer l'aide financière (dans le cas où le promoteur souhaite faire une annonce publique), soit par la diffusion d'un communiqué ou encore par sa participation à une conférence de presse, à une pelletée de terre, à une visite de chantier, à une inauguration, à une porte ouverte, etc. Le promoteur doit communiquer avec la direction concernée du MINISTÈRE pour convenir des modalités de la présence de la MINISTRE, d'une date et d'un lieu;
- Faire connaître l'apport financier du gouvernement du Québec (pour les aides financières de 250 000 \$ et plus provenant du programme Aide aux immobilisations), en installant un panneau de chantier durant les travaux et en installant, à la fin de ceux-ci, une plaque permanente d'identification de l'équipement culturel dans le hall d'entrée ou dans un endroit accessible au public. Les organismes doivent communiquer avec le MINISTÈRE pour connaître les modalités.

Initiales - MINISTRE _____

Initiales - CLIENT-PARTENAIRE _____

2.1. Affaires internationales

En plus des exigences énumérées aux points 1 et 2, les organismes qui reçoivent une aide financière dans le contexte des affaires internationales s'engagent à :

- Utiliser la signature de la délégation du Québec ou du bureau couvrant le territoire concerné dans les documents qui sont liés au programme Aide aux projets – Volet Accueil et Coopération internationale, et qui circulent exclusivement à l'extérieur du Québec, et ce, conformément au Programme d'identification visuelle du gouvernement du Québec (PIV);
- Apposer un seul logo, soit celui du gouvernement du Québec, lorsque le projet est aussi financé par d'autres programmes gouvernementaux, y compris par les programmes des sociétés d'État, comme le Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ) et la Société de développement des entreprises culturelles (SODEC). Il ne faut pas apposer la signature de la délégation du Québec ou du bureau couvrant le territoire concerné, pour ne pas laisser entendre que l'aide financière provient uniquement de l'une de ces instances.

2.2. Plan Nord à l'horizon 2035, plan d'action 2015-2020 (PNPA 2015-2020)

En plus des exigences énumérées aux points 1 et 2, les organismes qui reçoivent une aide financière dans le cadre du Plan Nord à l'horizon 2035, plan d'action 2015-2020 (PNPA 2015-2020) s'engagent à :

- Faire mention du PNPA 2015-2020 dans toute communication concernant des actions ayant été soutenues par des sommes provenant de la Société du Plan Nord. Le libellé pourra prendre la forme suivante : « Ce projet est réalisé grâce au soutien financier du gouvernement du Québec dans le cadre du Plan Nord à l'horizon 2035, plan d'action 2015-2020. »

2.3. Plan culturel numérique du Québec

En plus des exigences énumérées aux points 1 et 2, les organismes qui reçoivent une aide financière dans le contexte de la mise en œuvre d'une mesure du Plan culturel numérique du Québec (PCNQ) s'engagent à :

- Assurer un positionnement avantageux de la signature du gouvernement du Québec, en tant que partenaire, dans tous leurs documents et outils de communication;
- Mentionner que le projet découle de la mise en œuvre d'une mesure du PCNQ dans leurs documents promotionnels, dans leurs messages publicitaires, dans leur site Web ainsi que dans leurs activités publiques. Le libellé pourra prendre la forme suivante : « Ce projet s'inscrit dans le contexte de la mise en œuvre d'une mesure du Plan culturel numérique du Québec. »;
- Apposer la signature visuelle du PCNQ, si possible. Il est cependant important de ne pas utiliser la signature visuelle du PCNQ en tant que partenaire du projet : c'est le gouvernement du Québec qui est le partenaire du projet;
- Ajouter un lien vers le site Web du PCNQ (www.culturenumerique.mcc.gouv.qc.ca) dans toutes leurs communications liées à une mesure du Plan;
- Utiliser le mot-clic #PCNQ dans les médias sociaux dans toutes leurs communications liées à une mesure du Plan.

Initiales - MINISTRE _____

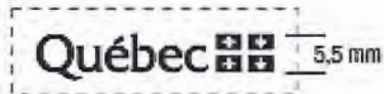
Initiales - CLIENT-PARTENAIRE _____

3. Normes d'utilisation de la signature gouvernementale

www.mcc.gouv.qc.ca/signatures

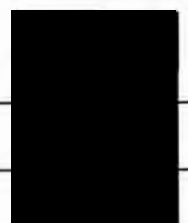
Le Programme d'identification visuelle du gouvernement du Québec (www.piv.gouv.qc.ca) impose des règles strictes quant à l'utilisation de la signature gouvernementale. Les normes d'utilisation les plus courantes de la signature du gouvernement du Québec sont mentionnées ci-dessous :

- 3.1. **Apposer un seul logo, soit celui du gouvernement du Québec**, et ce, même lorsque le projet est aussi financé par d'autres programmes gouvernementaux, y compris par les programmes des sociétés d'État. La signature gouvernementale est de mise dans toutes les communications, imprimées (affichage, publicité imprimée, plaques permanentes d'identification, etc.) et électroniques (Web, télévision, radio, etc.)
- 3.2. En aucun cas, la hauteur du drapeau ne doit être inférieure à 5,5 mm (1/4 po).



Initiales - MINISTRE _____

Initiales - CLIENT-PARTENAIRE _____



MESURE DE CONTRÔLE
ATTESTATION DU GESTIONNAIRE RESPONSABLE

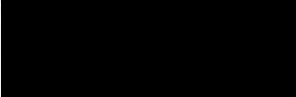
Je confirme que les conditions relatives au versement de l'aide financière ont été respectées et que le suivi budgétaire et la vérification des dépenses seront réalisés conformément aux dispositions de la convention intervenue entre le Ministère et le client-partenaire.

Pierre-André Coriveau

Responsable du projet

528496

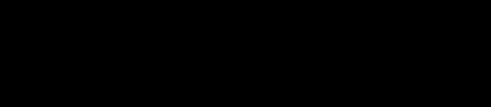
Numéro de demande d'aide financière


Signature du responsable du projet

20-7-2018
Date

Claude Rodrigue
Nom du gestionnaire hiérarchique immédiat

directeur
Titre


Signature du gestionnaire hiérarchique immédiat

24-07-18
Date

Lévis, le 21 août 2018

Monsieur Louis Blouin
Président
Cyclorama de Jérusalem inc.



**Objet : Travaux à la rotonde du Cyclorama de Jérusalem
Demandes d'aide financière 528496 et 529185**

Monsieur le Président,

Pour faire suite aux lettres que vous adressait M^{me} Marie Montpetit, ministre de la Culture et des Communications et ministre responsable de la Protection et de la Promotion de la langue française, le 20 décembre 2017 et le 19 avril 2018, vous trouverez ci-joint deux chèques, aux montants de 19 195 \$ et 46 518 \$, pour les travaux de réfection de la rotonde du Cyclorama de Jérusalem ayant fait l'objet des demandes d'aide financière 528496 et 529185.

Ces sommes représentent le versement complet des subventions qu'accorde le Ministère en vertu du programme Autres interventions particulières en culture et communications, après vérification des pièces justificatives déposées à la fin du projet.

Pour obtenir des renseignements additionnels, nous vous invitons à communiquer avec M. Pierre-André Corriveau au 418 838-9886, poste 223.

Veuillez agréer, Monsieur le Président, nos salutations distinguées.

Le directeur



pour Claude Rodrigue

p. j. Chèques n° 421-02505451 et 421-02505452

CONVENTION

ENTRE LA MINISTRE DE LA CULTURE ET DES COMMUNICATIONS, agissant par madame Sophie Richard, directrice de la Capitale-Nationale et de la Chaudière-Appalaches par intérim, 51, rue du Mont-Marie, Lévis (Québec) G6V 0C3, dûment autorisée aux termes du Règlement sur la signature de certains actes, documents ou écrits du ministère de la Culture et des Communications (RLRQ, c. M-17.1, r.1),

(ci-après la « MINISTRE »),

ET CYCLORAMA DE JÉRUSALEM INC., agissant par monsieur Louis Blouin, président, [REDACTED]

(ci-après le « CLIENT-PARTENAIRE »).

1. OBJET

La présente convention a pour objet de déterminer les modalités et les conditions relatives au versement et à l'utilisation de la subvention que la MINISTRE s'est engagée à verser au CLIENT-PARTENAIRE, le 19 avril 2018, pour la réalisation du projet visant à réparer une partie de la toiture du Cyclorama de Jérusalem (le **Projet**), le tout sous réserve de la Loi sur l'administration financière (RLRQ, chapitre A-6.001).

Le **Projet** soutenu dans le cadre de la présente convention est plus amplement décrit dans la demande d'aide financière 529185 qui a été transmise par le CLIENT-PARTENAIRE, laquelle fait partie intégrante de la présente convention.

2. OBLIGATIONS DU CLIENT-PARTENAIRE

LE CLIENT-PARTENAIRE s'engage envers la MINISTRE à :

- A. Réaliser le **Projet** tel que décrit dans la demande d'aide financière et, dans le respect des normes du programme Autres interventions particulières en culture et communications (le **Programme**), n'utiliser et n'affecter le montant de la subvention qu'au paiement des seuls frais et dépenses reliés au **Projet**.
- B. Réaliser tout au long de la période visée par la présente convention les attentes suivantes :
 - a) compléter le **Projet** dans les délais prévus à l'échéancier du **Projet** ou, au plus tard, dans les délais prescrits par le **Programme**;
 - b) obtenir l'autorisation de la MINISTRE pour toute modification à apporter au **Projet** ainsi qu'à l'un ou l'autre des documents accompagnant la demande d'aide financière;
 - c) rembourser immédiatement la MINISTRE de tout montant utilisé à des fins autres que celles prévues à la présente convention;
 - d) obtenir l'accord écrit de la MINISTRE avant de modifier ses lettres patentes ou ses statuts et l'informer de tout changement ou modification à ses règlements.
- C. D'une part, assumer seul toute la responsabilité légale à l'égard des tiers et assumer seul la responsabilité de toute action, réclamation ou demande que peut occasionner l'exécution de l'objet de la présente convention et, d'autre part, tenir indemne et prendre fait et cause pour la MINISTRE, ses représentants et le gouvernement, advenant toute réclamation pouvant en découler et s'assurer qu'il en soit de même pour tout contrat octroyé aux fins de réalisation de l'objet de la présente convention.

- D. Reconnaître la contribution de la MINISTRE et à cette fin, apposer la signature du Ministère ou une mention de son appui sur tous ses documents d'information et de publicité ou encore mettre en évidence la contribution de la MINISTRE lors des activités d'information et de promotion destinées au public, dans le respect en tous points des normes de visibilité gouvernementale et d'identification permanente en vigueur au moment de la signature de la présente convention qui sont jointes à l'annexe B.
- E. Présenter à la MINISTRE par écrit ou dans le cadre d'une rencontre convoquée par ses représentants, les rapports suivants :
 - a) tout rapport d'étape ou tout autre rapport demandé par ses représentants au cours de la période de réalisation du **Projet**, le cas échéant;
 - b) au plus tard trois (3) mois suivant la fin du **Projet**, un rapport final et détaillé approuvé par résolution, comprenant notamment le bilan des activités réalisées, les résultats obtenus et leur évaluation au regard des objectifs poursuivis de même qu'un rapport détaillé des revenus et dépenses permettant de vérifier que les sommes versées ont été affectées aux fins auxquelles elles étaient destinées.

3. OBLIGATIONS DE LA MINISTRE

Comme annoncée dans la lettre de la MINISTRE du 19 avril 2018, en considération des obligations et engagements du CLIENT-PARTENAIRE, la MINISTRE participera au financement du Projet en versant au CLIENT-PARTENAIRE une subvention maximale non récurrente de 46 518 \$; cette subvention sera versée en totalité à même les crédits de l'exercice financier gouvernemental 2018-2019.

Les sommes versées par la MINISTRE en vertu de la présente convention ne sont accordées que pour le financement des dépenses admissibles en vertu du Programme.

4. MODALITÉS DE VERSEMENT

La subvention prévue à l'article 3 sera versée en crédits directs conformément aux modalités des versements détaillées à l'annexe A. De façon à assurer plus de souplesse à la gestion des versements, il est possible, sous réserve de demeurer à l'intérieur des mêmes masses monétaires, de scinder un versement en plusieurs paiements.

5. DÉFAUTS

Les éléments suivants sont constitutifs d'un défaut et confèrent à la MINISTRE le droit d'exercer les recours prévus à l'article 6 :

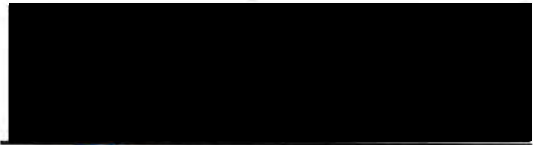
- A. Le CLIENT-PARTENAIRE a, directement ou par l'entremise de ses représentants, présenté des renseignements faux, trompeurs ou incomplets à la MINISTRE.
- B. Le CLIENT-PARTENAIRE fait défaut de respecter l'une ou plusieurs des obligations prévues à la convention, après que la MINISTRE l'ait avisé par écrit de remédier aux défauts dans un délai de trente (30) jours ouvrables.
- C. Le CLIENT-PARTENAIRE, cesse de faire affaire, est mis sous séquestre ou en liquidation, fait faillite ou est dissous, ou change de vocation.

6. RECOURS

Lorsque la MINISTRE constate un défaut du CLIENT-PARTENAIRE visé à l'article 5, elle peut exercer, séparément ou cumulativement, les recours suivants :

EN FOI DE QUOI, les parties ont signé en deux (2) exemplaires :

La MINISTRE



Sophie Richard
Directrice par intérim

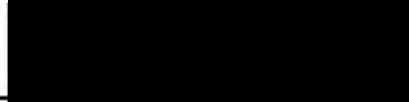
LEVIS

Lieu

20180508

Date

Le CLIENT-PARTENAIRE



Louis Blouin /
Président

BEAUPRÉ

Lieu

4 MAI 2018

Date

- A. Réviser le niveau de la subvention et aviser le CLIENT-PARTENAIRE en conséquence.
- B. Suspendre tout versement de la subvention, soit pour les sommes déjà dues ou celles à venir.
- C. Résilier la convention et mettre fin immédiatement à toute obligation financière découlant de la convention.
- D. Réclamer immédiatement le remboursement partiel ou intégral de la subvention alors versée.
- E. Charger des intérêts au taux légal ou au taux fixé par le ministre des Finances sur tout retard dans les remboursements.

Le fait pour la MINISTRE de s'abstenir d'exercer un droit qui lui est conféré par la présente convention ne peut être considéré comme une renonciation à ce droit et, en outre, l'exercice partiel ou ponctuel d'un droit qui lui est conféré ne l'empêche nullement d'exercer ultérieurement tout autre droit ou recours en vertu de la présente convention ou de toute autre loi applicable.

7. CESSION

La présente convention, ni les droits et obligations contenus à celle-ci ne peuvent être cédés, vendus ou transportés, en tout ou en partie, sans l'approbation écrite préalable de la MINISTRE, qui peut alors prévoir des conditions à cette fin.

8. ANNEXES

Les annexes mentionnées dans la présente convention en font partie intégrante tout comme si elles y étaient récitées au long; les parties déclarent en avoir pris connaissance et les acceptent. En cas de conflit entre une annexe et la présente convention, cette dernière prévaudra.

9. DURÉE DE LA CONVENTION

La présente convention entre en vigueur à la date de la dernière signature par les parties et prendra fin à la date où son objet et les obligations qui y sont prévues auront été réalisés.

ANNEXE A

CALENDRIER DES VERSEMENTS EN CRÉDITS DIRECTS

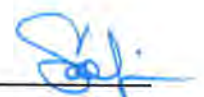
No du client-partenaire : 2017-00504

No de la demande : 529185

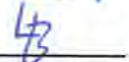
Montant définitif de la subvention : à venir

Exercice financier	Montant du versement	Conditions à remplir	Remarques
2018-2019	46 518 \$	1. Acceptation des pièces justificatives et des preuves d'encaissement.	

Initiales – MINISTRE



Initiales – CLIENT-PARTENAIRE



ANNEXE B

**CADRE DE RÉFÉRENCE EN MATIÈRE DE VISIBILITÉ
LIÉ AUX PROGRAMMES D'AIDE FINANCIÈRE DU
MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DES COMMUNICATIONS**

1. Exigences en matière de visibilité liées aux programmes d'aide financière du ministère de la Culture et des Communications (MCC)

Les organismes qui reçoivent une aide financière s'engagent à :

- Assurer un positionnement avantageux de la signature du gouvernement du Québec dans tous leurs documents et leurs outils de communication (imprimés et électroniques), notamment les communiqués de presse, les affiches, les dépliants, les programmes, les sites Internet, les infographies, les vidéos et les visuels promotionnels diffusés sur les médias sociaux;
- Se conformer aux exigences du Programme d'identification visuelle du gouvernement du Québec (PIV) pour toute utilisation de la signature gouvernementale (voir point 3);
- Mentionner par écrit la contribution du gouvernement du Québec dans leurs documents promotionnels, si l'insertion de la signature visuelle n'est pas possible. Le libellé pourra prendre la forme suivante : « Ce projet est réalisé grâce au soutien financier du gouvernement du Québec [à compléter avec l'énumération des partenaires]. »;
- Se conformer à la Politique gouvernementale relative à l'emploi et à la qualité de la langue française dans l'Administration, qui est accessible en ligne à l'adresse suivante : http://www.spl.gouv.qc.ca/fileadmin/medias/pdf/Politique_gouvernementale.pdf. Si les circonstances le justifient, certaines exceptions peuvent s'appliquer, notamment lorsqu'il s'agit d'activités à caractère international;
- Accorder au gouvernement du Québec une visibilité équivalente à celle accordée à tout autre partenaire de même niveau. **Le MCC se réserve un droit de regard sur la visibilité accordée au gouvernement du Québec;**
- Transmettre au MINISTÈRE, pour approbation, tous les documents et les outils de communication sur lesquels se trouve la signature gouvernementale. Pour toute approbation et toute question concernant la visibilité gouvernementale ou l'application du Programme d'identification visuelle du gouvernement du Québec, les organismes peuvent écrire à l'adresse suivante : visibilite@mcc.gouv.qc.ca.

2. Exigences propres à certains programmes (Aide au fonctionnement; Aide aux projets, Aide aux immobilisations; Aide aux initiatives de partenariat, excluant les ententes de développement culturel; Mécénat Placements Culture; Entente ciblée, Entente de service; autres interventions particulières en culture et communications)

En plus des exigences énumérées au point 1, les organismes qui reçoivent une aide financière en vertu de certains programmes (mentionnés ci-dessus) s'engagent à :

- Offrir à la MINISTRE, ou à son représentant, la prérogative d'annoncer l'aide financière (dans le cas où le promoteur souhaite faire une annonce publique), soit par la diffusion d'un communiqué ou encore par sa participation à une conférence de presse, à une pelletée de terre, à une visite de chantier, à une inauguration, à une porte ouverte, etc. Le promoteur doit communiquer avec la direction concernée du MINISTÈRE pour convenir des modalités de la présence de la MINISTRE, d'une date et d'un lieu;
- Faire connaître l'apport financier du gouvernement du Québec (pour les aides financières de 250 000 \$ et plus provenant du programme Aide aux immobilisations), en installant un panneau de chantier durant les travaux et en installant, à la fin de ceux-ci, une plaque permanente d'identification de l'équipement culturel dans le hall d'entrée ou dans un endroit accessible au public. Les organismes doivent communiquer avec le MINISTÈRE pour connaître les modalités.

Initiales - MINISTRE _____

Initiales - CLIENT-PARTENAIRE _____

2.1. Affaires internationales

En plus des exigences énumérées aux points 1 et 2, les organismes qui reçoivent une aide financière dans le contexte des affaires internationales s'engagent à :

- Utiliser la signature de la délégation du Québec ou du bureau couvrant le territoire concerné dans les documents qui sont liés au programme Aide aux projets – Volet Accueil et Coopération internationale, et qui circulent exclusivement à l'extérieur du Québec, et ce, conformément au Programme d'identification visuelle du gouvernement du Québec (PIV);
- Apposer un seul logo, soit celui du gouvernement du Québec, lorsque le projet est aussi financé par d'autres programmes gouvernementaux, y compris par les programmes des sociétés d'État, comme le Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ) et la Société de développement des entreprises culturelles (SODEC). Il ne faut pas apposer la signature de la délégation du Québec ou du bureau couvrant le territoire concerné, pour ne pas laisser entendre que l'aide financière provient uniquement de l'une de ces instances.

2.2. Plan Nord à l'horizon 2035, plan d'action 2015-2020 (PNPA 2015-2020)

En plus des exigences énumérées aux points 1 et 2, les organismes qui reçoivent une aide financière dans le cadre du Plan Nord à l'horizon 2035, plan d'action 2015-2020 (PNPA 2015-2020) s'engagent à :

- Faire mention du PNPA 2015-2020 dans toute communication concernant des actions ayant été soutenues par des sommes provenant de la Société du Plan Nord. Le libellé pourra prendre la forme suivante : « Ce projet est réalisé grâce au soutien financier du gouvernement du Québec dans le cadre du Plan Nord à l'horizon 2035, plan d'action 2015-2020. »

2.3. Plan culturel numérique du Québec

En plus des exigences énumérées aux points 1 et 2, les organismes qui reçoivent une aide financière dans le contexte de la mise en œuvre d'une mesure du Plan culturel numérique du Québec (PCNQ) s'engagent à :

- Assurer un positionnement avantageux de la signature du gouvernement du Québec, en tant que partenaire, dans tous leurs documents et outils de communication;
- Mentionner que le projet découle de la mise en œuvre d'une mesure du PCNQ dans leurs documents promotionnels, dans leurs messages publicitaires, dans leur site Web ainsi que dans leurs activités publiques. Le libellé pourra prendre la forme suivante : « Ce projet s'inscrit dans le contexte de la mise en œuvre d'une mesure du Plan culturel numérique du Québec. »;
- Apposer la signature visuelle du PCNQ, si possible. Il est cependant important de ne pas utiliser la signature visuelle du PCNQ en tant que partenaire du projet : c'est le gouvernement du Québec qui est le partenaire du projet;
- Ajouter un lien vers le site Web du PCNQ (www.culturenumerique.mcc.gouv.qc.ca) dans toutes leurs communications liées à une mesure du Plan;
- Utiliser le mot-clic #PCNQ dans les médias sociaux dans toutes leurs communications liées à une mesure du Plan.

Initiales - MINISTRE _____

Initiales - CLIENT-PARTENAIRE _____

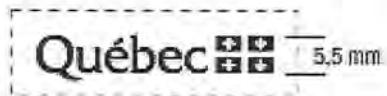


3. Normes d'utilisation de la signature gouvernementale

www.mcc.gouv.qc.ca/signatures

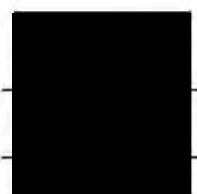
Le Programme d'identification visuelle du gouvernement du Québec (www.piv.gouv.qc.ca) impose des règles strictes quant à l'utilisation de la signature gouvernementale. Les normes d'utilisation les plus courantes de la signature du gouvernement du Québec sont mentionnées ci-dessous :

- 3.1. **Apposer un seul logo, soit celui du gouvernement du Québec**, et ce, même lorsque le projet est aussi financé par d'autres programmes gouvernementaux, y compris par les programmes des sociétés d'État. La signature gouvernementale est de mise dans toutes les communications, imprimées (affichage, publicité imprimée, plaques permanentes d'identification, etc.) et électroniques (Web, télévision, radio, etc.)
- 3.2. En aucun cas, la hauteur du drapeau ne doit être inférieure à 5,5 mm (1/4 po).



Initiales - MINISTRE

Initiales - CLIENT-PARTENAIRE



Gouvernement du Québec
La ministre de la Culture et des Communications et ministre responsable
de la Protection et de la Promotion de la langue française
Députée de Crémazie

Québec, le 19 avril 2018

Monsieur Louis Blouin
Président
Cyclorama de Jérusalem inc.



Monsieur le Président,

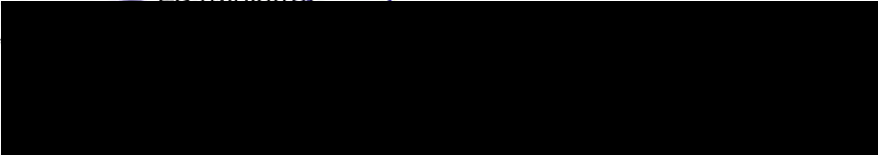
J'ai le plaisir de vous annoncer qu'une aide financière de 46 518 \$ vous sera versée afin de couvrir une partie des frais liés à la réalisation de votre projet de réfection partielle de la toiture et de réparation d'un mur de la Rotonde du Cyclorama de Jérusalem.

Cette somme vous est accordée en vertu du programme Autres interventions particulières en culture et communications, à la suite d'une évaluation qui a tenu compte des objectifs et des critères établis par le ministère de la Culture et des Communications.

Madame Sophie Richard, directrice de la Capitale-Nationale et de la Chaudière-Appalaches par intérim, communiquera sous peu avec vous pour préciser les modalités et les conditions relatives au versement et à l'utilisation de cette subvention, lesquelles seront détaillées dans une convention à intervenir ultérieurement. Par ailleurs, si vous prévoyez faire une annonce publique, je souhaiterais m'y associer. Avant d'entamer des démarches en ce sens, je vous demande donc de communiquer avec la personne mentionnée précédemment.

Souhaitant que notre contribution vous aide à atteindre vos objectifs, je vous remercie de votre participation à l'essor de la culture et des communications au Québec et vous prie d'agréer, Monsieur le Président, mes salutations distinguées.

La ministre



MARIE MONTPETIT

N/Réf. : 529185 – 32298

Québec
Édifice Guy-Frégault
225, Grande Allée Est
Bloc A, 1^{er} étage
Québec (Québec) G1R 5G5
Téléphone : 418 380-2310
Télécopieur : 418 380-2311
www.mcc.gouv.qc.ca

Montréal
1435, rue de Bleury, bureau 800
Montréal (Québec) H3A 2H7
Téléphone : 514 873-2137
Télécopieur : 514 873-0980

Direction de la Capitale-Nationale et de la Chaudière-Appalaches

Québec, le 25 novembre 2019

[Redacted]

Monsieur,

Par la présente, nous accusons réception de l'avis écrit préalable de vente concernant Le Cyclorama-de-Jérusalem. Je vous remercie de nous avoir transmis cette correspondance, laquelle sera portée à l'attention de la ministre qui a 60 jours à compter de la réception de cet avis pour signifier par écrit son intention, s'il y a lieu, d'acquérir le bien.

Vous serez informé dès que possible du suivi qui y sera donné.

Veuillez agréer, Monsieur, l'expression de mes salutations distinguées.

Le directeur,

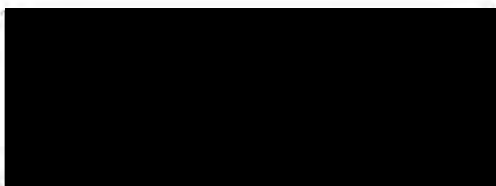
[Redacted signature]

pm Claude Rodrigue

c. c. Registraire du patrimoine culturel
M. Louis Blouin

Direction générale du patrimoine

Québec, le 13 décembre 2019



Objet : Non-exercice du droit de préemption

Bien patrimonial :

Le Cyclorama-de-Jérusalem
8, rue du Sanctuaire, Sainte-Anne-de-Baupré

Lot : 3 816 071

Aliénation :

De : M. Louis Blouin

À :



Monsieur,

Nous avons reçu l'avis écrit préalable de vente du bien patrimonial ci-dessus mentionné le 22 novembre 2019. Après analyse de votre dossier, je désire vous informer que la ministre de la Culture et des Communications, M^{me} Nathalie Roy, n'entend pas exercer son droit de préemption.

Je vous invite à vous assurer que cette décision est mentionnée à l'acte et que le notaire conservera cet avis dans ses minutes, le cas échéant.

Vous trouverez ci-joint une brochure expliquant les principales dispositions de la Loi sur le patrimoine culturel que nous vous demandons de remettre au nouveau propriétaire.

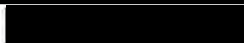
Pour toute information supplémentaire, n'hésitez pas à communiquer avec M. Claude Rodrigue de la Direction de la Capitale-Nationale et de la Chaudière-Appalaches.

Veillez agréer, Monsieur, mes salutations distinguées.

La directrice générale,



Linda Tremblay



p. j. Brochure *À propos de la Loi sur le patrimoine culturel*

c. c. Registraire du patrimoine culturel

M. Claude Rodrigue, Direction de la Capitale-Nationale et de la Chaudière-Appalaches

Québec
Édifice Guy-Frégault
Rez-de-chaussée, bloc C
225, Grande Allée Est
Québec (Québec) G1R 5G5
Téléphone : 418 380-2352
Télécopieur : 418 380-2336
www.mcc.gouv.qc.ca

Montréal
Édifice Le Wilder
1435, rue de Bleury, bureau 800
Montréal (Québec) H3A 2H7
Téléphone : 514 873-0011
Télécopieur : 514 864-2448



FICHE UNIVERSELLE DESTINÉE AUX AUTORITÉS MINISTÉRIELLES

Action visée	Pour information <input type="checkbox"/>	Pour approbation / signature <input checked="" type="checkbox"/>
--------------	---	--

Références	
N° de la requête (RAM) :	36659
Nom du requérant :	Claude Rodrigue, Direction de la Capitale-Nationale et de la Chaudière-Appalaches
Objet :	Le Cyclorama-de-Jérusalem - Avis écrit préalable de vente

Faits saillants / Historique du dossier

La Loi sur le patrimoine culturel (articles 54 à 57) donne à la ministre de la Culture et des Communications un droit de préemption lui permettant d'acquérir un bien patrimonial classé mis en vente.

Plus précisément, la Loi prévoit que « nul ne peut sans avoir donné à la ministre un avis écrit préalable d'au moins 60 jours vendre : 1° un document ou un objet patrimonial classé; 2° un immeuble patrimonial classé ou un immeuble situé dans un site patrimonial classé ». Cet avis préalable donne à la ministre l'occasion d'acquérir le bien de préférence à tout autre acheteur au prix offert par ce dernier et que son propriétaire est prêt à accepter.

Pour exercer ce droit de préemption, la ministre doit signifier par écrit son intention d'acquérir le bien patrimonial à celui qui l'offre en vente dans le délai de 60 jours prévu dans la Loi. Ce délai échu, l'aliénation peut avoir lieu si la ministre ne s'est pas manifestée.

Analyse / Problématique / Enjeux

Bien faisant l'objet de la vente : Le Cyclorama-de-Jérusalem

Adresse : 8, rue du Sanctuaire, Sainte-Anne-de-Beaupré

Statut juridique : Classement

Catégorie du bien : Immeuble patrimonial et objet patrimonial

Nature du bien (condo, maison unifamiliale, etc.) : Rotonde (immeuble) et panorama (objet)

De (propriétaire actuel) : M. Louis Blouin

À (personne intéressée à son acquisition) : [REDACTED]

[REDACTED] est le président et directeur général de Deschamps Holding. Il s'agit d'une société de gestion et de portefeuille internationale qui est inscrite et active au Registre des entreprises du Québec. Toutefois, ce n'est pas la société qui se porte acquéreuse du Cyclorama-de-Jérusalem. [REDACTED]

[REDACTED] soumet cette offre d'achat à titre individuel.

Prix : 5 000 000,00 \$

Date de réception de l'avis préalable de vente comportant toutes les mentions exigées :
22 novembre 2019

Enjeux :

On peut questionner la capacité financière de l'acheteur à honorer son offre d'achat. Avant de compléter la transaction, il semble que [REDACTED] devra garantir son montage financier. Des démarches auraient été entreprises auprès de différents bailleurs de fonds (ex : Développement Côte-de-Beaupré, Filaction, Investissements Québec). Les intervenants sur le territoire restent prudents sur la viabilité de la transaction et du projet de musée campanaire.

Conséquemment, le Ministère peut se questionner sur la capacité du promoteur à entretenir personnellement l'immeuble et l'objet classés en vertu de la Loi sur le patrimoine culturel.

Si la condition relative au montage financier n'est pas rencontrée par [REDACTED], l'avis préalable de vente devient caduc.

Aspects financiers (si applicable)

Le non-exercice du droit de préemption n'entraîne aucun coût pour le Ministère.

Si la ministre souhaite exercer son droit de préemption, elle doit payer le prix que la personne intéressée à l'acquisition était prête à payer (LPC, art. 56).

Étapes à venir

1. Décision de la ministre.
2. Si la ministre décide de ne pas exercer son droit de préemption, la directrice générale du patrimoine signera un avis de désistement du droit de préemption de la ministre et le transmettra au propriétaire du bien patrimonial.

Si la ministre décide d'acquérir le bien, la Direction générale du patrimoine préparera un projet de lettre pour sa signature.

Recommandation / Conclusion

Le ministère de la Culture et des Communications recommande à la ministre de ne pas exercer son droit de préemption pour acquérir ce bien.

Messages-clés

À compter de la réception d'un avis préalable, la ministre a 60 jours pour se manifester si elle souhaite acquérir le bien patrimonial classé mis en vente.

Préparée par :	Amélie Gagné en collaboration avec Pierre-André Corriveau
Unité administrative :	Direction de la Capitale-Nationale et de la Chaudière-Appalaches
Approuvée par :	Claude Rodrigue
Date / mise à jour :	26 novembre 2019

OBJET :**Inspection visuelle du Cyclorama****8 Rue du Sanctuaire, Sainte-Anne-de-Beaupré**

Inspection visuelle de l'état du bâtiment, effectuée le 17 janvier 2019

Document interne préparé par Claudine Vachon

1) Vide sanitaire

L'assise centrale est composée d'un pilier d'acier comblé par du béton et reposant sur un radier de béton. Deux poutres d'acier en "W" d'environ 10" (254mm) de hauteur reposent sur le radier (**Photo 1 et 1A**). Plusieurs tirants d'acier sont fixés à cette structure centrale ainsi qu'aux piliers de rive du Cyclorama (**Photo 2**).

L'assise de béton refaite est de qualité et robuste. Multiples jambes de force et piliers de bois reposent également sur les bases de béton (**Photo 4**). Ces éléments sont généralement plus récents et semblent sains et solides. C'est le cas aussi en général des poutres et solives en bois brut. Le pontage est généralement en bon état, mais d'étroites bandes sont affectées ponctuellement par les insectes et se détachent facilement des pièces de bois (**Photo 3**). Certaines parties du pontage semblent avoir été ajoutées ou remplacées. De nombreux piliers de bois plus anciens en rondins, directement enfoncés dans le sol (**Photo 5**), sont toujours présents et semblent relativement en bon état. Ils ont parfois été doublés de piliers de grande section carrée, eux aussi plus anciens (**Photo 6**). Le sol a été ensablé lors des travaux d'assise. Il est humide et gèle légèrement par endroits. Une poudre blanche, semblable à de la chaux est présente en surface dans de grands secteurs (**Photos 1A, 2, 5**).

Trois puits de pompes évacuent l'eau au vide sanitaire. De longues rigoles sont creusées dans le sol pour assurer l'écoulement de l'eau. La hauteur du vide sanitaire varie de quelques pieds à environ 4' ou 5' à l'endroit des rigoles de drainage. Ces dernières permettent de circuler accroupi sous l'ensemble de l'édifice. L'électricité et la ventilation sont désuètes malgré qu'un système d'éclairage couvre l'ensemble de l'espace (**Photo 7, 8 et 9**).

L'imposant réseau de gicleurs n'est pas opérationnel, car des composantes sont absentes et ne permettent plus de maintenir la pression d'air requise pour éviter d'engager l'eau dans les conduits. Le propriétaire a mentionné que l'assureur a demandé l'arrêt du système après plusieurs déclenchements. Cela afin d'éviter les sinistres par l'eau et malgré les risques d'incendie. La chambre des gicleurs est désuète et dysfonctionnelle et ne pourrait plausiblement pas être remise en fonction.

Au périmètre, sous les murs du Cyclorama se trouvent des murets constitués d'une superposition de pièces de bois de ± 6" x 6", interrompus et retenus généralement par des pièces d'acier aux piliers de béton d'angle. Ils sont tous peints blancs. Certains sont pourris partiellement ou globalement et d'autres sont déversés vers l'intérieur de l'immeuble (**Photos 10 et 11**). Derrière sont toujours en place les larges treillis de bois observables sur les photos extérieures anciennes. Ils sont toutefois en très mauvais état et affectés par la pourriture. Des panneaux profilés ondulés, qui semblent composés d'amiante-ciment, se trouvent du côté extérieur des treillis (**Photo 12**).

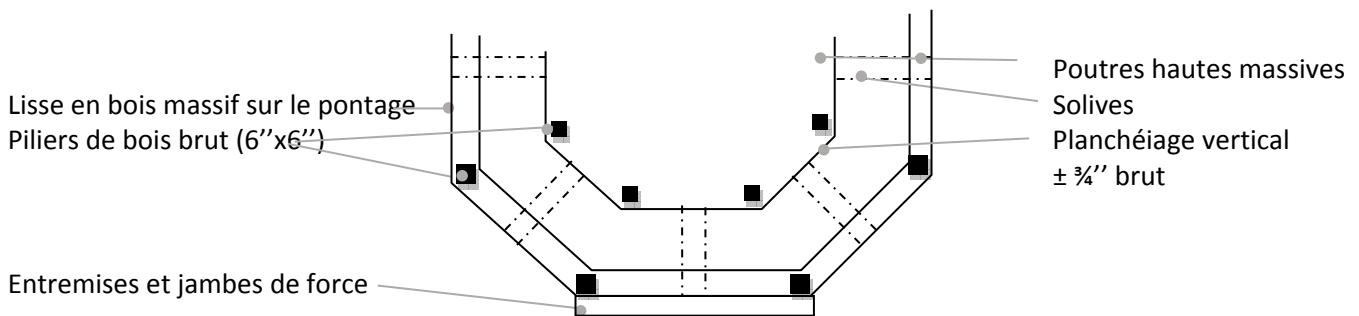
Les composantes principales, dans l'interstice d'environ 4' en bordure des murs extérieurs du Cyclorama, ne sont pas en continuité de celles de la structure centrale, sauf quelques exceptions aux angles. En effet, la structure principale de ce niveau est linéaire (trame) et non radiale, hormis les tirants. Celle en périphérie est au contraire radiale (Hexadécagonale; 16 côtés). Le pontage de cette partie est majoritairement indépendant du reste et légèrement plus bas. L'authenticité et l'état de ces éléments périphériques sont des plus faibles et mauvais sur l'immeuble (**Photo 13 et 14**). L'hypothèse que cet interstice pouvait être antérieurement ouvert sur le vide sanitaire mériterait d'être vérifiée.

2) Rez-de-chaussée

Par le rez-de-chaussée entre la toile et le mur périphérique, le pontage correspondant est en mauvais état et voit le jour. Dans cette partie, il est majoritairement déficient et à remplacer. En effet, plusieurs sections manquent d'appui et se sont déformées sous le poids des inspecteurs. Des traces d'infiltration d'eau y sont fréquemment visibles (**Photo 23**). Par endroits le pontage est dissimulé par des tapis et d'autres revêtements

(Photo 21). Il est dans un assez bon état général. Il requiert un entretien et un potentiellement un fini protecteur en surface, mais il joue son rôle de support de façon globale, sauf entre la toile et le mur extérieur.

La structure centrale à ce niveau est radiale (Photo 17 à 22). Une structure plus ajourée a été ajoutée autour.



Cette double structure centrale supporte la passerelle des visiteurs. Elle est constituée de piliers, poutres en bois de grandes sections brutes, jambes de force, entremises et planchéiage bouveté vertical. Les assemblages sont majoritairement cloués, saufs possiblement à la rencontre piliers-poutres. Les entremises horizontales intermédiaires sont montées en surface des colonnes. Une très large solive basse repose sur le pontage et se poursuit sous les piliers de l'ensemble extérieur. Les solives sont radiales. Les pièces maîtresses de structure semblent plus anciennes, mais la passerelle et le faux-terrain en bois sont plus récents. En plus de l'escalier d'accès central des visiteurs, une échelle de bois au périmètre donne accès au faux-terrain plus haut puis de là, une autre monte jusqu'à la passerelle.

Sous le faux-terrain, certaines colonnes et éléments de la structure en bois brut avec assemblages cloués semblent toutefois plus anciens, surtout dans la partie haute donnant vers les annexes et le magasin. Une structure distincte de contreventement et de support du faux-terrain, constitué de multiples petites pièces de bois, est en place dans le secteur d'entreposage avec étagères et semble plus ancienne. Il s'agit, d'après le propriétaire, du type de supports antérieurs du faux-terrain (Photo 15, 16, 24, 25 et 25A).

3) Murs extérieurs

Les murs extérieurs sont en pontage vertical assez large et brut bouveté. Des traces blanchâtres et de dommages par l'eau sont visibles souvent au pontage mural. Son état semble malgré tout généralement bon. Des entremises retiennent le tout entre les colonnes d'angle à treillis. Les entremises portent de fortes traces d'infiltrations d'eau de longue durée. La paroi intérieure du mur extérieur du Cyclorama n'a été observée que du plancher et ponctuellement lors de la montée par l'échelle de bois menant au toit. Cela de façon limitée, sans un éclairage de grande portée et sans une vue d'ensemble. (Photo 26 et 27 et 27A)

En circulant au plancher entre la toile et le mur périphérique, il a été possible de voir l'ancien parement extérieur à clin de bois horizontal toujours présent derrière le nouveau parement métallique. Un bon espace d'environ 4"-6" sépare les deux (Photos 28 à 31). Il semble sain outre ses couches de finition peintes. Les ornements en bois constituant les motifs muraux extérieurs semblent de qualité et sains. Ils sont directement fixés au pontage de bois sans fourrure, sur un papier de construction non goudronné. Par contre, la partie visible semble être à la jonction d'une ancienne annexe et pouvait donc s'en trouver protégée à l'intérieur. Le raccordement d'un ancien solin semble visible plus haut ainsi que des portions de panneaux de finition composites peints. Les planches de finition extérieure d'angles sont aussi en place et de bonnes dimensions. Elles semblent saines. Le parement de bois est visible à quelques autres endroits et est aussi sain, sauf son fini peint. Il a été observé par le comble des annexes et dans la rampe d'accès au vide sanitaire près du boulevard Sainte-Anne (Photo 31). Aucune maçonnerie ne constitue l'enveloppe extérieure du Cyclorama ancien (partie ronde). Les annexes sont toutefois en maçonnerie de blocs de béton, briques et béton projeté sur une structure d'acier. Aucun papier brique (ancienne membrane bitumineuse) n'a été trouvé non plus. Le propriétaire est d'opinion qu'il n'y a jamais eu de maçonnerie sur l'immeuble relocalisé près de Québec.

Les colonnes d'angle semblent à l'origine constituées de doubles colonnes reliées par des membrures horizontales et diagonales, telle une colonne à treillis. De nombreux ajouts en bois et acier en brouillent la compréhension et lecture actuelle. **(Photos 32, 33 et 33A)**

En effet, elles ont été renforcées non uniformément de membrures en fer angle d'acier peintes et boulonnées. Les composantes de base en bois sont imposantes, mais les autres membrures de contreventement et d'assemblage en bois sont multiples et semblent peu constantes et moins solidaires, dus au mode d'assemblage généralement cloué, plutôt qu'à tenons/mortaises ou mi-bois.

Aucune cheville ni enture n'était visible. L'assemblage des entremises semble cloué et initialement sans jambe de force ou bloc de coin pour une meilleure retenue latérale. La poutre de rive au toit n'a pas vraiment pu être observée. Le manque d'éclairage, de recul et de mobilité a limité cet examen de même que la présence de composantes multiples faisant obstacle (rail d'acier circulaire, palier, trappe d'accès au toit, assemblages de la corniche, etc.).

4) Toiture

De grandes plaques de renforts métalliques boulonnées semblent avoir été ajoutées aux fermes de bois à l'appui sur la poutre de rive. Des gicleurs sont présents au toit, mais non fonctionnels et corrodés. Un polythène a été disposé à la rive du toit. D'après le propriétaire, le but visé était de prévenir les dommages par l'eau, surtout à la toile, en cas d'infiltrations au toit **(Photos 34, 35 et 36)**. La visibilité des fermes était aussi limitée pour les mêmes raisons que précédemment soulevées en plus de la distance à couvrir. Le pontage du toit en bois brut est ancien et semble en bon état. L'étanchéité à l'air n'est pas performante à la rive du toit et au haut des murs. La circulation d'air, l'infiltration du vent et des bruits extérieurs sont nettement perceptibles. La ventilation du parement ancien a assurément joué un rôle en faveur de sa préservation compte tenu de l'effet de cheminée qui se fait clairement sentir à la rive du toit. La trappe d'accès n'a pas été ouverte pour examen en raison du contexte et des conditions hivernales très froides et venteuses. L'examen de la charpente du toit a aussi pu être fait par l'échelle précaire du pilier central en métal et béton coulé. Un pilier majestueux en bois se poursuit au-delà de celui plus récemment installé en partie basse à l'aide d'un assemblage boulonné complexe **(Photo 37 et 38)**. De nombreux étriers et tendeurs d'acier sont présents et semblent servir de retenue des pièces **(Photo 42)**. Ce pilier est plus ancien et soutien l'ensemble des fermes de bois imposantes par des assemblages complexes en appui au sommet du toit. Ces assemblages semblent sains avec peu de fendillement, pas de pourriture et pas de dissociation des membrures. Certaines pièces de renfort ont été ajoutées à la tête du pilier de bois et portent les inscriptions avec les noms et date d'interventions (1957 à 1965) **(Photos 39, 40 et 41)**. Les supports latéraux des fermes semblent fixés mécaniquement en surface ou entre les pièces principales. Les poutres et solives intermédiaires sont entaillées et ont la portion supérieure de leur section verticale en appui sur les fermes et poutres. Ce type d'entaille et d'assemblage constituent probablement une relative faiblesse du toit et un écart par rapport aux assemblages conçus selon les charges et normes actuelles. Il pourrait être en cause dans les bris de poutres et solives intermédiaires au toit, puisqu'il n'est pas optimal pour permettre à ces pièces de bois de résister aux efforts de cisaillement. L'espacement entre les poutres intermédiaires est aussi assez généreux considérant la taille du toit. Une pièce était défailante lors de l'inspection de la même manière qu'une réparation récente et d'autres mentionnées au dossier. Selon le propriétaire, des vérifications et consolidations ont été faites antérieurement au toit. Cela n'a pas vraiment pu être observé ou confirmé lors de la visite, hormis la présence constatée de quelques étriers métalliques de renforts aux extrémités de certaines poutres intermédiaires. Ceux-ci étaient formés d'un assemblage de plaques et tiges d'acier ceinturant et renforçant les poutres intermédiaires près de leur assemblage aux fermes. Une photographie éloignée a été prise du bris à réparer : La poutre est affaissée et fendue à une extrémité, sur plusieurs pieds de sa position d'appui à la ferme. **(Photo 43 et 46 de l'entrepreneur)**.

Plusieurs suspentes et tiges d'acier sont fixées aux fermes de toit pour différentes raisons, notamment de retenir des équipements. Compte tenu de la vaste étendue du bâtiment, l'examen des fermes était limité et n'a pas été possible tout autour du pilier central, mais uniquement sur quelques planches d'appui à proximité du pilier. Le bois était toutefois sain, sec, sans pourriture visible et avec peu de traces d'infiltration d'eau en partie centrale **(Photo 43, 44 et 45)**.

5) Conclusions

Considérant les observations faites lors de la visite et leurs limites, un examen de l'ensemble de la charpente du toit est requis par un ingénieur en structure, avec une attention spécifique aux assemblages à l'extrémité des poutres et solives intermédiaires entaillées à leurs appuis. Cela en fonction de la vulnérabilité de ce type d'assemblage et de la récurrence du même type de défaillance dans le temps. C'est de plus, ce que recommandait l'ingénieur ayant réalisé une expertise en structure en 2017, suite à un affaissement antérieur au toit similaire à celui observé lors de la visite.

Une recherche au fond d'archive de l'ingénieur Oscar Dorval serait bénéfique à effectuer. Cela car il est intervenu en 1957 sur la structure du toit du Cyclorama, à la suite de son affaissement et de celui de la toile.

Un examen plus approfondi et complet est aussi requis des pièces de rives en bois jouant un rôle d'appui à la base des murs périphérique d'origine du Cyclorama. Il doit viser aussi la base des colonnes treillis en bois, à leur appui aux empattements de béton. Cela considérant que les composantes de bois observables en périphérie du vide sanitaire sous ces murs révélaient des indices de détérioration, de désolidarisation et de présence importante d'humidité. Conséquemment ces symptômes sont susceptibles d'être aussi présents sur les éléments périphériques principaux de l'assise en bois du bâtiment non observables et de pouvoir les affecter et nuire à l'intégrité de l'immeuble.

Éventuellement, les colonnes treillis avec renforts hétérogènes pourraient faire l'objet du même type d'examen d'ensemble, malgré qu'elles ne semblent pas poser d'enjeu d'intégrité présentement.

De façon globale, les composantes de bois de base de la charpente et de l'enveloppe du Cyclorama présentent un bon degré d'authenticité malgré les éléments en ajout et un relativement bon état général. La composition hétérogène du bandeau périphérique au rez-de-chaussée entre la toile et les murs extérieurs est toutefois questionnable du point de vue de l'authenticité et pourrait faire l'objet de vérifications. Le Cyclorama sans ses annexes représente une composition architecturale imposante et d'une relative simplicité à la fois.

Préparé par : _____
Claudine Vachon, architecte



Photo 1 et 1A : Pilier central en acier et assise en béton



Photo 2 : Tirant au pilier de béton de rive.



Photo 3 : Dommages d'insectes au pontage



Photo 4 : Pilier de bois et jambe de force



Photo 5-6 : Poteaux anciens en rondins



Photo 7 : Rigoles d'écoulement d'eau



Photo 8-9 : Équipements mécaniques au vide sanitaire



Photo 10 : Murets en 6" x 6"



Photo 11 : Muret en 6" x 6"



Photo 12 : Anciens treillis de bois et panneaux profilés potentiellement en amiante-ciment



Photo 13 : Vue de la structure dans l'interstice entre le mur périphérique et l'emplacement de la toile.



Photo 14 : Discontinuité du pontage



Photo 15 : Vue générale de la structure du faux-terrain



Photo 16 : Vue générale de la structure du faux terrain



Photo 17 : Vue générale de la structure centrale radiale



Photo 18 : Vue générale de la structure centrale radiale



Photo 19 : Structure de la passerelle centrale



Photo 20 : Structure sous la passerelle centrale



Photo 21 : Structure sous la passerelle centrale



Photo 22 : Structure sous la passerelle centrale



Photo 23 : Pontage périphérique et dégâts d'eau



Photo 24 : Sous le faux terrain



Photo 25 et 25A : Sous le faux terrain



Photo 26 : Pontage mural extérieur vu du haut et traces de dommages par l'eau



Photos 27 et 27A : Entremises noircies par l'eau



Photo 28 : Pontage extérieur, papier de construction non goudronné et panneaux composites anciens



Photo 29 : Jonction annexe et mur périphérique, parement de bois et moulure d'angle anciens



Photo 30 : Motif muraux au parement ancien



Photo 31 : Parement polychrome et moulure d'angle anciens à la rampe d'accès



Photo 32 : Colonne treillis et ses assemblages



Photo 33 et 33A: Colonne treillis et ses renforts



Photo 34 : Rive du toit et rail suspendu



Photo 35 : Rive du toit et renfort d'assemblage d'une poutre intermédiaire



Photo 36 : Rive du toit, polythène, rail suspendu et plaque de renfort à la ferme



Photo 37 : Jonction du pilier central en bois à celui en acier et béton coulé et assemblages des fermes



Photo 38 : Assemblage des fermes à la base du pilier en bois



Photo 39 : Agrandi de l'assemblage à la tête du pilier de bois



Photo 40 : Assemblages des fermes à la tête du pilier en bois

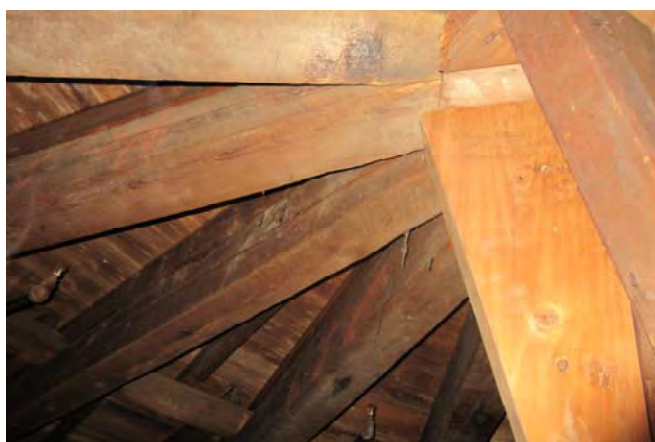


Photo 41 : Assemblages des fermes à la tête du pilier en bois



Photo 42 : Étriers et tendeurs d'acier aux fermes à leurs assemblages au pilier de bois



Photo 43 : Fermes de toit, poutres et solives intermédiaires à l'endroit de la défaillance



Photo 44 : Membres des fermes et supports latéraux

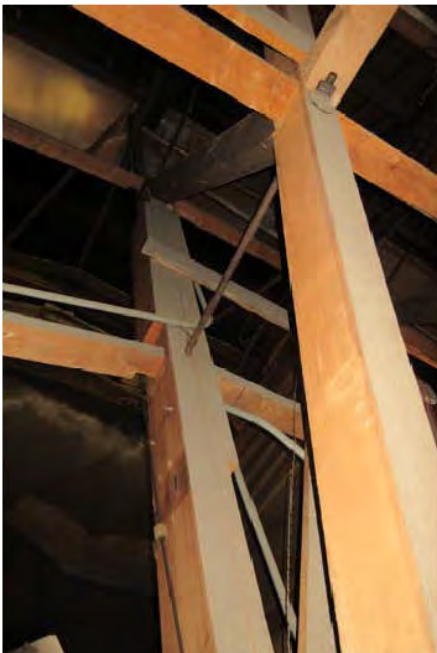


Photo 45 : Membres des fermes et supports latéraux



Photo 46 : Poutre affaissée et fendue

(photo postérieure à la visite prise par l'entrepreneur)

D
3.5
UL
2000
C293

ISABELLE CARON

**LE CYCLORAMA DE JÉRUSALEM À SAINTE-ANNE-DE-BEAUPRÉ ET LA
QUESTION DE SES ORIGINES**

Mémoire
présenté
à la Faculté des études supérieures
de l'Université Laval
pour l'obtention
du grade de maître ès arts (M.A.)

Département d'histoire
FACULTÉ DES LETTRES
UNIVERSITÉ LAVAL

AVRIL 2000

© Isabelle Caron, 2000



RÉSUMÉ

Le XIX^e siècle fut celui de l'apogée de la production mondiale de panoramas : plusieurs furent produits et montrés. Il existe quelques exemples conservés un peu partout dans le monde. Le *Cyclorama de Jérusalem* fait partie d'un ensemble d'œuvres exécutées sur le thème de la crucifixion, en Europe et en Amérique du Nord.

La présente recherche aborde en tout premier lieu, le panorama comme genre dans son univers littéraire et lexical. Le deuxième chapitre trace le portrait de la situation québécoise, pour ce qui est des types de spectacles en place, au moment de l'avènement du panorama. Le troisième chapitre est orienté vers les technologies et leur influence sur les panoramas. Le quatrième chapitre présente les panoramas à thème de crucifixion, produits à partir de 1816 dans le monde. Puis, dans le cinquième chapitre nous avons procédé à l'analyse des problèmes d'attribution du *Cyclorama de Jérusalem*.

Monsieur David Karel, directeur de recherche

Isabelle Caron

AVANT-PROPOS

Le 12 octobre dernier, la famille Blouin de Sainte-Anne-de-Beaupré annonçait par la voix des médias, la mise en vente du *Cyclorama de Jérusalem*, exploité par eux depuis plus de 40 ans. La toile peinte de ce panorama de la fin du siècle dernier, ainsi que son bâtiment, la rotonde, sont donc disponibles pour toute personne désireuse d'en faire l'acquisition.

Plusieurs panoramas furent détruits par le feu ou par le manque de soins et d'entretien. D'autres furent endommagés par un entreposage inadéquat durant un long moment. Le panorama de Sainte-Anne-de-Beaupré fait partie du patrimoine artistique québécois. Cette œuvre peinte et sa rotonde sont installées au Québec depuis la fin du XIX^e siècle, époque révolue dont elles sont un élogieux témoignage. Il faut souhaiter que le nouvel acquéreur saura respecter cette œuvre grandiose et qu'il la conservera intacte pour les générations futures.

Mes tous premiers remerciements vont à monsieur David Karel, directeur de recherche patient, attentif, amical et de très bon conseil. Il a su m'encourager, le tout avec bonne humeur : merci!

En second lieu, je tiens à remercier monsieur Philippe Dubé qui apporta une contribution appréciée et conseilla, judicieusement, quelques retouches!

Je remercie monsieur Elliott Moore pour avoir accepté de faire la lecture et l'évaluation de ce mémoire. Ses commentaires furent appréciés.

Mentionnons aussi la contribution des propriétaires du *Cyclorama de Jérusalem*, messieurs Marc et Louis Blouin, qui ont apporté une aide directe en permettant l'accès à des documents précieux et au panorama lui-même.

Enfin, mon conjoint, Stéphane, qui a su me soutenir tout au long du cheminement, avec amour. Merci.

TABLE DES MATIÈRES

	PAGE
AVANT-PROPOS	i
TABLE DES MATIÈRES	iii
LISTE DES TABLEAUX	vii
LISTE DES FIGURES	viii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 : LE PANORAMA : UN GENRE	4
1.1 Définitions	4
Panorama	4
Utilisation générale de <i>panorama</i>	5
Cyclorama	5
Diorama	7
Quelques différences internationales	8
1.2 Historique des mots	9
Historique de <i>panorama</i>	9
Historique de cyclorama, diorama et moving-panorama	10
Précision d'usage	11
1.3 Concepts	11
Densité de contenu et d'information	11
Le <i>mass-média</i>	12
1.4 Conclusion sur le panorama comme genre	13
CHAPITRE 2 : CONTEXTE DE L'AVÈNEMENT DU PANORAMA AU QUÉBEC	14
2.1 Définitions des concepts liés aux panoramas en tant que spectacle	14
2.2 Association des mots « spectaculaire », « gigantisme » et « illusionnisme » au XIX ^e siècle	15

Spectaculaire	15
Gigantisme	16
Illusionnisme	16
La fabrication de l'illusion	17
Le panorama : « œuvre-clé »	18
2.3 La présence des spectacles au Québec au XIX ^e siècle	19
Difficultés des pionniers du spectacle	19
Lieux physiques et types de divertissements	20
Immigration au cœur des développements du spectacle	21
Un panorama et un diorama à Québec !	21
La langue : influence de l'évolution du spectacle	22
Le Québec : Petite échelle de l'activité mondiale	24
2.4 Théâtre, pré-cinéma et cinéma	25
Le théâtre au Québec et au Canada	25
Le pré-cinéma	28
Le pré-cinéma au Québec	29
Le cinéma	30
En résumé	32
2.5 Le rôle des réalisations cinématographiques et pré-cinématographiques et leur relation commune avec le sens du spectacle	32
Quelques rôles	32
Le sens du spectacle	33
Un rapport social	33
En résumé	33
2.6 Conclusions sur l'avènement du panorama	34
CHAPITRE 3 : TECHNOLOGIES ET HISTOIRE DU PANORAMA	35
3.1 Mise en contexte orientée vers la technologie développée pendant la deuxième moitié du XIX ^e siècle.	35
De 1750 à 1850. Les débuts de la mécanisation	36
1850-1900 : Organisation du travail et production de masse	37
Énergie et électricité	38
3.2 Les panoramas et la technologie: les améliorations apportées par l'évolution technologique.	39
Les modes de production des panoramas jusqu'en 1950. Méthodes.	39
Le panorama de Sainte-Anne-de-Beaupré et la photographie	43
Les méthodes de présentation du panorama : évolution	44
Techniques de montre actuelles : Panorama de Sainte-Anne-de-Beaupré et Bataille de Gettysburg	51

3.3 Parcours de montre des oeuvres panoramiques et influence des technologies.	51
La technologie en cause	52
Le <i>Cyclorama de Jérusalem</i>	53
3.4 Les rôles tenus par le cinéma et le théâtre dans la disparition des panoramas.	54
Disparition ou diminution d'intérêt	54
Le cinéma	55
Le théâtre	55
3.5 Conclusion	57

CHAPITRE 4 : LES PANORAMAS À THÈME DE CRUCIFIXION DANS L'HISTOIRE 58

4.1 Étude stylistique de l'œuvre de Sainte-Anne-de-Beaupré.	58
Art et panoramas	59
Le panorama de Sainte-Anne-de-Beaupré	62
Herr Bruno Piglhein	62
4.2 Les autres panoramas à thème de crucifixion	63
La France	63
L'Allemagne	64
Les États-Unis et la Suisse	64
Milwaukee, Wisconsin	65
4.3 La crucifixion en comparaison	66
Le panorama de Sainte-Anne-de-Beaupré et un document d'archives du panorama de Piglhein	66
Le panorama de Jérusalem et celui à Altötting	69
Le panorama de Sainte-Anne-de-Beaupré et celui à Einsiedeln	70
Le panorama de Jérusalem et un panorama de Wehner	71
4.4 Conclusion	72

CHAPITRE 5 : PANORAMA DE JÉRUSALEM : ESSAI D'ATTRIBUTION 73

5.1 L'histoire du <i>Cyclorama de Jérusalem</i>	74
La thèse de Chicago évincée	77
Essai d'explication	77
5.2 L'hypothèse la plus probable	78
Notre conclusion : Grover et Corwin	80
5.3 Le panorama de Sainte-Anne-de-Beaupré voyagea-t-il ?	84

5.4 En résumé	86
CONCLUSION	87
ANNEXES	90
Annexe A	90
Annexe B	91
Annexe C	92
Annexe D	93
Annexe E	97
Annexe F	99
Annexe G	101
Annexe H	102
Annexe I	103
Annexe J	106
Annexe K	110
Bibliographie	149

LISTE DES TABLEAUX

	PAGE
TABLEAU 1 : Panoramas de Jérusalem et de la Crucifixion.	111
TABLEAU 2 : Synthèse illustrant les contradictions sur l'origine du panorama de Jérusalem à Sainte-Anne-de-Beaupré.	115

LISTE DES FIGURES

	PAGE
Figure 1 : Moving-panorama portatif.	116
Figure 2 : Disposition ayant influencé le théâtre grec.	117
Figure 3 : Théâtre grec.	117
Figure 4 : Place de ville italienne.	118
Figure 5 : Théâtre à l'italienne.	118
Figure 6 : Cour d'auberge qui inspira le théâtre à l'élisabéthaine.	119
Figure 7 : Théâtre à l'élisabéthaine.	119
Figure 8 : Incendie du diorama à Québec le 12 juin 1846.	120
Figure 9 : Le cylindre de verre de Mesdag.	121
Figure 10 : La <i>camera obscura</i> (dessin).	122
Figure 11 : La <i>camera obscura</i> (photographie).	122
Figure 12 : La <i>camera lucida</i> (dessin).	123
Figure 13 : La <i>camera lucida</i> (photographie).	123
Figure 14 : La caméra pantascopique.	124
Figure 15 : Charles Ramus Forrest. <i>Québec et les chutes Montmorency en 1823</i> . Aquarelle. Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada.	125
Figure 16 : Paul-Dominique Philippoteaux (gravure).	126
Figure 17 : Paul-Dominique Philippoteaux (photographie).	126
Figure 18 : William Tipton. Vue photographique de Gettysburg. 1882.	127

Figure 19 : Paul-Dominique Philippoteaux. <i>Panorama de Gettysburg</i> . 1884.	128
Figure 20 : Coupe de la rotonde de Prévost et Thayer. Paris. 1808.	129
Figure 21 : Exemple d'installation mécanique utilisant des engrenages, 1848. <i>Panorama du Mississippi</i> de John Banvard. 1846.	130
Figure 22 : Le <i>Cinéorama</i> de Grimoin-Sanson. Gravure. Paris. 1900.	131
Figure 23 : Le <i>Panorama Transsibérien</i> , publié dans <i>La Nature</i> . Paris. 1900.	132
Figure 24 : Marquard Woher. <i>Panorama de Thoune</i> (détail). 1814.	133
Figure 25 : Œuvre Biedermeier. Erasmus Engert. <i>Jardin viennois</i> . c. 1828-30.	134
Figure 26 : <i>Panorama de Sainte-Anne-de-Beaupré</i> (détails).	135
Figure 27 : B. Piglhein, K. Frosch, J. Block, J. Krieger, W. Heine. <i>Grand panorama de la crucifixion</i> (détail). 1886.	136
Figure 28 : G. Fugel, J. Krieger, K. Nadler et H. Ellenberger. <i>Panorama de la crucifixion du Christ</i> (détail). Altötting.	137
Figure 29 : Frederick Catherwood. Document explicatif de son panorama <i>View of Jerusalem</i> . 1837.	138
Figure 30 : M. Huggler, J. Fastl, H. Wulz. <i>Panorama de la crucifixion du Christ</i> (détail). Einsiedeln. 1962.	139
Figure 31 : B. Piglhein, K. Frosch, J. Block, J. Krieger, W. Heine. <i>Grand panorama de la crucifixion</i> . 1886.	140
Figure 32 : R.E.M. Bain. <i>Femme de Samarie</i> . 1894. Photographie.	141
Figure 33 : R.E.M. Bain. <i>Tour de Jezreel</i> . 1894. Photographie.	142
Figure 34 : W. James. <i>Mont des Oliviers</i> . 1866. Photographie.	143
Figure 35 : R.E.M. Bain. <i>L'Arche de l'Ecce Homo à Jérusalem</i> . 1894. Photographie.	144
Figure 36 : Les palais d'Hérode des panoramas de Piglhein, de celui à Altötting et Sainte-Anne-de-Beaupré.	145
Figure 37 : Affiche annonçant une <i>Entrée du Christ à Jérusalem</i> , à Munich.	146

Figure 38 : Frontispice du livret du panorama de William Wehner. 1888. Chicago, Chicago, Historical Society. 147

Figure 39 : Livret-souvenir. Figures humaines de *Jerusalem on the Day of the Crucifixion* de W. Wehner. 148

INTRODUCTION

De tous les genres de peinture, celui des panoramas est probablement le plus méconnu ou oublié. Le panorama eut beaucoup de succès à la fin du XIX^e siècle en Europe, à Paris particulièrement. Né en Écosse, le panorama prit diverses formes selon les développements de la technologie. Il répondit à différents noms : cyclorama, moving-panorama, la Nature à coup d'œil... Le panorama connaîtra sa version finale avec la fin du siècle et on en conservera seulement quelques exemplaires jusqu'à nos jours. Un de ceux-là est à Sainte-Anne-de-Beaupré, Québec. Il est le seul qui soit en sol canadien et l'un des quatre ou cinq derniers en Amérique du Nord.

Aucune thèse ou mémoire ne traite précisément de ce sujet, au Québec. Tout au plus deux articles récents traitent du panorama de Sainte-Anne-de-Beaupré et de son passage à Montréal. Deux thèses de doctorat réalisées aux États-Unis abordent la question des panoramas (sous leur noms de *cyclorama* et de *moving-panorama*) sans bien sûr remonter jusqu'au territoire canadien. Outre Atlantique, on a également produit des recherches limitées elles aussi à l'espace géographique d'un continent. Bref, le terrain était presque vierge.

La présente recherche nous a amenée à nous interroger sur des sujets qui n'avaient pas été prévus initialement. Par exemple l'identité des concepteurs du panorama de Jérusalem. En outre, les cinq chapitres composant ce mémoire permettront de faire le point sur la présence des panoramas au Québec.

Le panorama appelé *Cyclorama de Jérusalem* et exposé à Sainte-Anne-de-Beaupré est l'objet principal de cette étude. Nous avons pu relever des traces de son

passage à Montréal dans les journaux, parcourir un bon nombre de livres, d'articles de revues concernant les panoramas, ainsi que des ouvrages encyclopédiques sur ce sujet, cherchant des indices pour connaître le lieu et la date de sa création, les noms de ses auteurs et les noms des villes où il fut exposé. Nous avons dû comparer les avis des spécialistes en panoramas et confronter leurs hypothèses. Certaines des informations recherchées n'ont pas fait l'objet de découvertes mais, nous croyons avoir quand même progressé dans l'identification de certains de ces éléments.

Le premier chapitre traite des dénominations qui furent appliquées à l'endroit du panorama. Aussi, nous y avons discuté de concepts reliés au panorama, dans un contexte plus large.

Le second chapitre s'attarde au contexte en tant que tel, de l'avènement du panorama dans le monde, européen puis québécois. En effet, le Québec put admirer un certain nombre de ces œuvres, exposées un moment ici dans le cadre de tournées de villes nord-américaines. Nous traitons également dans ce même chapitre, de théâtre, de pré-cinéma et de cinéma et de leur influence sur le panorama.

Le troisième chapitre expose l'histoire du panorama en tant que tel, et le rôle de technologie dans son évolution. On y voit aussi les causes de son déclin comme genre de spectacle.

L'avant-dernier chapitre traite des panoramas à thème de crucifixion et de Jérusalem. Nous avons tenté de les dénombrer et avons rassemblé et compilé l'information disponible. Ainsi, nous y traitons des foyers de production de 1880 jusqu'au début du siècle suivant.

Le cinquième chapitre s'attarde à fournir l'information recueillie tout au long de la recherche sur le *Cyclorama de Jérusalem*, et à présenter quelques hypothèses concernant sa conception.

CHAPITRE 1

LE PANORAMA : UN GENRE

Ce chapitre a pour but de faire de l'ordre dans le domaine des dénominations utilisées dans divers sens et créant une confusion. Plusieurs auteurs utilisent les appellations *panorama*, *diorama*, *cyclorama* et *moving-panorama* pour désigner plusieurs réalités. Nous les définirons et observerons quels en sont les usages. Puis, nous traiterons de l'histoire de ces dénominations. Finalement, nous soulèverons quelques idées sur des concepts évoqués par les définitions.

1.1 Définitions

Panorama

La première définition à connaître est celle fournie par le dictionnaire *Le Petit Larousse illustré* : « Panorama. N[om]. m[asculin]. (mot angl., du gr[ec]. *pan*, tout, et *horama*, spectacle). 1. Vaste paysage qu'on découvre circulairement d'une hauteur. 2. Fig[uré]. Vue d'ensemble. *Panorama de la littérature contemporaine*. 3. B[eau]x-A[rts]. Anc[iennement]. Long tableau peint en trompe-l'œil, développé sur les murs d'une rotonde dont le spectateur occupe le centre (fin XVIII^e-XIX^e siècle)¹ ». Quelques adjectifs et noms découlent de *panorama* tels panoramique, panoramiste et panoptique en français, aussi leurs traductions anglaises et quelques mots tel *pano'ram* et le verbe *panoramiquer*. Plusieurs dictionnaires et encyclopédies fournissent des définitions du mot *panorama*, ces définitions sont différentes en fonction du domaine ou du type d'ouvrage de référence,

¹ Paris, Librairie Larousse, 1992, p. 719.

ainsi un dictionnaire d'architecture parlera du panorama comme de la rotonde et non de la toile. Une définition des plus satisfaisantes pour notre étude est celle-ci : « Le panorama est une peinture circulaire exposée de façon que l'œil du spectateur, placé au centre et embrassant tout son horizon, ne rencontre que le tableau qui l'enveloppe² ». La différence entre le panorama et une vue panoramique est celle-ci : « In an ordinary landscape picture only a small part of the objects visible from one point is included³ ».

Utilisation générale de *panorama*

Hors du milieu culturel des arts plastiques et de l'architecture, l'usage général que l'on fait le plus couramment du mot *panorama* est celui-ci : « A complete and comprehensive survey of presentation of a subject⁴ » ou celui-là « Vaste étendue de pays que l'on voit d'une hauteur⁵ ». Le figuratif du mot *panorama* permet même cette utilisation : « A continuous passing scene ; a mental vision in which a series of images passes before the mind's eye⁶ ». Ce que ces utilisations du même mot ont en commun est le sens de la vue d'ensemble, d'un paysage, d'un ensemble d'éléments semblables et même d'une vie.

Cyclorama

Le cyclorama est un spectacle de vue panoramique différent du panorama mais découlant de plusieurs des principes de ce dernier. Plusieurs mots commencent par le préfixe *cyclo-* qui a une origine grecque (*kuklos*) et signifie : cercle⁷. *The Oxford English Dictionary* explique le cyclorama comme étant : « A picture of a landscape or scene arranged on the inside of a cylindrical surface, the spectator standing in the middle⁸ ». François Robichon, auteur d'une thèse de doctorat française sur le sujet, indique que « deux spectacles animés de techniques radicalement différentes ont été baptisés de ce

² Germain Bapst, *Essai sur l'histoire des panoramas et des dioramas*, Paris, Librairie Masson, 1891, p. 8.

³ *Encyclopædia Britannica*, Chicago, University of Chicago, 1947 (1910), p. 188.

⁴ *The Oxford English Dictionary*, Oxford, Clarendon Press, 1989, p. 143.

⁵ *Dictionnaire des termes techniques : l'atelier du peintre et l'art de la peinture*, Paris, Librairie Larousse, 1990, p. 241.

⁶ *The Oxford English Dictionary*, p. 143.

⁷ *Larousse : Dictionnaire étymologique et historique du français*, Paris, Librairie Larousse, 1993, p. 203.

⁸ Page 193.

nom [de cyclorama]⁹ ». Les conceptions théoriques de ces deux spectacles sont séparées de 32 ans, voici ce qu'en dit encore Robichon :

I-Le cyclorama - ou moving-panorama - est né aux États-Unis dans les années 1850. Une toile peinte de plusieurs centaines de mètres de long se déroulait devant les spectateurs placés dans une pièce obscure et qui regardaient à travers une fenêtre. [...] II-En 1882, un français, Manuel Périer, dépose un brevet pour un " Nouveau genre de panorama et de diorama ". Il utilise des projections pour recréer une vue panoramique. [...] Cette innovation ne fut mise en application que beaucoup plus tard, par M. Chase. Son cyclorama électrique est constitué d'une série d'appareils de projection, suspendus au centre d'une rotonde, qui forment un panorama complet¹⁰.

Le deuxième spectacle baptisé *cyclorama* n'aura pas de suites sinon le *Cinéorama* de l'Exposition de 1900, et ce pour peu de temps¹¹. Le cyclorama des États-Unis connaîtra une meilleure descendance dont nous traiterons au chapitre 3. Les textes de deux brevets français de 1882 et de 1890, ce dernier présentant un « panorama-illusion¹² », sont présentés en annexes A et B.

Sous « cyclorama » nous ne retrouvons heureusement que deux applications de ce terme, dont voici la seconde réservée au milieu du théâtre et de ses dépendances : « A large backcloth or wall, frequently curved, at the back of a stage, used especially to represent the sky¹³ ». *The Oxford English Dictionary*¹⁴, p. 143, définit le panorama comme étant aussi un cyclorama et un moving-panorama à la fois : « A picture of a landscape or other scene, either arranged on the inside of a cylindrical surface round the spectator as a centre (cyclorama), or unrolled or unfolded and made to pass before him, so as to show the various parts in succession ».

⁹ François Robichon, « Les panoramas en France au XIX^e siècle », Thèse de doctorat, Paris, Université de Paris X Nanterre, 1982, p. 584.

¹⁰ *Ibid.*, *moving-panorama* est souligné dans le texte.

¹¹ *Ibid.*, p. 585.

¹² Appellation brevetée en 1890 par M. Motte, texte du brevet (annexe 2) dans Robichon, p. 587.

¹³ *The Oxford English Dictionary*, p. 193.

¹⁴ Ce dictionnaire situe la première utilisation du mot à 1840 pour « The panorama forms the surface of a hollow cylinder », puis en 1849 avec le *Royal Cyclorama* que Ralph Hyde, dans *Panoromania : The Art and Entertainment of « all-embracing » View*, Londres, Trefoil Publications, 1988, p. 83, décrit comme « consisting of a sequence of pictures with dramatic atmospheric and sound effects... », et enfin en 1888 à partir d'un article de journal décrivant les événements entourant la visite du *Cylorama of Niagara*, de Philippoteaux.

Nous avons pu remarquer une confusion sur l'usage des dénominations. Il est plus aisé d'utiliser *cyclorama* pour désigner les panoramas de l'Amérique du Nord à partir de 1870 (date du renouveau des panoramas à 360° et fixes), *panorama* pour les précédents européens désignés par Robert Barker tels que la *Nature à coup d'œil*, et *moving-panorama* pour les panoramas se déroulant à partir de rouleaux (ou autres). Voir la figure 1 à ce sujet.

Diorama

Diorama est « ...formé d'après *panorama*, avec le préfixe *dia*, à travers¹⁵ ». Il s'agit d'un spectacle d'optique inspiré de quelques caractéristiques du panorama : « Grand tableau placé de façon que l'on puisse varier l'intensité et la direction des lumières, pour produire successivement des effets différents aux yeux des spectateurs placés dans l'obscurité¹⁶ ». Cette définition se trouve enrichie par la suivante : « Le diorama [...] consistait en tableaux peints sur des toiles de coton et de deux côtés. [...] On projetait sur la peinture un rayon de lumière [...] de façon à obtenir successivement des effets de soleil, de crépuscule, de clairs de lune, etc. Enfin on ajoutait encore à l'illusion en éclairant soit tour à tour, soit en même temps, les deux côtés de la toile¹⁷ ». La différence notable entre le diorama et le panorama est que le second a une toile cylindrique et le premier a une surface plane¹⁸. L'adjectif *dioramique* est issu de diorama et est aussi utilisé en anglais.

Diorama signifie plusieurs réalités qui n'ont pas toutes de lien évident avec le diorama dont nous tenons compte dans cette étude. « A small-scale representation of a scene, etc., in which three-dimensional figures or objects are displayed in front of a painted background, the whole often being contained in a cabinet and viewed through a window or aperture in the front ; hence, any small-scale model of a scene, building-project, or the

¹⁵ Larousse : *Dictionnaire étymologique et historique du français*, p. 225.

¹⁶ Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, Slatkine, 1982, p. 882.

¹⁷ Jules Adeline, *Lexique des termes d'art*, Paris, Gründ éditeur, 1927, p. 151.

¹⁸ Arthur Pougin, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions d'aujourd'hui, 1985 (1885), p. 296, le souligne.

like ; also a miniature set used in Cinematography and Television [...] ¹⁹».

Quelques différences internationales

Les différents mots définis précédemment ont aussi des significations particulières selon les continents et même selon les pays. Evelyn J. Fruitema et Paul A. Zoetmulder estiment que « When in America one speaks of a "panorama" one has something in mind that is quite different from what the European understands by exactly the same words²⁰ ». Nous allons en ce même sens surtout lorsque nous lisons que le *moving-panorama* est :

[...] a giant scroll, two or three m. high and [...] several miles in length. Wound around a cylinder, the canvas scroll was slowly rolled around another spindle, passing across a window in front of which the spectators [...] looked "out". [...] If one wished to make a return journey, the whole business was simply reversed. [...] This *moving-panorama* [...] has known fabulous successes all over the United States and was so serious a rival of the circular panorama than the latter, bereft of its name, had to be content with another denomination : "cyclorama", which it was never allowed to shed²¹.

Il convient donc de mentionner que le *Cyclorama de Jérusalem*, nom commercial actuel de l'œuvre de Sainte-Anne-de-Beaupré, n'est pas très approprié et que *Panorama de Jérusalem et de la crucifixion* aurait été sans doute préférable, car sa disposition ne le rattache pas vraiment à « cyclorama » et encore moins à « moving-panorama » que l'on prenne le parti de Robichon comme de Fruitema et Zoetmulder. Il est possible que sa dénomination - raison sociale - soit en rapport avec la possibilité que l'œuvre ait été exécutée en sol états-unien ou sous le ciel britannique où on utilisait, quoique plus rarement, ce fameux terme, à la période où le mot cyclorama était d'usage. Le fait que le panorama ait été exposé en Amérique ne peut nous permettre de la qualifier de « cyclorama » non plus. Il serait illogique en effet qu'un panorama provenant d'une zone européenne devienne « cyclorama » juste en traversant l'Atlantique. Nous traiterons

¹⁹ *The Oxford English Dictionary*, p. 689.

²⁰ *The Panorama Phenomenon : Mesdag Panorama 1881-1981*, La Haye, The Foundation for the Preservation of the Centenarian Mesdag Panorama, 1981, p. 74.

²¹ *Ibid.*

davantage de cette œuvre et des différentes conclusions et hypothèses que nous pouvons formuler des mystères qui l'entourent.

Notons que Fruitema et Zoetmulder indiquent dans leur catalogue *The Panorama Phenomenon*, que *panoramiste* signifie aux Pays-Bas un peintre formé à « l'École hollandaise » au début du XVII^e siècle, alors que de façon internationale, il signifie: peintre de panorama²².

1.2 Historique des mots

Historique de *panorama*

L'invention qu'est le panorama fut brevetée vers la fin du XVIII^e siècle, soit, on l'a vu, en 1787, sous l'appellation : « La Nature à coup d'œil ». Quelques dictionnaires donnent comme date de création du mot 1787 ou 1789, ce qui coïncide presque avec la création du panorama lui-même²³. Bernard Comment indique que le mot *panorama* serait apparu pour la première fois en janvier 1792 dans le *Times*²⁴. Cette dernière information semble être plus à propos. Il est possible que ce soit Robert Barker qui composa lui-même le mot, à titre de néologisme, pour accompagner ce type d'œuvre dont il est le concepteur.

Les mots de même famille, dont *panoramique*, ont des dates d'apparition dans l'histoire s'étalant de 1815 à 1912²⁵.

Le mot *panorama* popularisé par l'invention brevetée qu'il désigne, connut une vogue au XIX^e siècle et nous en discuterons plus avant au chapitre 3. Plusieurs innovations furent faites au panorama qui connut alors différentes variantes auxquelles on donna des noms avec le suffixe *-rama* tels géorama, maréorama et europorama²⁶. L'usage

²² *Ibid.*, p. 11.

²³ L'année 1789 a été avancée par *Le Robert : Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires le Robert, 1992, p. 1415; le *Larousse : Dictionnaire étymologique et historique du français*, p. 542, soutient que 1787 serait l'année de conception.

²⁴ Bernard Comment, *Le XIX^e siècle des panoramas*, Paris, Adam Biro, 1993, p. 5.

²⁵ *Larousse : Dictionnaire étymologique et historique du français*, p. 542.

²⁶ *Le Robert : Dictionnaire historique de la langue française*, p. 1415

devint une mode après 1830 si l'on en croit le récit d'Honoré de Balzac qui commente et explique cette tendance linguistique (et canularique) dans son roman *Le Père Goriot*²⁷. Mentionnons au passage que cet autre suffixe qu'est *-scope* connaîtra les mêmes péripéties et joies que *-rama* a vécues²⁸ !

Historique de *cyclorama*, *diorama* et *moving-panorama*

Si « cycle » existait au XVI^e siècle à en croire le *Larousse : Dictionnaire étymologique et historique du français*, p. 203, « cyclorama » n'apparaît qu'en 1840²⁹. Il serait alors utilisé en Pennsylvanie et il faudrait attendre jusqu'en 1849 pour que l'Europe, à commencer par l'Angleterre, l'emploie à l'écrit une première fois³⁰. Une encyclopédie à propos de la ville de Philadelphie, en Pennsylvanie, indique que le mot « Cycloramas - [sic] [...] applied to panorama, was first used in Philadelphia, in 1876, when the Colosseum was opened³¹ ».

Le mot diorama est apparu subséquemment à l'invention qu'il désigne. Mode de représentation créé par messieurs Daguerre et Bouton, le diorama est inventé en 1822³². L'appellation fut formée à partir de *panorama* dont on changea le préfixe pour *dia-*. Breveté en 1824, par John Arrowsmith, le mot est utilisé tout au long du XIX^e siècle³³, à plusieurs reprises on le retrouve à l'écrit : « le tableau de grandes dimensions, peint sur une toile sans bords visibles, que l'on soumet à des jeux d'éclairage [...] »³⁴.

²⁷ Paris, Flammarion, 1985, page 90 : « -Il fait un fameux *froitorama* ! dit Vautrin. Dérangez-vous donc, père Goriot ! Que diable ! votre pied prend toute la gueule du poêle. -Illustre monsieur Vautrin, dit Blanchon, pourquoi dites-vous *froitorama* ? il y a une faute, c'est *froidorama*. -Non, dit l'employé du Muséum, c'est *froitorama*, par la règle : " j'ai froit aux pieds !" ».

²⁸ Il sera connu grâce au Cinémascope, un procédé de projection cinématographique.

²⁹ *The Oxford English Dictionary*, p. 193.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Joseph Jackson, *Encyclopedia of Philadelphia*, Harrisburg, The National Historical Association, 1931, p. 535. La part européenne dans l'utilisation de ce terme a déjà été révélée, supra, p. 2 et suiv.

³² Quelques dates et références sont données à ce sujet dans *The Oxford English Dictionary*, p. 689.

³³ Adeline, p. 151.

³⁴ *Dictionnaire des termes techniques : L'atelier du peintre et l'art de la peinture*, p. 104.

Utilisé dans les textes anglophones principalement, parfois associé à *cyclorama*, il pourrait être traduit par *panorama-mouvant* comme l'a suggéré Bernard Comment³⁵. Apparu dès 1800, à Londres, il désignait alors des « petits décors mobiles [...] pour les pantomimes³⁶ ». Par ailleurs, un auteur américain tentera de rapprocher le panorama du « newsreel »³⁷.

Précision d'usage

L'utilisation d'un terme, d'un mot, d'une dénomination ou d'une appellation est toute relative. Plusieurs facteurs créent l'ambivalence, y compris parfois les différentes traductions. *Panorama* s'écrit de la même façon dans plusieurs langues. Dans le cadre de cette étude, nous adoptons la définition de *panorama* (appelé alors *La nature à coup d'œil*) de Robert Barker telle que précisée dans son brevet en annexe C.

1.3 Concepts

Densité de contenu et d'information

Le panorama constitue au sens large un type d'œuvre dense et riche d'informations. Souvent documenté ou réalisé d'après nature, le panorama est peut-être un reflet d'un moment précis à un endroit précis. Par exemple, certaines vues de villes ont été exécutées sur place, en face du sujet³⁸. D'autres ont été faites à partir de cartes, de croquis ou de photographies prises par le peintre lui-même qui profitait d'une visite sur les lieux du sujet de travail. Parfois, lorsqu'il s'agissait d'une bataille, on demandait l'aide d'officiers pour rendre le panorama véridique au point de vue des emplacements géographiques, des détails par exemple. Ce qui fait que les panoramas ont sans doute un contenu et des informations se rapprochant plus de ce que fut la réalité que d'autres

³⁵ *Le XIX^e siècle des panoramas*, p. 34.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ John F. McDermott, *The Lost Panoramas of the Mississippi*, Chicago, University of Chicago Press, 1958, p. 7 : « The newsreel, or travelogue, then, is no invention of the twentieth century. It is now more than one hundred and fifty years old [...] By the 1840's it had already attained a noble maturity. It had grown to a length that required an audience to sit for two or three hours while hundreds of yards of colorful canvas were slowly unwound from one cylinder and wound onto another. »

³⁸ Bernard Comment, p. 84 : « Pour son premier panorama exposé à Londres, celui de la ville d'Édimbourg, Robert Barker avait pris soin d'aviser le public qu'il l'avait réalisé sur place afin de lui donner un indiscutable caractère de vérité. »

œuvres de même sujet peuvent le faire. Beaucoup d'efforts ont été mis en œuvre pour atteindre dans la mesure du possible la véracité, par le rendu. Cela peut faire des panoramas des sources d'informations très intéressantes.

Le mass-média

Le panorama est lié à ce concept de mass-média par la suite de certaines analyses de type sociologique. Stephan Oettermann y souscrit, car il a intitulé son livre : « Das Panorama : Die Geschichte eines Massenmediums³⁹ ». François Robichon expose dans sa thèse cet état de fait et l'explique comme étant issu de la nature et des fonctions du panorama. Il donne cette définition d'un média : « Les médias sont des technologies qui sélectionnent, transmettent et accélèrent de l'information. Ils traduisent l'expérience humaine d'une forme en une autre⁴⁰ ». Il conclut lui aussi qu'un panorama est un mass-média.

Plusieurs fonctions ont été remplies par le panorama au cours de son histoire dont la fonction éducative. Certains panoramas toujours en montre actuellement tiennent encore ce rôle éducatif. Prenons l'exemple du panorama de la *Bataille de Gettysburg*, en Pennsylvanie. Ce panorama est installé dans un parc national, lieu de la bataille historique du même nom, en marge d'un cimetière de soldats morts à cette bataille, d'un musée d'armes et d'artefacts divers liés au combat et d'un centre-ville axé sur la commémoration du passage d'Abraham Lincoln lors des événements de 1861-1865, soit la guerre de Sécession. Tous les éléments sont réunis pour rendre fameuse la bataille de Gettysburg, connue, compréhensible, et accessible à quiconque y mettra les pieds! Le panorama de la Pickett's Charge y est même présenté comme une certaine reconstitution des événements (il y a aussi dans ce même parc d'autres reconstitutions). L'éducation d'un peuple s'y fait de façon efficace. Ce n'est bien sûr pas le cas de tous les panoramas mais on a écrit que quelques-uns avaient même été conçus pour remplir une fonction éducative particulière.

³⁹ Frankfurt-am-Main, Syndikat, 1980 : qui signifie : « Le panorama : Histoire d'un mass-média » .

⁴⁰ Marshall M^cLuhan, *D'œil à oreille*, Paris, 1977, dans Robichon, p. 146.

Certains panoramas ont été faits dans un but commercial. Sur ce sujet, Robichon rapporte que cette dimension économique des panoramas est encore méconnue, bien qu'il ait pallié ce manque pour ce qui est de la France en particulier : « le panorama est un objet économique, une marchandise, dont la mise en œuvre est identique à celle de toute marchandise dans une économie de marché et dépend des facteurs suivants : capital - processus de production - marché⁴¹ ».

1.4 Conclusion sur le panorama comme genre

Le mot panorama qui signifie *tout voir* s'est vu être chargé de différents sens au cours de l'histoire, tout comme d'autres mots apparentés, ce que leurs définitions nous ont permis de constater. Il va sans dire que tout cela menait à une confusion, mais aussi à une réflexion sur le thème de la vue panoramique et de l'absolu en art de la représentation. Tout voir ne signifie pas seulement voir autour de soi une vue quelconque, mais également voir tous les éléments qui la compose, dans le sens de la complétude. Une œuvre panoramique est complète par rapport à une œuvre de chevalet par exemple. Cette dernière ne peut chercher à atteindre cette « totalité » sans procéder à une réduction du sujet visible ou à une symbolisation réductrice. On peut représenter dans un panorama un très grand nombre de figures reconnaissables et perceptibles et ce, grâce au format et aux dimensions. Le sens de la complétude appliqué aussi à une vision diachronique des faits ou événements a aussi été souligné et ainsi il est facile de comprendre que le mot *panorama* signifie davantage de nos jours : « vue d'ensemble »⁴².

Le panorama est de toute évidence éducatif. Cela est encore plus vrai actuellement car la plupart des villes, paysages et autres sujets, peints aux XVIII^e et XIX^e siècles ont déjà subi d'importantes modifications architecturales et urbanistiques. Les panoramas fournissent donc de l'information sur l'histoire du monde autant dans leur contenu que dans l'étude des divers aspects les entourant.

⁴¹ « Les panoramas en France au XIX^e siècle », page 11.

⁴² Comme vu à la page 3.

CHAPITRE 2

CONTEXTE DE L'AVÈNEMENT DU PANORAMA AU QUÉBEC

Dans ce second chapitre nous verrons que le panorama est lié à différents concepts soient « spectaculaire », « gigantisme » et « illusionnisme ». Nous démontrerons aussi qu'il constitue une « œuvre-clé » par l'assemblage de ces concepts en un seul type de spectacle ! Dans un deuxième temps nous traiterons plus précisément du théâtre, du pré-cinéma et du cinéma. Ces spectacles de nature différente se sont cotoyés à la même époque. Il est vrai que ceux-ci étaient concurrents mais ils se sont aussi grandement influencés tant positivement que négativement.

2.1 Définitions des concepts liés aux panoramas en tant que spectacle

Il convient de définir ce que *spectacle* veut signifier et ce que *spectateur* évoque. Le sens commun de *spectacle* est « regarder avec attention¹ ». Le mot *spectateur* quant à lui est « celui, celle qui est témoin d'une chose, quelle qu'elle soit. Particulièrement, celui, celle qui assiste à une représentation théâtrale », comme le dit Michel Corvin dans son *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, « le mot *spectateur* n'est pas l'exact pendant du mot *spectacle*² ». Quoiqu'il en soit, *spectaculum* désignait les jeux du cirque et non le théâtre à l'Antiquité ; il faut attendre le XVI^e siècle pour qu'il s'agisse du théâtre³.

¹ Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p. 787.

² *Ibid.*, p. 788.

³ *Ibid.*, p. 787.

Le rapport entre les spectateurs et le spectacle a été l'objet de questionnement de nombreux chercheurs. Certains allant jusqu'à considérer que « toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de *spectacles*⁴ ».

2.2 Association entre les mots « spectaculaire », « gigantisme » et « illusionnisme » au XIX^e siècle

Les mots s'influencent mutuellement et s'associent entre eux. Les mots « spectaculaire », « gigantisme » et « illusionnisme » sont définis et associés ici, pour démontrer leur application dans le domaine des panoramas et des spectacles du XIX^e siècle.

Spectaculaire

L'adjectif *spectaculaire* signifie « qui frappe l'imagination, qui fait sensation; prodigieux » selon *Le Petit Larousse illustré*⁵. Le nom masculin *spectacle* est « ce qui se présente au regard, à l'attention, et qui est capable d'éveiller un sentiment [...] Représentation théâtrale, projection cinématographique, etc. [...] Ensemble des activités du théâtre, du cinéma, du music-hall, etc.⁶ » *Spectaculaire* est aussi « tout ce qui est perçu comme faisant partie d'un ensemble mis à la vue d'un public⁷ ». Mais d'avis avec Patrice Pavis, la notion reste assez floue car elle est fonction de la réception du spectateur, donc autant du sujet percevant que de l'objet perçu⁸. L'époque où le *spectaculaire* est produit influence aussi la réception par le sujet percevant, tout comme les idéologies, les esthétiques, les goûts, peuvent le faire. On peut établir quand même le rapprochement entre la notion de « spectaculaire » et les spectacles du XIX^e siècle desquels on disait très souvent dans les publicités qu'ils étaient spectaculaires mais aussi merveilleux, magnifiques, splendides, etc.!

⁴ Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1987, p. 9, en italique dans le texte.

⁵ *Le petit Larousse illustré*, Paris, Librairie Larousse, 1992, p. 928.

⁶ *Ibid.*

⁷ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor/Éditions sociales, 1987, p. 371.

⁸ *Ibid.*, « ...une notion assez floue [...] comme l'insolite, l'étrange... ».

Gigantisme

Le gigantisme est à l'Amérique (du Nord à tout le moins) ce que la miniature est aux Lilliputiens de Jonathan Swift ! L'Amérique et le gigantisme s'associent de façon naturelle. Ce sont les États-Uniens qui tentent toujours de faire plus gros et plus grand. Il n'y a qu'à voir la hauteur des tours de la ville de New York ! Les géographes sont plutôt fascinés quant à eux, par cette grandeur territoriale accentuée par le peu de peuplement du territoire et la concentration de celui-ci dans des zones restreintes. Il n'est rien de nouveau à dire sinon que le gigantisme peut aussi se constater dans les spectacles et particulièrement dans les panoramas de l'Amérique du Nord. Ceux-ci atteignirent des proportions dites « monumentales », « gigantesques », « énormes », « grandioses » voire « démesurées » au XIX^e siècle (comme au XX^e siècle). Il peut s'agir de tournées, dites « monstres », de productions à grands coups monétaires, de moyens spectaculaires quels qu'ils soient mis en œuvre pour produire, sur un lot de spectateurs tout aussi exceptionnel par son nombre, un effet extraordinaire ! On a vu grand au XIX^e siècle, comme il arrive encore qu'on le fasse en ce XX^e siècle. Même le rêve américain est grand, comme le « Big Apple » (New York), comme tout en Amérique finalement.

Illusionnisme

L'*illusionnisme*, du latin *illusio*, est un « art de tromper le regard du spectateur par dextérité manuelle ou truquage ; prestidigitation [...] Pratique baroquisante d'effets accentués de perspective, de luminisme, de trompe-l'œil⁹ ». Ce nom masculin a été utilisé au XIX^e siècle d'une telle façon qu'il faut le considérer comme un concept applicable à ce même siècle. Il faut voir aussi que ce concept a ses racines dans les siècles antérieurs (on parle de « tendance baroquisante » plus haut) et qu'il ne connut, au XIX^e siècle, qu'une application de plus. Les divers artistes, dits « magiciens », « illusionnistes » ou « prestidigitateurs » furent populaires et très en demande. Ce qui fut plus neuf et intéressant fut l'application de la notion d'*illusionnisme* aux spectacles et en particulier aux panoramas et aux dioramas. Ces derniers perdent tout leur sens si on leur soustrait la

⁹ *Le petit Larousse illustré*, p. 520.

capacité à faire l'illusion. En effet, l'illusion fait partie de leur nature intrinsèque¹⁰. « Il y a illusion théâtrale lorsque nous prenons pour réel et vrai ce qui n'est qu'une fiction, à savoir la création artistique d'un monde de référence qui se donne comme un monde possible qui serait le nôtre. L'illusion est liée à l'effet de réel produit par la scène¹¹ ». Tous les panoramistes souhaitaient que le public qui visitait leur œuvre se croit réellement en présence du sujet/événement peint, et donc qu'il croit à l'illusion. Ainsi plusieurs travaillaient à induire un état qui permette au spectateur de croire à l'œuvre et de perdre ses références extérieures : « Le spectacle, [est conçu pour que le spectateur soit] dans un environnement où aucun repère ne lui rappelle le monde extérieur¹² », « le panorama n'est autre chose que la manière d'exposer [...] en sorte que l'œil du spectateur, embrassant successivement tout son horizon et ne rencontrant partout que ce tableau, éprouve l'illusion la plus complète¹³ ». Plusieurs éléments étaient réunis à cette fin : « Pour amener le spectateur du dehors jusqu'à la plate-forme, on le conduit par des corridors sombres ; dans le trajet, il perd la notion de la lumière [...] et il en résulte une sorte de confusion ; mais bientôt, l'œil s'habituant au jour, le tableau produit insensiblement son effet, et plus on le considère, plus on se persuade que l'on est en présence de la réalité¹⁴ ».

La fabrication de l'illusion

La « fabrication de l'illusion » repose sur des conventions artistiques selon Patrice Pavis : « la réalité figurative n'est pas une invitation passive, [...] elle obéit à un ensemble de codes. De façon générale, chaque époque invente ses propres recettes d'illusionnisme [...] ses moyens autant que ses buts sont liés à un certain état de la société, plus encore à un certain état de nos connaissances théoriques et techniques¹⁵ ». En effet, les panoramistes ont traité la recherche de l'illusion avec la technique existante de chaque époque et ce qu'elle leur permettait (nous verrons au chapitre trois comment l'évolution

¹⁰ *Ibid.*, p. 337.

¹¹ Pavis, p. 198.

¹² François Robichon, « La peinture en cinémascope et à 360° », *Beaux-Arts magazine*, n° 115 (sept. 1993), p. 106.

¹³ Texte de l'Institut National des Sciences et Arts dans François Robichon, « Le panorama, spectacle de l'histoire », *Le mouvement social*, n° 131 (avril-juin 1985), p. 65-66.

¹⁴ Germain Bapst, *Essai sur l'histoire des panoramas et des dioramas*, Paris, Imprimerie Nationale, 1891, p. 9.

¹⁵ Francastel, dans Pavis, p. 199.

du panorama fut liée aux développements techniques). Mais cela n'a pas changé du tout au tout la manière de préparer un spectateur à recevoir un spectacle « à sensation » (considéré comme tel ou publicisé comme tel) comme il est encore possible de le constater en cette fin de siècle, lorsque nous assistons à certains spectacles et que nous devons parcourir un corridor sombre, dans une atmosphère tranquille avant de déboucher sur une salle soit éclatante de lumière (et de son), soit s'y installer et attendre quelques minutes le début explosif d'une représentation !

Le panorama œuvre-clé

L'association des mots-concepts « gigantisme », « illusionnisme » et « spectaculaire » se fait tout naturellement dans le panorama, qui devient une œuvre-clé. En effet il répond aux trois notions : « gigantisme » parce que le panorama est un type d'œuvre aux proportions monumentales, allant de plus en plus dans ce sens au fil des ans et selon les productions. On se base même sur ce concept dans les publicités, pour attirer le public, en prétendant montrer la plus grande réalisation, à chaque fois¹⁶ ! « Illusionnisme » parce que le panorama est une illusion artistique produite dans le but avoué de faire croire au spectateur qu'il est à un certain endroit à un certain moment. L'artiste qui produit le panorama met tout en œuvre pour rendre l'illusion vraisemblable au public, alliant le trompe-l'œil, les faux-terrains, la perspective, le décor de la plateforme, etc. Et enfin, « spectaculaire » par la réunion de « gigantisme » et d'« illusionnisme » d'une part et par le but recherché, c'est-à-dire être un spectacle en soi d'autre part !

¹⁶ John Francis McDermott, *The Lost Panoramas of the Mississippi*, Chicago, The University of Chicago Press, 1958, p. 165-166 : « [John] Banvard declared that his panorama was three miles long [...] The Smith-Risley panorama was announced as the four-mile painting ». De l'un à l'autre, ces deux panoramas du Mississippi se distinguent par leur grandeur, le second étant le plus grand et le plus récent. Les mesures de chacun, et d'autres, sont toutefois plus publicitaires que réelles ! « The little available data [about the length of the panoramas] are too much colored by the press-agent qualities of the producers for us to accept them easily », dit encore McDermott en page 165.

2. 3 La présence des spectacles au Québec au XIX^e siècle

Le Québec du XIX^e siècle connut le développement de différents types de spectacle. Ceux-ci ont grandement influencé le développement du panorama comme spectacle. Nous verrons dans ce texte que les spectacles ont connu des heures de gloire mais aussi de nombreuses épreuves. Le panorama a connu sensiblement les mêmes difficultés et succès.

Difficultés des pionniers du spectacle

L'Amérique du Nord n'avait jamais connu une effervescence culturelle et de spectacle telle qu'en cette fin du XX^e siècle. Pendant plusieurs années la production de spectacles, quels qu'ils soient, est restée sporadique, difficile pour les entrepreneurs et sans lendemains. Et si un milieu a réussi à produire davantage à une certaine époque, un autre milieu continuait de subir les ratés d'un moteur « spectaculaire » qui n'était pas suffisamment alimenté en carburant. Ainsi, la dramaturgie française à Québec et à Montréal connaît plusieurs difficultés tandis qu'à New York, le public pouvait assister aux productions d'un « New Theatre » plus régulièrement¹⁷. Mais cette situation qui eut cours pendant de longues années céda enfin sa place à une activité « de spectacle » tout-à-fait florissantes et ce entre 1900-1925 à Québec, principalement dans le quartier Saint-Roch, alors qu'on pouvait voir plusieurs salles de spectacles présenter régulièrement des productions diverses autant de théâtre que de cinéma ou des vaudevilles¹⁸. Des salles ferment par insuffisance de profit ou à cause d'événements tels des incendies. Plusieurs compagnies de théâtre se forment et se dissolvent, on fait des campagnes de souscription pour sauver ou relancer le théâtre et il est fréquent de trouver des salles temporaires destinées au théâtre ou qui prennent place dans des lieux aussi inhabituels qu'un hôtel (dont l'Hôtel Union) et même des marchés (les Marché Jacques Cartier et Marché Bonsecours de Montréal¹⁹).

¹⁷ André-G. Bourassa, « Un fou dans une poche », *Cap-aux-Diamants*, n° 35 (automne 1993), p. 26; Le théâtre aux États-Unis a commencé au début du XVIII^e siècle, en Caroline du Sud et à New York, où l'on donnait des pièces selon Corvin, p. 30.

¹⁸ Luc Noppen, Claude Paulette et Michel Tremblay, *Québec : Trois siècles d'architecture*, Montréal, Libre-expression, 1979, p. 376.

¹⁹ Noppen, p. 374 et 375.



Lieux physiques et types de divertissements

Le Québec du XIX^e siècle comporte deux lieux privilégiés de spectacle : Montréal (qui désigne aussi les villes autour telles Sainte-Thérèse, Saint-Hubert, Rigaud, Pointe-Claire, etc.²⁰) et Québec. Dans ces villes²¹ se tiennent des événements de divertissement variés (tout genre et tout public confondus). Il s'agit de théâtre sous les formes suivantes : comédies, drames historiques, drames bourgeois, drames patriotiques ou romantiques, sketches folkloriques, mélodrames, vaudevilles et même pantomimes. Il y a aussi du cinéma, des spectacles de patinage, des expositions d'art, des spectacles de musique (concerts; opéras et opérettes), des bals, des numéros de cirque, des spectacles de marionnettes, des foires et des expositions²², des carnivals ainsi que des panoramas et dioramas. Le théâtre et la musique prennent place dans des salles de spectacle officielles, des édifices aménagés dans le but d'accueillir ces productions mais aussi dans des endroits plus inusités tel que ce fut le cas, à Québec, dans l'une des casemates du bastion Saint-Louis qui fut aménagée en salle de spectacle²³. Les autres spectacles sont présentés dans des salles aménagées en fonction des besoins. Pour le cinéma on construit alors des salles pour les projections, des halles pour les expositions et des anneaux de glace pour le patinage ! Le panorama n'a pas échappé à cette vague de construction et on le dota de son propre bâtiment : la rotonde.

Il existe une différence entre le type de spectacle auquel l'élite assiste et celui qu'on réserve au peuple. Les divertissements d'ordre populaire sont les suivants: « ...il s'agit de parades militaires et de processions religieuses, d'illuminations et de feux d'artifice, de cirques et de spectacles donnés par des bateleurs [...] Il y a des ventriloques,

²⁰ Il s'agit de la même utilisation géographique de termes (Montréal pour sa banlieue et des villes autour) qu'en fait Jean-Marc Larrue dans *Le théâtre à Montréal à la fin du XIX^e siècle*, Montréal, Fides, 1981.

²¹ Françoise Tétu de Lapsade, *Le Québec : un pays, une culture*, Montréal, Boréal/Seuil, 1990, p. 422 : « Le théâtre requiert peut-être plus particulièrement le contexte d'une certaine urbanité. Or les villes québécoises restent essentiellement habitées [...] par des ruraux transplantés qui ne sont pas encore "arrivés en ville" ».

²² Michèle Jean, « La longue tradition d'Expo-Québec », *Cap-aux-Diamants*, vol 2, n° 3, p.33. Les expositions internationales de la fin du XIX^e siècle sont bien connues, on en tint aussi à Québec (1854) et à Montréal (1853). Les carnivals furent (et le sont encore) nombreux au Québec ; en 1896 on fit « la grande promenade carnavalesque », preuve d'une certaine popularité.

²³ John Hare, Marc Lafrance et David-Thierry Ruddel, *Histoire de la ville de Québec : 1608-1871*, Montréal, Boréal, 1987, p. 170.

des illusionnistes, des jongleurs, des équilibristes sur corde²⁴». L'élite opte pour des représentations plus structurées tels les concerts, le théâtre à grand répertoire et l'opéra.

Immigration au cœur des développements du spectacle

La venue d'immigrants de différents pays a stimulé le développement du spectacle au Québec. Par exemple, certains immigrants enseignaient la musique et se présentaient eux-mêmes en spectacle généralement chez les bourgeois. À Québec, à la fin du XVIII^e siècle, grâce à l'aide de certains musiciens tel Frederick Glackemeyer qui donnent des leçons, le public a pu assister à divers concerts : fanfare, concerts de la Société harmonique de Québec, petits orchestres, etc.²⁵ Mais le peu de représentations données ne suffisait pas à faire la promotion des spectacles musicaux. Ceux-ci demeuraient alors marginaux.

Un panorama et un diorama à Québec !

Au chapitre des spectacles culturels il faut ajouter la venue à Québec d'un panorama : « ...en décembre 1817, le panorama de la « Grande Bataille de Waterloo », long de 4240 pieds, y est [au Musée de cire] déroulé devant un public enthousiaste²⁶. » La dernière œuvre survivante de ce thème se trouve à Eigenbrakel, en Belgique²⁷. Le diorama, proche parent du panorama, figure également parmi les types de représentation qui furent offerts au public, à Québec. Un événement tragique fit la manchette des journaux et nous assure de la présence de ce diorama dans l'enceinte de la ville. Étant donné son ampleur, la tragédie qu'avait causée l'incendie qui fit 46 morts le 12 juin 1846 laissa plusieurs traces dans les journaux de l'époque. La représentation avait eu lieu au Théâtre Saint-Louis, dans le manège militaire d'alors²⁸, et l'incendie avait été causé par le

²⁴ *Ibid.*, p. 172-173.

²⁵ Hare, p. 171.

²⁶ C. Lacelle dans Hare, p. 173.

²⁷ Bernard Comment, *Le XIX^e siècle des panoramas*, Paris, Adam Biro, p. 106. Cette dernière œuvre fut peinte en 1912 par Louis Dumoulin.

²⁸ Noppen, p. 374. Il donne pour nombre 45 victimes alors que dans *The Montreal Gazette* on y écrit 46 morts.

« chemical diorama » sorte d'appareil d'éclairage usant de carburant chimique (voir l'annexe D et la figure 8).

La langue : influence de l'évolution du spectacle

Un aspect intéressant concernant l'histoire des spectacles au Québec au XIX^e siècle (et même avant ce siècle) est qu'il y eut une différence d'évolution de ces spectacles. Cette différence est observée en fonction de la langue, une volonté francophone d'avoir une activité théâtrale se démarquant particulièrement. Le développement de l'histoire du théâtre francophone est distinct de celui du théâtre anglophone, et leur histoire à tous deux est influencée par divers facteurs (plusieurs sont politiques), dont les changements de régime.

Le théâtre francophone « est apparu au lendemain de la Conquête, produit par des calvinistes ou des huguenots en provenance de Londres et des États-Unis ou par des Français venus soutenir la guerre d'indépendance américaine²⁹ ». Ces huguenots et calvinistes produisirent des pièces de théâtre, présentées en français au public du Bas-Canada. Le théâtre francophone se développe lentement à Montréal et à Québec où l'on joue sporadiquement des pièces, où l'on en monte, écrit et édite, et où on construit des bâtiments pour accueillir des productions. Hors des frontières du Québec actuel, les productions francophones se propagent dans l'axe Montréal-New York, et des villes telles que Philadelphie et bien sûr New York, qui abritent des communautés francophones, sont visitées en français³⁰.

Les changements de régime ont eu des effets néfastes sur le développement du théâtre de langue française. Il y eut l'imposition d'un embargo au XIX^e siècle sur les tournées des troupes de la France. Cela eut pour conséquence que le public francophone

²⁹ Bourassa, p. 26.

³⁰ *Ibid.*, p. 26 et 29. Philadelphie fut la ville des États-Unis qui eut la mainmise sur le théâtre la première, détrônée par New York ensuite. Avec Baltimore, elles forment l'ensemble des premières villes à avoir des productions de théâtre ; Williamsburg (Virginie), Charleston, Philadelphie et New York sont de celles qui eurent un lieu architectural pour le théâtre en premier, selon Corvin, p. 309.

dut se contenter de pièces produites par des « professionnels francophones venant des pays britanniques³¹ ». Suite à ces nombreux bouleversements on a pu observer qu'«une bonne partie du théâtre français qu'on a pu voir en [sic] Bas-Canada a été produite sous la direction d'artistes venus de l'extérieur [du pays]³² ». L'activité théâtrale fut bouleversée par divers événements funestes tels des exécutions, des emprisonnements, et l'expulsion du pays de plusieurs acteurs importants. Ces mesures ont été prises dans le but de maîtriser la diffusion d'idées républicaines entre autres par des acteurs et gens de lettres qui les amenaient en Nouvelle France. La situation était telle qu'il arriva même qu'on produise une pièce sous surveillance policière³³! Soulignons toutefois le courage de « la jeune colonie [qui] résiste et s'intéresse au théâtre malgré la censure religieuse³⁴ ».

Le théâtre vit malgré tout des heures de gloire : sur la rue Saint-Louis à Québec, on retrouve « une des plus belles salles publiques [...] [une] des plus parfaites que l'on puisse retrouver au Canada et aux États-Unis³⁵ ».

Le théâtre au Canada et au Québec n'a progressé que lentement, retardé par de nombreux opposants et en 1905 la ville de Québec accueillait pour la première fois, alors que Montréal l'avait déjà fait à plusieurs reprises, Sarah Bernhardt³⁶. On devait ce retard à « l'inexistence avant 1903, d'un théâtre [à Québec] qui fût assez prestigieux pour accueillir l'actrice³⁷ ». On a dit de sa présence, qui froissait les sensibilités à chacune de ses visites et cela autant chez les journalistes que chez les membres du clergé, qu'elle « façonne les bases de ce qui sera l'institution théâtrale francophone de Montréal³⁸ » tandis

³¹ Bourassa, p. 30.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*, p.30: Il s'agit de *La mort de César*, présentée en 1839 sous la direction de Napoléon Aubin et comprenant une pièce (*Le chant des ouvriers*) jouée par des syndiqués qui venaient de fonder l'une des premières unions de métier au Canada.

³⁴ Corvin, p. 147.

³⁵ J.M. Lemoine, dans Noppen, p. 375.

³⁶ Corvin, p. 39 :Montréal eut ses premières salles de spectacle au début du XIX^e siècle.

³⁷ Christian Beaucage, « La "divine " scandaleuse Sarah Bernhardt au Québec », *Cap-aux-Diamants*, n° 35 (automne 1993), p. 39.

³⁸ Jean-Marc Larrue, dans Beaucage, p. 41.

qu'à Québec elle « avait plutôt assombri l'horizon d'une institution qui avait déjà peine à éviter les assauts du clergé³⁹ ».

Il semble que les premières manifestations d'un théâtre anglophone se soient faites à New York dès 1730 avec quelques productions⁴⁰. Le théâtre anglophone s'est développé différemment du théâtre francophone et, par exemple en 1839, alors que « chaque ville, grande ou petite, a un théâtre anglais, la population française du Bas-Canada [...] ne peut soutenir de scène nationale » selon Lord Durham⁴¹. Malgré la présence d'une barrière de la langue, certains ont tenté un rapprochement. Des anglophones ont quand même joué dans la langue de Molière et souhaité « attirer certains des Canadiens-français aux représentations de quelques-unes de nos plus belles pièces [de langue anglaise]⁴² » a encore écrit Lord Durham.

Le Québec : Petite échelle de l'activité mondiale

La situation du spectacle au Québec au XIX^e siècle était sans aucun doute très précaire. Plusieurs facteurs telles l'immigration et la langue ont influencé l'évolution de l'établissement des spectacles au Québec et en Amérique du Nord. Des facteurs d'autre nature telles la religion, la guerre et la politique, ont elles aussi fortement influencé la situation des spectacles dans le Québec d'alors.

Mais le Québec n'était pas complètement coupé du reste du monde et des activités de spectacle qui avaient lieu ailleurs. Une preuve de cela : la venue d'un panorama et d'un diorama à Québec. Il faut considérer le Québec et ses plus grandes villes comme ayant vécu des événements semblables à ceux reçus par les capitales européennes et même états-uniennes d'alors. Mais il faut considérer que cela se fit à une échelle moindre.

³⁹ Beaucage, p. 41.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 26.

⁴¹ Bourassa, p. 30.

⁴² *Ibid.*, p. 30.

2.4 Théâtre, pré-cinéma et cinéma

Les panoramas partagent un certain nombre de concepts (gigantisme, illusionnisme et spectaculaire) avec ces trois types de spectacle. Outre ces ressemblances, ils se sont aussi mutuellement influencés au cours de leur développement. Ainsi, les décors du théâtre ont pris certaines des caractéristiques des panoramas. Les éclairages du pré-cinéma sont venus améliorer l'aspect visuel des panoramas. Le trompe-l'œil des panoramas est aussi lié à celui du cinéma. Toutes ces influences seront analysées au chapitre trois, mais nous nous attarderons ici à définir individuellement l'origine et le développement des théâtre, pré-cinéma et cinéma.

Le théâtre au Québec et au Canada

Le théâtre au Québec prend forme très tôt puisqu'en 1606 eut lieu la première représentation⁴³. Par la suite de ce spectacle à sujet allégorique, « les activités théâtrales en Nouvelle France se résumeront à du théâtre de collège et à du théâtre de société [...]. Les élèves de collège jouent, soit des "actions" organisées par des Jésuites et qui visent à recueillir [sic] un dignitaire, à souligner un événement d'importance⁴⁴ ».

Au XVII^e siècle, quelques spectacles laïcs reprennent des succès européens, des représentations « sont données par des officiers et des notables [...]. Ce théâtre de société, extrêmement sporadique n'est pas assez soutenu pour permettre une certaine habitude de théâtre, et asseoir une quelconque tradition dramatique [...], plus d'une génération peut s'écouler d'une représentation à l'autre⁴⁵ ».

Jusqu'à la Conquête, l'activité théâtrale est « étouffée par la censure et l'opposition acharnée des instances religieuses, [et] sera absente ou presque de la capitale⁴⁶ ». Le théâtre reprendra après la Conquête⁴⁷, malgré que le clergé l'interdise

⁴³ Centre québécois de l'Institut international du théâtre, *Le théâtre au Québec : L'émergence d'une dramaturgie nationale*, Montréal, Centre québécois de l'Institut international du théâtre, 1983, p. 5.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 6.

⁴⁷ *Ibid.* : On présentera alors des comédies et des pièces à sujet biblique.

encore à tous. Le répertoire deviendra alors « inoffensif » comme l'indique le Centre québécois de l'Institut international du théâtre, et on privilégiera Molière (farces, vaudevilles et comédies⁴⁸).

Pour le théâtre anglophone, il s'agit d'à peu près les mêmes événements et conditions malgré certaines différences. Les écoles tenant également un rôle important chez les Anglophones dans l'établissement d'un théâtre en Amérique du Nord et au Québec particulièrement. On assistera à une certaine expansion malgré tout, dans la production et la représentation de théâtre du côté anglais : « ...en ce dernier tiers du XVIII^e siècle, c'est le théâtre anglais qui domine la scène du Québec avec 178 œuvres recensées, contre 39 œuvres en français. Il en va de même pour les représentations ; [...] pour la période 1764-1825 il y eut seulement 99 représentations en français contre 1167 représentations en anglais⁴⁹ ».

Mais, « à partir de 1820, l'élite laïque canadienne-française prendra ses distances face à l'autorité ecclésiastique et commencera à défendre publiquement l'activité dramatique⁵⁰ ».

La situation américaine, dans l'ensemble, reste difficile pour les amateurs de théâtre qui vivent des périodes d'abstinence scénique. Ainsi le théâtre aux États-Unis est interdit entre 1774-1789, et ne prendra de l'ampleur qu'après la Guerre d'Indépendance. Au Québec, il a fallu attendre 1783 (à Québec) et 1786 (à Montréal) pour trouver des

⁴⁸ *Ibid.* : Un certain Molière «... mais surtout pas le Molière de *Tartuffe* ». Dans *Cent ans de théâtre à Montréal : Photographies*, Montréal, Éditions des Cahiers de théâtre Jeu, 1988, Diane Pavlovic et Lorraine Camerlain disent, p. 9, que : « Assez peu apprécié à la fin du XIX^e siècle, le répertoire classique a toutefois été le premier à être présenté au pays [...] dès 1646, à Québec, les Cent Associés jouèrent le *Cid* de Corneille ».

⁴⁹ Lucie Cliche et Jean-Marc Lamarche, « Le théâtre de langue anglaise au Québec de 1764 à 1799 : sa production et sa programmation. Étude comparative avec l'Angleterre et les États-Unis. » Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 1990, p. 5.

⁵⁰ Centre québécois de l'Institut international du théâtre, p. 7.

représentations de théâtre publiées sur une base régulière⁵¹ faisant foi d'une activité plus sérieuse.

En 1825 à Montréal on inaugura le « Théâtre Royal » ; à partir de ce moment un bon nombre de salles ouvrirent en ville et dans la province de Québec⁵². Le clergé continue d'interdire le théâtre mais des troupes se forment malgré tout. Il y a donc une plus grande volonté à l'appui du théâtre.

Si vers la fin du XVIII^e siècle le théâtre au Québec était enrichi de la présence de comédiens de l'Angleterre et des États-Unis, à la fin du siècle suivant ce sera par la présence et la direction de troupes de comédiens français ou belges⁵³. « La période 1895-1910, souvent qualifiée d' "âge d'or" par nos historiens de théâtre, n'a pas suscité d'œuvres dramatiques canadiennes-françaises significatives⁵⁴ ». Malgré cela, les « spectacles de tout genre foisonnent. C'est aussi l'époque des grandes tournées européennes [...] Le Monument National présente, lors de ses "Soirées de famille", des comédies [...] ; on inaugure au même moment le Théâtre National qui mettra à l'affiche des pièces françaises [ou new-yorkaises⁵⁵], et à l'occasion, des créations de pièces canadiennes⁵⁶ ». C'est dans cette période que des comédiens (et des comédiennes) canadiens-français commencent à mener une véritable carrière d'acteur professionnel⁵⁷. Toute cette activité est due à « l'apparition inattendue et considérable du théâtre francophone à partir de 1892⁵⁸ ».

Quelques échanges se font avec les États-Unis au cours de cette période; les troupes professionnelles font du recrutement à New York et à Détroit (deux grands centres dramatiques des États-Unis) pour quelques spectacles à court terme. Il s'agit là de

⁵¹ Cliche et Lamarche, p. 11.

⁵² Centre québécois de l'Institut international du théâtre, p. 7.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁵ Pavlovic et Camerlain, p. 45.

⁵⁶ Centre québécois de l'Institut international du théâtre, p. 9.

⁵⁷ Larrue, p. 12.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 13.

troupes anglophones bien sûr⁵⁹. Mais si ce n'est pas le cas pour le théâtre francophone, il y a quand même suffisamment de gens intéressés au théâtre pour mettre sur pied des troupes professionnelles et une organisation professionnelle permanente⁶⁰.

Ce qui est une caractéristique du théâtre au Québec et le démarque un peu du théâtre ailleurs dans le monde est qu'il vécut une phase associée au cirque et aux expositions (agricoles souvent) : le théâtre ambulant. Ce théâtre amena au Québec différents artistes habiles en toutes sortes de jeux d'adresse. On les appelle des saltimbanques, amuseurs publics, acrobates, funambules, charlatans, hercules, faiseurs de tours, joueurs de farces, etc. Ils se présentent dans les foires, les rues et les places publiques, les marchés, etc. Au Québec, les spectateurs de ces représentations populaires vont d'engouement en enthousiasme réel, que ce soit pour l'inusité ou pour l'adresse, la force ou la prouesse. Certaines salles tel le Dime Museum de Montréal, servent de lieu de spectacle en été et de patinoire en hiver⁶¹ ! L'histoire de ces divers amuseurs publics, chanteurs, montreurs d'ours, marionnettistes, et autres, est intéressante si on la rapproche de celle du théâtre itinérant car « elle remonte aux origines mêmes de notre théâtre⁶² ». Ces spectacles ont connu une effervescence particulière dans le Québec du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle. Nous associerons le panorama à cette histoire d'un théâtre plus populaire plus loin.

Le pré-cinéma

Le pré-cinéma⁶³ est un concept important qui se greffe à l'histoire du théâtre assurément, et y fait le lien entre l'art de la scène et celui de la projection sur toile. Ce concept est critiqué par moult auteurs d'histoire du cinéma et du théâtre et soutenu par d'autres ; certains l'ignorent même. La prédominance du décor et le fait de posséder de nombreuses figurations sont les deux critères sur lesquels s'appuient les tenants du pré-

⁵⁹ *Ibid.*, p. 117.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Jacques M. Clairoux, « Le théâtre ambulant et ses amuseurs publics », *Cap-aux-Diamants*, n° 35 (automne 1993), p. 48.

⁶² *Ibid.*, p. 46.

⁶³ Il s'écrit avec et sans trait d'union selon les éditions et les auteurs.

cinéma au théâtre⁶⁴. Un Français, Pixérécourt fut « le précurseur du cinéma pour la prédominance du décor et l'introduction de la foule sur la scène⁶⁵ ».

Le pré-cinéma au Québec

La situation du pré-cinéma à la fin du XIX^e siècle est intéressante d'un point de vue particulier : certains auteurs faisaient ce qu'on appelle actuellement du pré-cinéma. Il a fallu attendre 1955 et un congrès international de filmologie sur le sujet pour admettre l'existence d'un pré-cinéma⁶⁶. Mais si l'on fit du pré-cinéma durant tout le XVIII^e siècle et le XIX^e siècle, on en fit aussi après que le cinéma fut inventé⁶⁷.

La France se réclame particulièrement de l'invention du pré-cinéma et à cet effet est munie de maintes preuves. Le congrès international de 1955 s'est tenu à la Sorbonne. Et Pixérécourt se trouvait en France justement lorsqu'il fit lui-même du pré-cinéma dans ses productions théâtrales! Mais est-ce suffisant pour parler de la France comme du berceau (européen) du pré-cinéma ?

Le Québec, pour sa part d'histoire du théâtre, a connu la même séquence chronologique que la France. Mais étrangement on parle plus de pré-cinéma ayant recours à des projecteurs pour les représentations, que l'on ne parle de théâtre : « Il y a encore [au début du XX^e siècle], mêlées ou non aux représentations cinématographiques, beaucoup de projections avec des appareils du pré-cinéma [ex. : le Kinétoscope d'Edison, le Mutoscope, les lanternes magiques, les spectacles avec photographies, etc.]⁶⁸ ». Il semble qu'il y ait une confusion entre le pré-cinéma observé dans le théâtre et le pré-cinéma reconnu d'un point de vue cinématographique. Comment départager le cinéma et le théâtre ? Qu'elles sont leurs caractéristiques propres ? La réflexion a été largement

⁶⁴ Hassan El Nouty, *Théâtre et pré-cinéma*, Paris, Éditions A.-G. Nizet, 1978, p. 89.

⁶⁵ H. Winter dans El Nouty, p. 89. René Charles Guilbert de Pixérécourt (début XIX^e siècle) est cet auteur dramatique français appelé le « père du mélodrame ».

⁶⁶ El Nouty, p. 96.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 89. El Nouty dit aussi que Gémier fit en 1903, au Festival de Vaud, une production théâtrale qualifiée de « pré-cinématographique » par ses 2 400 figurations et par le décor utilisé. Et qu'on fera même de ce type de représentation jusqu'aux années 1920.

⁶⁸ Yves Lever, *Histoire générale du cinéma au Québec*, Montréal, Boréal, 1988, p. 29.

commentée par Hassan El Nouty, qui nous met en garde contre le danger de voir du pré-cinéma partout⁶⁹.

Le cinéma

Le cinéma comme on le connaît est très jeune, et comparé aux autres arts de la scène, particulièrement au théâtre dont les origines remontent à l'Antiquité, semble l'être encore plus. Les toutes premières projections (par les frères Lumière) ont été faites en 1895, à Paris⁷⁰. Ce qui donne au septième art cent ans bien sonnés. Il a subi plusieurs formes de développement en si peu de temps : du court-métrage des débuts, souvent limité à quelques minutes de film en noir et blanc, au film couleur grand-format « Imax » avec le son numérisé et plusieurs milliers de Watts de puissance. Il faut mentionner que tous les développements furent soumis à la même volonté de dépassement et d'amélioration de la qualité pellicule/son, en faveur d'un public qui fut et qui est encore exigeant mais qui suit avec intérêt, toutes les nouveautés proposées.

Au Canada, il n'a pas fallu attendre très longtemps pour apprécier, dès 1896, quelques-unes de ces petites bobines : « ...à Montréal, boulevard Saint-Laurent, les gens pouvaient - pour \$0,05 !- voir sept minutes de films choisis parmi une trentaine de sujets. Ces films appartenaient à deux Canadiens [...] qui avaient fait leur provision [...] chez les frères Lumière, à Paris⁷¹ ». Il y eut aussi des projections à Ottawa, Toronto, Québec, Trois-Rivières, Sherbrooke, etc., la même année et un film désormais célèbre et très important pour l'histoire du cinéma. Ce film montrait « Jimmy Hardy en train de traverser sur une corde raide les chutes du Niagara⁷² »! Outre ces événements sporadiques, la fin du XIX^e siècle au Québec verra « des opérateurs américains [...] filmer des scènes pittoresques dans les régions de Québec et de Montréal⁷³ » comme cela se fait encore aujourd'hui. Et il faudra attendre le début du XX^e siècle pour de nouveaux

⁶⁹ Plusieurs exemples en littérature entre autres, en page 96 et suivantes.

⁷⁰ Yves Laberge, « Un siècle de cinéma au Québec : Chronologie », *Cap-aux-Diamants*, n° 38 (été 1994), p. 10 : « Première projection publique et payante [...] à Paris, le 28 décembre 1895 ».

⁷¹ Léo Bonneville, *Le cinéma québécois*, Montréal, Éditions Paulines et A.D.E., 1979, p. 7.

⁷² *Ibid.*

⁷³ Laberge, p. 10. Cela se fit dès 1898.

développements tels l'ouverture des premiers Ouimetoscopes⁷⁴ à Montréal (1906 et 1907), la première loi québécoise sur la censure cinématographique (1911⁷⁵) ou le premier long-métrage authentiquement canadien (1913⁷⁶). Mais avant tout cela, entre 1897 et 1907 environ, le cinéma qui est ambulante et exploité de façon artisanale est présenté partout où le nombre d'habitants est suffisamment élevé pour l'accueillir⁷⁷. À Québec, Trois-Rivières, Saint-Jean et Saint-Hyacinthe par exemple, on put apprécier ces présentations. Par ailleurs, un opérateur de chez les frères Lumière⁷⁸, comme d'autres, a fait de grandes tournées et filmé à Toronto, Ottawa, Québec et Montréal. À partir de 1907, le cinéma entreprendra sa période de « sédentarisation » selon la terminologie d'Yves Lever dans son *Histoire générale du cinéma au Québec*; c'est-à-dire que le cinéma sera présenté dans un réseau de salles qui s'organisera en cette décennie.

Il est intéressant de savoir que le cinéma eut des relations étroites avec d'autres arts et non pas seulement à l'intérieur d'un scénario ou lors des arrangements (ou de la technique) de production de film, mais bien lors de séances de projection. En effet, « on les retrouve souvent jumelées à des spectacles, de variétés ou de théâtre » et que « si, pendant ces premières années, le cinéma sert à meubler les entractes du théâtre, c'est bientôt l'inverse qui se produira⁷⁹ ». Un tour de chant entre deux films reste pour nous surprenant ! Ce sera dans le XX^e siècle, qu'il se développera donc le plus et le plus rapidement (déjà en 1914 Montréal comptera la moitié des 145 salles de cinéma que le Québec aura prestement établies⁸⁰).

⁷⁴ *Ibid.*; Les « Ouimetoscopes » étaient des salles de cinéma fondées par Léo-Ernest Ouimet.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Bonneville, p. 7.

⁷⁷ Lever, p. 27. Le cas d'Henry de Grandsaignes d'Hauterives et sa mère, présentant l'Historiographe partout en Amérique du Nord, est bien connu et illustre ce qu'était le cinéma ambulante selon Françoise Tétu de Labsade, en page 380.

⁷⁸ Lever, p. 27.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 28.

⁸⁰ Laberge, p. 10.

En résumé

Après avoir défini le théâtre, le cinéma et le pré-cinéma, nous pouvons observer que ces spectacles ont des points en commun. Ils ont aussi des points communs avec le panorama. En s'appuyant sur les critères établissant ce qu'est le pré-cinéma, soit la prédominance du décor et le fait de posséder de nombreuses figurations, nous sommes tentée de postuler que le panorama est du pré-cinéma.

Toutes les œuvres que sont les panoramas et les dioramas ne sont pas nécessairement du pré-cinéma par contre. En effet, toutes n'ont pas de nombreuses figures. Mais la majorité des œuvres connues en sont donc, car elles possèdent une infinité de figures dans bien des cas.

2.5 Le rôle des réalisations cinématographiques et pré-cinématographiques et leur relation commune avec le sens du spectacle

Quelques rôles

Le monde du spectacle a connu diverses formes cinématographiques et théâtrales. De plus, les générations variées de spectateurs que ce monde a engendrées ont tenu des rôles particuliers mais tous du même type : l'œuvre est montrée et le public la reçoit (activement ou passivement). Au-delà de ces considérations de base, se trouvent d'autres rôles tenus par les réalisations cinématographiques et pré-cinématographiques, mais aussi par d'autres types de spectacle (tels le théâtre, l'opéra, etc.). Il s'agit, pour l'ensemble de ces spectacles de divertir un public. Le *divertissement* est lié à d'autres concepts tels : la curiosité (l'aspect bizarre et particulier), l'enchantement ou la fête des yeux⁸¹, l'illusion, et parfois l'éducation, la conquête (d'une idée ou d'un mode de pensée), la propagande, etc. Il est possible de les lier à une notion : le sens du spectacle.

⁸¹ El Nouty, p. 17.

Le sens du spectacle

Avoir ou non le sens du spectacle peut jouer un rôle tout à fait déterminant dans la réussite ou dans l'échec d'une représentation quelle qu'elle soit. On parle souvent de « flair » pour désigner le je-ne-sais-quoi qu'a su percevoir le concepteur pour créer une apothéose. Certaines associations brillantes ont été réalisées au cinéma, au théâtre et ailleurs entre différents domaines tels les milieux artistiques et scientifiques. Les projections cinématographiques de la fin du XIX^e siècle au Québec ont été possibles non seulement grâce au talent artistique de ceux qui ont réalisé ces films, mais aussi grâce à la technologie développée par les hommes de science.

Un rapport social

Quoi qu'on en dise un spectacle est « un rapport social entre des personnes⁸² » et c'est dans ce rapport que le sens du spectacle intervient. Le spectacle a tendance à « faire voir ». On peut ajouter que « l'on parle dans une certaine mesure le langage même du spectaculaire⁸³ ». Et là encore il est difficile de séparer « sens du spectacle » de « spectaculaire ». Il faut ajouter que le sens du spectacle est lié intimement au spectaculaire et que dans les panoramas, nous verrons comment il fut mis à profit.

En résumé

Les rôles des spectacles sont des plus variés, tous déclinés sur une base d'émission et de réception. Le sens du spectacle se rattache à plusieurs genres, autant le théâtre que le cinéma. Il se rattache aussi aux panoramas mais s'y présente différemment. Il faut souligner que plusieurs cycloramas des États-Unis étaient présentés avec piano et narrateur-présentateur. Ces deux éléments donnaient aux présentations un caractère plus vivant et éphémère. Le sens du spectacle prenait alors plus de place en direct et non plus seulement lors de la conception en retrait du public, où il repose alors beaucoup sur des critères de rendu et de composition. Il devenait aussi dès lors un rapport social direct.

⁸² Debord, p. 10.

⁸³ *Ibid.*, p. 12.

2.6 Conclusions sur l'avènement du panorama

Le panorama ne fait pas cavalier seul dans le monde des spectacles. Il a évolué en rapport avec les autres spectacles. De leur présence ou leur absence il a su tirer le meilleur, il a même emprunté leurs caractéristiques ou les a assimilées à son mode de présentation. Il a partagé avec le cinéma, le pré-cinéma ainsi que le théâtre des concepts définis.

Le panorama se trouve lié aux spectacles de théâtre, cinéma et pré-cinéma par des caractéristiques communes. Le public en est une, les décors et l'illusion, deux autres. La mise en place scénique, le trompe-l'œil et l'obscurité en sont encore. Le spectacle comme concept unit divers types et genres de représentations dont les panoramas, les cycloramas et les dioramas.

Le contexte de l'avènement du panorama met donc en place cet état de fait et dessine le paysage de spectacle du Québec au XIX^e siècle, là où quelques présentations de panoramas ont été faites. Ainsi il est plus aisé de comprendre ce que fut la situation d'alors et comment le panorama s'y insérait. Le chapitre suivant précise comment la technologie a permis au panorama de mieux se développer.

CHAPITRE 3

TECHNOLOGIES ET HISTOIRE DU PANORAMA

Le XIX^e siècle est lié dans l'esprit des historiens occidentaux à la Révolution Industrielle. Les bouleversements techniques et technologiques qui se produisirent furent tels que la face de l'humanité fut changée à jamais. C'est la naissance d'une certaine vie moderne.

Ce chapitre traitera des changements technologiques du XIX^e siècle qui influencèrent l'histoire du panorama. Il sera donc question des technologies développées, des améliorations apportées aux panoramas, de l'influence des technologies sur les panoramas et sur leur diffusion. Finalement nous traiterons aussi des rôles tenus par le cinéma et le théâtre dans la disparition des panoramas.

3.1 Mise en contexte orientée vers la technologie développée pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle

La seconde moitié du XIX^e siècle est le berceau de bien des inventions. Une certaine définition des caractéristiques de la société a fait son apparition à cette époque. Pour Michel Guay : « La révolution industrielle est la seule à avoir complètement modifié la nature même des relations des hommes avec leur environnement, des hommes entre eux, sans oublier le processus de travail et les conditions de la vie. La révolution industrielle est un phénomène global qui touche tous les aspects de la civilisation¹ ». La société

¹ Michel Guay et Bernard Dionne, *Histoire et civilisations de l'Occident*, Montréal, Éditions études vivantes, 1991, p. 442.

bourgeoise verra le jour grâce à cette révolution, née en Angleterre. Trois aspects ont été influencés par la révolution industrielle (1750-1900) : le processus technique de production, la question de l'énergie, l'organisation et la répartition des tâches².

De 1750 à 1850. Les débuts de la mécanisation.

La révolution industrielle débuta au XVIII^e siècle en Grande Bretagne et se poursuivit durant le XIX^e siècle. On cherchait à cette époque à augmenter la production manufacturière. Avec l'invention de machines diverses, l'ère de la mécanisation fit son entrée en 1738. Conséquemment ces nouvelles machines répondirent au besoin de vitesse de l'industrie du textile. Produire plus, plus vite était leur devise. L'expansion rapide de cette industrie améliorée allait entraîner à sa suite l'industrie minière. Cette dernière devait, en effet, fournir à l'industrie du textile, du fer pour construire les machines et du charbon pour les alimenter³. Pour arriver à remplir cette demande nouvelle qui ne cessait de croître, les machines firent leur entrée dans l'industrie minière.

Quelques pays suivirent d'abord l'exemple de mode de production britannique. Michel Guay dit observer encore trois grandes vagues d'adhésion par les pays aux changements apportés aux modes de production : La France, la Belgique, la Suisse et les États-Unis d'abord, le Canada, l'Europe centrale et l'Allemagne en second lieu et l'Italie, la Russie, les pays scandinaves et certaines parties de l'Europe orientale enfin⁴. Maintenant que des pays d'Asie, d'Afrique et d'Amérique du Sud ont joint les rangs, cette industrialisation est devenu mondiale. Bien qu'appliquée de façon différente, cette façon de produire tient maintenant lieu de norme internationale.

Le développement des moyens de transport contribua fortement au développement des communications et à l'expansion des industries. Le bateau et le train à vapeur

² *Ibid.*, p. 443.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

contribuèrent à « l'expansion des industries de base⁵ ». L'Angleterre, les États-Unis et le Canada doivent au chemin de fer cette expansion durant la première moitié du XIX^e siècle. En effet, les producteurs développèrent de nouveaux marchés, ils purent aussi acheminer plus loin les matières premières et les produits finis.

1850-1900 : Organisation du travail et production de masse

À partir de 1850, l'industrialisation connut une deuxième période de développement touchant à des aspects différents de ceux développés auparavant :

Dans un contexte où science et technologies faisaient dorénavant cause commune, l'industrialisation connut une seconde phase [...] Acier, produits chimiques [...], technologie de l'électricité et moteur à combustion interne représentèrent les quatre innovations majeures qui transformèrent radicalement le processus industriel pour lui donner le visage qu'il devait conserver jusqu'au milieu du XX^e siècle...⁶

C'est dire combien le monde avait franchi un tournant décisif.

Un autre aspect intéressant qui fut développé pendant les différentes phases de la Révolution Industrielle fut l'organisation de l'économie de production de masse. En effet,

Compte tenu de l'ampleur des nouvelles entreprises industrielles et des capitaux énormes qu'elles réclamaient pour leur mise sur pied et leur fonctionnement. La formule de l'entrepreneur familial ne suffisait plus. Il fallut concentrer les capitaux ainsi que la structure industrielle elle-même pour maximiser les effets et les profits. D'où l'importance accrue des banques et des milieux financiers [...], tout comme d'ailleurs des interventions de l'État [...] pour soutenir les nouvelles entreprises⁷.

Il est bien connu qu'avec la Révolution Industrielle, « la démographie urbaine finit par l'emporter sur celle des campagnes⁸ ». La population s'établissait alors là où l'on produisait industriellement, c'est-à-dire là où elle pouvait travailler, soit à la ville. Les habitants de l'Angleterre furent les premiers à effectuer ces changements suivis par l'Amérique, toujours selon Michel Guay. Ce sont ces gens devenus travailleurs-ouvriers

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 445.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 450.

qui subirent, le plus directement, les effets des changements apportés à l'organisation du travail : « Pour les anciens paysans ou artisans habitués au rythme des saisons ou à celui de leurs travaux spécialisés, le passage à la grande manufacture et à l'industrie introduisit des modifications radicales dans leurs rapports avec le travail, son rythme régi par la machine, sa division des tâches, sa concentration des ouvriers (hommes, femmes et enfants), son salariat, [etc.]⁹ ».

Divers autres aspects, découlant de ces changements profonds, telles les questions sociales (organisations des ouvriers ou syndicats par exemple) sont importants pour une histoire contextuelle complète du XIX^e siècle révolutionné. Mais comme ils ne nous servent pas à expliquer directement les changements que le panorama a subi dans sa conception et sa distribution, nous nous limiterons aux aspects importants.

Énergie et électricité

Nous avons mentionné brièvement quelques-unes des sources d'énergie que le XIX^e siècle produisit. La vapeur fut la grande source d'énergie qui a nourri une grande variété de machines. L'électricité, les produits chimiques et les combustibles (pour les moteurs à combustion interne) font aussi partie de ces autres sources d'énergie¹⁰. « La seconde phase de l'industrialisation alimentée par l'électricité, les métaux légers et les matières plastiques, succédait à la barbarie du fer et du charbon¹¹ ». L'alimentation change et les moyens aussi : on pourra faire davantage et plus librement.

Toute l'importance de l'électricité s'est vérifiée en notre fin de XX^e siècle, particulièrement lors des différents troubles de distribution du courant de janvier 1998 ici au Québec et comme cela se vérifie à chaque ouragan ou autre catastrophe naturelle partout dans le monde ! Le XIX^e siècle a connu la naissance et les débuts de l'utilisation de cette énergie. L'éclairage est une application de l'électricité des plus spectaculaires.

⁹ *Ibid.*, p. 451.

¹⁰ *Ibid.*, p. 445.

¹¹ *Ibid.*, p. 472.

Wolfgang Schivelbusch, dans *Disenchanted Night : The Industrialization of Light in the Nineteenth Century*, fait état des différentes formes d'éclairage qu'a connues l'humain au cours de son évolution. Voici deux réactions inusitées face à ce nouveau phénomène : « The light [on the la Place de la Concorde] which flooded a large area, was so strong that ladies opened up their umbrellas - not as a tribute to the inventors, but in order to protect themselves from the rays of this mysterious new sun¹² ». Ensuite, à une bataille : « When the rebels were only a few hundred metres away and had begun to attack, the electric floodlights suddenly blazed into action, bathing them the most brilliant light. The surprise and the confusion were so complete that they defy description¹³ ». L'électricité donna une grande quantité de nouveaux usages de la lumière.

Ces divers changements seront mis à profit dans la production des panoramas. Cela influencera aussi la manière de les concevoir, de les réaliser et de les montrer.

3.2 Les panoramas et la technologie: les améliorations apportées par l'évolution technologique

L'évolution technologique eut un rôle très important dans le développement des panoramas. L'électricité particulièrement a joué un des rôles primordiaux. Furent utilisés en outre, la *camera obscura*, la *camera lucida* et la photographie. Toutes ces inventions ont influencé la production, les déplacements et la façon de montrer les panoramas.

Les modes de production des panoramas jusqu'en 1950. Méthodes.

L'artiste des débuts du panorama faisait un croquis à partir d'un appareil appelé *chambre noire* : « On se servait d'une chambre noire tournant à volonté sur pivot au moyen de laquelle on dessinait successivement toutes les parties de l'horizon qu'elle embrassait jusqu'au point où le dernier dessin, se raccordant avec le premier, finissait le

¹² J. Lacassagne et R. Thiers (1857) dans Wolfgang Schivelbusch, *Disenchanted Night : The Industrialisation of Light in the Nineteenth Century*, Berkeley, The University of California Press, 1988 (1983), p. 55.

¹³ *La lumière électrique* (1884) dans W. Schivelbusch, p. 57.

cercle¹⁴ ». Le croquis était alors reporté sur la toile au fusain, puis peint à la brosse. C'est une façon de faire qui était fastidieuse.

Bien qu'il y eut des constantes, aucune méthode vraiment précise n'a présidé à l'exécution de panoramas, et ce pendant longtemps. Chaque artiste avait ses méthodes propres dont voici un exemple :

[Pierre] Prévost prenait un châssis sur lequel il faisait des carreaux avec du fil ; il divisait la circonférence de l'horizon en un certain nombre de parties formant autant de dessins ; un dessin terminé, il passait au suivant, après l'avoir fait anticiper sur le précédent de manière que les derniers traits de l'un fussent les premiers du suivant ; il détenait ainsi un repérage [...] En outre, il se servait du niveau d'eau pour déterminer la ligne d'horizon qu'il traçait ensuite sur les parties où elle était cachée par des montagnes, des édifices ou d'autres objets élevés ; il pouvait ainsi, sur cette ligne, constater mathématiquement la mise en place de chaque objet sur la toile¹⁵.

La façon de faire de Prévost était utilisée vers 1820 par bon nombre de panoramistes en France, époque à laquelle il publia un *Mémoire descriptif de l'art de peindre les panoramas, où l'on a développé le mécanisme de ce genre de peinture*¹⁶.

L'exemple d'Hendrik William Mesdag est particulier. Son panorama d'une vue de Schévéningue, en Hollande, a été exécuté en 1880, à l'aide d'un cylindre de verre (figure 9). Il y travailla avec une équipe de peintres spécialisés, dont son épouse, et utilisa le fameux cylindre. Installé sur la dune servant de point de vue au panorama, Mesdag dans son cylindre traçait les contours du paysage autour de lui. Ensuite, le cylindre était installé dans la rotonde où la toile était suspendue, et les assistants traçaient sur la toile, guidés par Mesdag, la vue en sections¹⁷.

¹⁴ Miel (*Essai sur le Salon de 1817*) dans Germain Bapst, *Essai sur l'histoire des panoramas et des dioramas*, Paris, Librairie G. Masson, 1891, p. 9.

¹⁵ Bapst, p. 9-10.

¹⁶ François Robichon, « Le panorama, spectacle de l'histoire », *Le mouvement social*, n° 131 (avril-juin 1985), p. 67.

¹⁷ Paul A. Zoetmulder, *Panorama Mesdag*, La Haye, B.V. Panorama Mesdag, 1986, p. 22.

Bien vite, les producteurs-artistes de panoramas délaissèrent les techniques développées jusqu'alors, pour adopter une façon plus homogène. Ils firent appel à des spécialistes pour tracer une perspective qui soit vraisemblable : on les appelait les perspectiveurs. Bapst explique :

Ces hommes de métier, par une méthode scientifique, projettent des courbes passant par des points déterminés, rabattent des plans, calculent l'éloignement, étudient les dimensions et au moyen de la géométrie descriptive, résolvent les problèmes qui leur sont posés en mettant au point l'objet et en lui donnant les dimensions et les formes qu'il doit avoir sur la toile pour le faire paraître, à nos yeux, tel que la réalité¹⁸.

Mais la photographie issue des avancées technologiques vient aider les panoramistes. Elle permet dès 1855 en France avec le colonel Langlois ainsi que Neuville et Detaille, de lever ;

toutes les parties de l'horizon qu'ils rajustent ensuite; sur cette reproduction exacte ils exécutent l'esquisse de la peinture au dixième, aussi poussée que possible, afin qu'il n'y ait plus qu'à la transporter sur la toile. Pour reporter le paysage tel que la photographie le donne ; ils se servent de projections photographiques lumineuses ; on divise la toile et la photographie en dix parties égales correspondantes ; on projette chacune des parties photographiques sur les parties de la toile où elle doit être reproduite ; puis, au moyen du fusain, on trace des lignes que dessine la lanterne lumineuse [...] On s'occupe ensuite des figures¹⁹.

La *camera obscura* et la *camera lucida* (figures 10 et suiv.) furent les deux appareils les plus utilisés pour concevoir des panoramas. La première caméra est « une chambre noire dans laquelle la lumière passant à travers une ouverture (la lentille) est réfléchiée par un miroir incliné qui projette l'image sur un verre dépoli. L'artiste place une feuille de papier sur le verre et peut alors reproduire les principaux contours du paysage observé. [...] Il faut cependant éviter que la lumière ambiante ne l'éclaire. D'où l'idée d'utiliser un prisme monté sur une chambre obscure en forme de tente. [...] La tente qui

¹⁸ Bapst, p. 10.

¹⁹ *Ibid.*

enveloppe le faisceau lumineux permet alors de discerner clairement l'image projetée²⁰ ». Il s'agit d'un procédé ancien utilisé par les artistes dès la Renaissance²¹.

Le second appareil contient également un prisme en verre. Mais on l'utilise différemment : « dans ce prisme, le dessinateur voit à la fois le paysage qui lui fait face et la feuille de papier sur laquelle il dessine. Il lui suffit donc de suivre avec un crayon l'image que saisit son oeil. [...] La *camera lucida* se fixe sur la tablette du dessinateur et peut servir aussi sans qu'il soit nécessaire de se protéger de la lumière du jour²² », comme le démontrent les figures 12 et 13.

La caméra pivotante, sur son trépied, est la plus ancienne des deux grandes catégories d'appareils-photos panoramiques. Elle pivote « grâce à un mécanisme d'entraînement qui fait aussi se dérouler la pellicule dans le chargeur [...] [Elle] permet de couvrir jusqu'à 360 degrés [...] »²³. Un deuxième type de caméra, « la Kodak Panoram, est moins complexe parce que c'est seulement la lentille qui pivote pour impressionner une pellicule fixe²⁴ ».

Jacques Mandé Daguerre, qui avait travaillé aux dioramas, poursuivra ses recherches personnelles pour développer, ensuite, les appareils photographiques produisant les daguerréotypes (1838). Les appareils photographiques qui furent développés à la suite de Daguerre furent assez nombreux et performants. La reproduction par l'usage d'une caméra connut un bon succès et se développa en Caméra

²⁰ Luc Noppen, *Le panorama de Québec*, Québec, Musée de la Civilisation et les Éditions Continuité, 1990, p.6.

²¹ Michel Huard, « Camera obscura », *Musées*, vol. 13, n° 1 (mars 1991), p. 26. Cet article est une entrevue réalisée avec le directeur du Musée d'art de Joliette, Michel Perron, après l'exposition *Camera obscura* tenue à l'automne 1990.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.* Le nom de cette caméra n'est pas fourni dans ce texte, mais la description laisse penser qu'il s'agit de la Caméra Pantascopique (1862), dont on fit plusieurs modèles et que The Pantascopic Company distribua sur le marché.

²⁴ *Ibid.*

Pantascopique²⁵ (figure 14) et autres types de caméras, qui permirent de faire des photographies dites « panoramiques », ceci permettant dès lors la production de panoramas photographiques.

Une exposition du Musée de la Civilisation de Québec en 1990, a montré et expliqué les différentes façons qu'avaient les artistes, de produire des vues de la ville de Québec. Sous le Régime français, on dresse le portrait d'une ville « idéale » sans la représenter telle qu'elle est dans la réalité. « ... les artistes qui représentent Québec s'intéressent davantage au statut de la capitale qu'à la beauté de son site ²⁶ ». Puis, dès la fin du XVIII^e siècle, on s'intéressera à cette beauté, et les aquarellistes la reproduiront, tout en cherchant le « pittoresque » dans la ville, selon Luc Noppen (la figure 15 en fournit un exemple). Les photographes prendront la relève et produiront des clichés panoramiques de Québec à l'aide de la nouvelle technologie en cherchant dans la ville, la modernité²⁷. On en fera des vues panoramiques par des assemblages de photographies successives. De nombreuses villes seront ainsi photographiées au cours du XIX^e siècle.

L'appareil photographique se développe et joint, de nos jours encore, la recherche de 360 degrés représentés. La vidéo ainsi que l'ordinateur permettent de reproduire cet environnement panoramique. Sur le marché, on sortait encore il y a deux ans un appareil-photo pour une vision plus large pour le photographe amateur ! Comme quoi la vision panoramique est toujours d'actualité.

Le panorama de Sainte-Anne-de-Beaupré et la photographie

Paul Dominique Philippoteaux (figure 16) serait de ceux qui ont utilisé la photographie dans la conception de panoramas. Il semble l'avoir fait pour son panorama de la bataille de Gettysburg. Un texte s'attachant à décrire ce panorama qui est présentement conservé à Gettysburg même, précise que Philippoteaux fit appel à un

²⁵ S. F. Spira, « Panoramic Photographs as Nineteenth Century Book Illustrations », *History of Photography*, vol. 13, n° 3 (july-sept. 1989), p. 204.

²⁶ Noppen, p. 2.

²⁷ *Ibid.*, p. 3.

photographe professionnel : « [Philippoteaux] came to America and visited Gettysburg in April, 1882. Securing the services of local photographer William H. Tipton, a series of panorama photographs were shot from a wooden tower erected along present day Hancock Avenue [...]»²⁸ ». Les clichés lui servirent de source visuelle pour l'exécution, renforcé par les croquis et les notes qu'il prit sur place. Les photographies d'origine existent encore, la figure 17 en reproduit un exemple.

Les méthodes de présentation du panorama : évolution

Si l'évolution des technologies a permis des méthodes de production différentes et sans doute de plus en plus faciles des œuvres panoramiques, elle a aussi permis de montrer l'œuvre d'une manière différente.

Les façons de présenter les panoramas ont été variées et surprenantes. Le brevet de Barker (annexe C) mentionne la présence de l'éclairage naturel entrant par le toit : « [le panorama] doit être entièrement éclairé par en haut, par un toit (dôme) vitré ou un autre moyen, comme bon pensera l'artiste²⁹ ». Puis, en 1800, à la demande de Fulton pour l'importation du brevet, une commission spéciale de l'Institut National des Sciences et des Arts (dirigée par M. Dufourny) se prononcera sur l'intérêt du dispositif et précisera davantage :

Une ouverture circulaire large d'un mètre environ, et pratiquée dans le cône de la toiture au pourtour des parois, donne accès au jour et en dirige tous les rayons sur le tableau exclusivement. Un vaste parajour élevé sur la tête des spectateurs vient encore amortir pour leurs yeux l'éclat de la lumière et empêcher que leur ombre ne se porte sur la peinture, [...] et en dérobant à la vue l'ouverture qui laisse pénétrer le jour, il ajoute à l'effet du tableau³⁰.

On consultera la figure 20 au sujet de cette méthode pour donner de la lumière qui, trop soumise aux variations naturelles d'éclairage, peut poser certains problèmes.

²⁸ Dean S. Thomas, *The Gettysburg Cyclorama : A Portrayal of the High Tide of the Confederacy*, Gettysburg, Thomas Publications, 1989, p. 17.

²⁹ Brevet de Robert Barker (traduit par l'auteur) dans Bernard Comment, *Le XIX^e siècle des panoramas*, Paris, Adam Biro, 1993, p. 108.

³⁰ *Ibid.*, p. 109.

Justement vers 1800, un témoin rapporte : « il fallait un ciel très clair pour visiter ces panoramas, si le temps devenait sombre, ou s'il y avait du brouillard, on fermait l'entrée³¹ ». Difficile de faire dans la rentabilité d'entreprise si l'on doit concourir avec les caprices du temps !

Il appert qu'un autre facteur pouvait influencer sur la qualité de l'éclairage qui est la sorte de verre utilisé pour laisser entrer de lumière. Certains types de verre étaient préférés, tel le verre dépoli, bien que ce dernier n'était pas toujours utilisé. Un spectateur raconte : « ...enfin le vitrage de la zone où pénétrait le jour était fait en verres non dépolis et laissait l'ombre du châssis se dessiner sur le tableau, lorsque apparaissait le soleil³² ». Bientôt vers 1800 :

On utilisera un réflecteur pour améliorer l'éclairage une invention déjà connue en Allemagne [...] au lieu de diriger la lumière par la zone vitrée, sur la toile, on l'envoie directement au moyen d'un réflecteur de toile blanche. Ce réflecteur, qui a la forme d'un cylindre, est placé au dessus du parajour ; la zone vitrée est disposée pour que la lumière, venant frapper sur ce cylindre, retombe de là sur la peinture. Ce procédé donne une égalité de tons qui est préférable au jour tombant directement³³.

Le gaz puis l'électricité³⁴ aideront à améliorer les présentations : « ...la lumière artificielle permettra les séances nocturnes dès 1832³⁵ » informe Robichon. Le colonel Langlois, celui-là même qui perfectionna le faux-terrain, ces décors d'avant-plan, utilisés pour augmenter l'illusion dans les panoramas avait aussi trouvé un moyen qui « ajoute à l'impression par des éclairages au gaz et des ventilations qui miment l'incendie et la bise marine³⁶ » dans son panorama *Bataille navale de Navarin* (1831). Verre dépoli, réflecteur,

³¹ Bapst, p. 15.

³² *Ibid.*, critique du Colosseum de Londres par Hittorff.

³³ *Ibid.*, p. 29.

³⁴ François Robichon, « Les panoramas en France au XIX^e siècle », Thèse de doctorat, Paris, Université de Paris X Nanterre, 1982, p. 353 : L'électricité fut utilisée dans un cas particulièrement amusant de distribution d'images « ...brevet n°181535, du 20 février 1888 à De La Menglana, pour un panorama électrique, machine destinée à mettre des gravures sous les yeux du public moyennant une pièce de monnaie ».

³⁵ Robichon, « Le panorama, spectacle de l'histoire », p. 66.

³⁶ Comment, p. 22.

éclairage artificiel... ne sont que quelques méthodes ! Le Colosseum (construit à partir de 1822 à Londres) permettait à ses spectateurs d'accéder au panorama qu'il exposait par un escalier, comme à peu près partout, ou par « un ascenseur mû par la vapeur³⁷ » situé « dans l'axe d'un tronc central censé simuler le clocher de St.Paul³⁸ ». Mais on a longtemps préféré les poulies, les engrenages, et les cordes (voir la figure 21). Ce fut aussi le cas en Amérique du Nord avec les cycloramas défilants et en Europe avec le diorama à plate-forme mobile : « la salle des spectateurs [était] mobile. Elle portait sur un pivot à son centre, et était maintenue, à son pourtour, par des galets sur lesquels elle glissait en tournant sur elle-même, au moyen d'un manège établi dans les fondations. Un seul homme pouvait le mettre en mouvement³⁹ ».

La lecture des différents articles, études et volumes ne nous a pas toujours permis de connaître avec précision la façon d'actionner ou l'énergie employée dans la mise en marche de plusieurs des mécanismes ayant pour fonction de créer le mouvement dans les présentations de panoramas. En effet, il est facile d'obtenir de l'information sur le type de nouveauté « mouvante » appliquée à un panorama, et ce sans vraiment savoir comment il est possible de l'actionner. Voici quelques exemples, le *Panorama de la bataille de Sedan* (1880), a été le premier à avoir une plate-forme rotative : « The Sedan panorama also provided a novelty. The platform slowly rotated so as to ensure that the visitors would be able to observe everything. As the number of visitors increased, - which was the case [...] - the rotation speed increased too ! The platform kept rotating as long as twenty years !⁴⁰ ». Information enrichie de chiffres par Bernard Comment : « ... la plate-forme qui accueillait les spectateurs pivotait [...] selon une vitesse de rotation de vingt à vingt-cinq minutes pour effectuer un tour complet !⁴¹ ». Plusieurs panoramas connurent ce type d'innovation commandé par le besoin de nouveauté du public de plus en plus exigeant. Les panoramistes suivirent donc la demande et un type de panorama dit « mouvant » vit le jour

³⁷ Bapst, p. 26.

³⁸ Comment, p. 16.

³⁹ Bapst, p. 20.

⁴⁰ Evelyn J. Fruitema et Paul A. Zoetmulder, *The Panorama Phenomenon*, Mesdag, The Foundation for the Preservation of the Centenarian Mesdag Panorama, 1981, p. 54.

⁴¹ Comment, p. 73.

en Belgique. De nombreux brevets à ce sujet sont consultables. François Robichon en décrit trois dans sa thèse, délivrés entre 1880 et 1900 (voir les annexes E, F, et G). Les textes des brevets « ... s'efforceront d'introduire le mouvement dans le dispositif original⁴² ». On indique dans un brevet que « le but que nous poursuivons et que nous proposons d'atteindre, [le sera] à l'aide des moyens mécaniques développés...⁴³ ». Malheureusement ces moyens mécaniques ne sont pas décrits avec précision et ne sont donc pas disponibles pour une étude plus approfondie.

Il y eut aussi un panorama, qui était en fait l'addition de plusieurs panoramas. Le panorama *Tour du monde* était composé de différents panoramas faisant voir diverses vues et il défilait de chaque côté des spectateurs, logés sur un navire à vapeur. Il était conçu pour que le mouvement évoque celui d'un vapeur : « [Ceux-ci] au moyen d'un mécanisme pourront avoir un léger mouvement de tangage et de roulis⁴⁴ ». De plus, les panoramas qui défilaient étaient « peints sur toile et mis en mouvement par des machines à cet effet⁴⁵ ».

Un brevet plus récent et plus exceptionnel est aussi celui qui met le plus à profit dans le panorama ce que la technologie de cette époque permettait. Il est le troisième présenté par Robichon (annexe G). Il est conçu comme une retransmission du téléphone ou du télégraphe : « Nous revendiquons comme notre invention la reproduction d'un événement, ayant lieu en un endroit, en communication avec le téléphone ou le télégraphe, de façon à reproduire toutes les phases de l'événement actuel, dans leur succession réelle⁴⁶ ». Ce brevet permet de penser que l'on s'éloignait de ce qu'était le panorama à l'origine bien plus que jusqu'alors, et que l'on se rapprochait de la retransmission télévisée en direct, peut-être, ou de tout autre média qui procède de ce principe de retransmission en direct et à distance.

⁴² Robichon, « Les panoramas en France au XIX^e siècle », p. 349.

⁴³ Brevet belge n° 51 669, délivré le 15 juin 1880 à M. Vandekerckhove, dans Robichon, p. 348.

⁴⁴ Brevet n° 209 233, 31 octobre 1890, à M. Péberay Alban dans Robichon, p. 351.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Brevet n° 205 423, 3 mai 1890, par M.M. W. Scratton et Common dans Robichon, p. 350.

À en croire plusieurs auteurs, le panorama qui allia le mouvement à sa présentation artistique, avec le plus de succès est *Le Vengeur* de Poilpot (1892) : « Subject was a small French war ship with a brave crew, faithful until death [...] the platform was not only a perfect copy of the small « Revenger », but could stamp and roll by means of a hydraulic installation like a real sea-going ship⁴⁷ ». Il a acquis à son époque de présentation, une belle renommée entre les deux Expositions universelles de la fin du XIX^e siècle. Comment explique que ce fut un événement tel qu'il « retient avant tout l'attention en France⁴⁸ ».

L'exposition de Bonn en 1993 intitulée *Le désir de voir. Les panoramas, un divertissement populaire au XIX^e siècle*, organisée par Marie-Louise von Plessen s'attardait particulièrement à : « [the] visual form that combined art, technological invention and popular spectacle⁴⁹ ». Comme Shelley Rice le fait comprendre, l'exposition révéla que le panorama comme notion large incluant des vues, grandes et petites, s'étendit pendant le XIX^e siècle : « The panorama arose during the period when the view from train windows and the sweeping vision possible from the top of the new iron-frame high-rise buildings became something of a public obsession⁵⁰ ». Le panorama arrivait pile au bon moment puisque le public était prêt à recevoir ces œuvres, reproduisant de nouvelles réalités pour tous, amenées par la Révolution Industrielle.

Avant de traiter de l'Amérique, voyons encore comment l'Allemagne et la France actualisèrent leurs panoramas. Les différentes formes de spectacles visuels, sonores et mouvants, portant le suffixe -rama sont variées. On répertorie notamment des noms tels *Maréorama*, *Stéréorama*, *Kaiserpanorama*, etc. : Le *Maréorama* (1900) « allie la simulation du mouvement à un dispositif proprement panoramique[...] la plate-forme [...] repose sur un système de suspension à Cardan à même de simuler [...] le roulis et le

⁴⁷ Fruitema et Zoetmulder, p. 47.

⁴⁸ Comment, p. 46.

⁴⁹ Shelley Rice. « Boundless Horizons : The Panoramic Image », *Art in America*, vol. 81, n^o 12 (1985), p. 70.

⁵⁰ *Ibid.*

tangage⁵¹ ». Le *Kaiserpanorama* (1880) en Allemagne mettait à profit la particularité d'une forme de photographie, dite Stéréoscopique et permettait à douze personnes à la fois de contempler trente-six images. L'inventeur August Fuhrmann organisera un réseau de succursales, selon Comment, qui achèteront son procédé et loueront ses images. « Carrousel de vues stéréoscopiques représentant des villes ou des régions exotiques⁵² », il est aussi un système de vision en trois dimensions (voir la figure 22 pour la disposition particulière). Cette nouveauté d'alors nous éloigne du panorama en utilisant la photographie plutôt que la peinture. Le *Cinéorama* le fera aussi en mettant à profit l'évolution cinématographique. Le *Cinéorama* se caractérise par l'utilisation de dix projecteurs en cercle pour produire une vue circulaire panoramique (1900, Paris)⁵³. On sait que cela donna le coup d'envoi au cinéma et que le public se détourna du panorama alors trop immobile malgré les efforts mis en œuvre pour vaincre cette faiblesse nouvellement critiqué. Il en sera question un peu plus loin dans ce chapitre.

L'Amérique et ses moving-panoramas n'a pas voulu être en reste et plusieurs de ces moving-panoramas étaient accompagnés d'un narrateur ou d'un musicien ou les deux à la fois lors des présentations. On a aussi simulé le déplacement en faisant dérouler la toile peinte verticalement ou horizontalement à une vitesse plus ou moins grande (« 10 feet a minute⁵⁴ »).

Les panoramas servirent aussi à faire de la propagande et de la publicité. C'est ce qui attira Napoléon 1^{er} et lui donna l'envie de se servir du panorama pour des fins de propagande personnelle. Il en est de même pour les œuvres panoramiques qui imitaient un voyage en train, par exemple. Le *Panorama Transsibérien* a été sans doute le plus populaire commandité par la Compagnie Internationale des Wagons-Lits ! Les voyageurs étaient installés dans des wagons et voyaient, par des fenêtres, défiler un paysage entre Moscou et Pékin (voir la figure 23). La publicité faite par ce moyen ne visait pas qu'à

⁵¹ Comment, p. 45.

⁵² *Ibid.*, p. 43.

⁵³ Rice, p. 71. Elle ajoute qu'il s'agissait d'une vue prise lors d'un vol en ballon.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 70.

encourager les spectateurs à utiliser le train comme moyen de transport mais aussi à voyager, à voir du pays et même à attirer les émigrants :

Included in the exhibition were scroll panoramas, sketchily depicting New World Landscapes and Native Americans, that were shown in cities throughout Europe to attract immigrants to the Western territories of the U.S. Panoramas of the Trans-Siberian railroad and other lines were used to attract customers to faraway places ⁵⁵.

Il y eut aussi un *Panorama du pétrole*, de Théophile Poilpot qui montrait des régions pétrolifères, à l'Exposition universelle de 1889⁵⁶. Ainsi ce panorama était constitué de deux vues semi-circulaires différentes (Caucase et Pennsylvanie). Une toute nouvelle façon de faire un panorama⁵⁷. Dans ce cas précis, ce n'est pas la manière de montrer le panorama qui était intéressante mais le sujet, les régions pétrolifères. Cette nouvelle découverte qu'était le pétrole suffisait à elle seule à susciter l'intérêt. Cette fin de siècle était soumise à de nombreuses avancées rapides et la manière d'exposer les panoramas ne fit pas exception.

Le diorama est celui qui a bénéficié le plus des avancées de la technologie (et la science) puisqu'il en est aussi le produit. L'éclairage de la toile dioramique peinte était plus sophistiqué que l'éclairage des panoramas. Le premier diorama (1822) était déjà le fruit d'une recherche axée sur l'éclairage, le second (1834) à double effet (éclairé alternativement des deux côtés de la toile) sera encore plus complexe et aura lui aussi la caractéristique d'être axé sur l'éclairage, mobile cette fois⁵⁸.

⁵⁵ Rice, p. 71.

⁵⁶ Comment, p. 43.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*, p. 32. Il s'agit d'un éclairage par l'avant puis l'arrière de la toile, faisant découvrir deux scènes peintes. Dans le premier diorama, l'éclairage provenait d'un seul côté et était fait de filtres et de jeux de miroirs et de réflecteurs.

Techniques de montre actuelles : Panorama de Sainte-Anne-de-Beaupré et Bataille de Gettysburg

L'exposition du panorama de Jérusalem s'est faite grâce à la lumière du jour pendant plus de 60 ans. Elle fut améliorée en 1957, lorsque la famille Blouin l'acquit⁵⁹. On y installa un système d'éclairage électrique ainsi qu'un système auditif expliquant et décrivant l'œuvre aux spectateurs. Dans une semi-pénombre un jet de lumière guide le spectateur à travers le paysage et la ville de Jérusalem, attirant l'attention sur les nombreux détails de l'œuvre. Ce système fut amélioré au 1997, tant pour le son que l'éclairage.

La visite du panorama de Gettysburg (la bataille du même nom) nous fit expérimenter une autre présentation explicative. Légèrement différente, elle associe une présentation en cadrages à un texte auditif. En effet, une portion de l'œuvre est éclairée pendant que le reste de l'œuvre est dans l'obscurité. Le texte pré-enregistré explique ce que contient le cadre lumineux. Finalement, l'œuvre entière sera éclairée pour le plaisir et l'émerveillement de tous !

Ces présentations différentes de celles qui furent imaginées lors de la réalisation de l'œuvre font entrevoir des différences notables entre le produit présenté à l'origine et celui qui est livré aux spectateurs actuellement.

3.3 Parcours de montre des œuvres panoramiques et influence des technologies

Nous avons évoqué auparavant, l'importance des découvertes telles la vapeur et l'électricité comme sources d'énergie et le lien avec les développements industriels et artistiques du XIX^e siècle. Voyons comment cela se produisit dans la pratique, bien palpable, des parcours suivis par les panoramas et cycloramas au XIX^e siècle.

⁵⁹ Conversation avec la famille Blouin du 26 mai 1997.

La technologie en cause

L'usage de la vapeur pour actionner des machines fut une découverte majeure pour l'Amérique du Nord car elle fut liée à son développement et à son expansion territoriale. Par exemple, le train et le bateau à vapeur : « ... la force qui le [train] met en mouvement, la vapeur «sauvage», le «roi vapeur », que les chartistes anglais maudissaient dans leur chant révolutionnaire [...] l'élevant au rang de tyran insensible [...] cette force faisant avancer le train⁶⁰ »

Faisant le bonheur des uns et le malheur des autres, la vapeur permit aux panoramas en Europe et aux moving-panoramas en Amérique de se transporter de ville en ville.

À l'instar de François Robichon, considérons que le panorama est une marchandise et adoptons le langage du commerce : « Le marché intérieur français est constitué par tous les panoramas exposés en France de 1799 à 1950. [...] la province est conçue comme une excroissance du marché parisien⁶¹ ». La France servit de modèle pour la circulation des panoramas : « L'établissement de plusieurs panoramas dans Paris a donné lieu de penser que l'établissement dans les plus grandes villes de France de monuments panoramiques, dont la rotonde aurait le même diamètre et la même hauteur que celui de Paris, pour y exposer les toiles d'abord exposées dans la capitale, produirait de bons résultats⁶² ». Les coûts sont amortis proportionnellement au nombre de villes qui font construire ce genre de rotonde. À force de cheval, de vapeur et d'homme on déplaça ces œuvres gigantesques « laid out flat on the ground, anyone of them would stretch the length of a football field. Weighing as much as four tons, they are the heaviest works of art ever put on canvas [...] There were hundreds of them [panorama paintings] constantly traveling (it took three wagons and 30 horses to move just one of them) between all the great cities of Europe

⁶⁰ Dolf Sternberger, *Panoramas du XIX^e siècle*, Paris, Gallimard, 1996 (1974), p. 39.

⁶¹ Robichon, « Le panorama, spectacle de l'histoire », p. 68 et 69.

⁶² *Ibid.*

and America⁶³ ». Cette possibilité de déplacement des œuvres panoramiques a permis la diffusion des panoramas. Les parcours se sont élargis suite à l'action combinée des bateaux, du train et des chevaux. S'en suit un quadrillage qui limite les zones inaccessibles à peu de choses : « The message is one that has become a commonplace it's a small world, and every location is accessible for a price⁶⁴ ».

Plusieurs panoramas furent transportés de ville en ville au cours des XVIII^e et XIX^e siècles. Cet état de fait entraîna le développement de productions locales de panoramas :

Les premiers panoramas londoniens de Barker circulèrent et furent présentés dans les grandes villes du Royaume-Uni puis en Europe. Mais ils se détérioraient très vite, par l'effet de manutentions successives. Le besoin d'une production locale et autonome se fut donc rapidement sentir sur le continent, de façon à pouvoir exposer des toiles originales et fraîchement peintes⁶⁵.

Le Cyclorama de Jérusalem

Le panorama de Sainte-Anne-de-Beaupré offre un exemple de panorama qui a profité des avancées technologiques. En effet, les journaux de 1883 et 1889 rapportent que l'œuvre fut acheminée depuis New York jusqu'à Montréal puis de Montréal jusqu'à Sainte-Anne-de-Beaupré⁶⁶. Un entretien avec les propriétaires actuels du panorama, la famille Blouin, nous a permis d'obtenir un peu plus d'information sur l'acheminement de l'œuvre. Selon leurs propos, le panorama serait parti de Montréal vers Sainte-Anne-de-Beaupré à bord d'un bateau avec sa rotonde. Celle-là même qui fut installée à Montréal et construite par l'architecte J.A.U. Baudry⁶⁷. L'œuvre peinte aurait été vraisemblablement

⁶³ Robert Wernick, « Getting a glimpse of history from a grandstand seat », *Smithsonian*, vol. 16, n° 5 (august 1985), p. 68.

⁶⁴ Rice, p. 77. La mise en place du chemin de fer Trans-sibérien, par son importance, contribua aussi à instaurer ce genre de pensées dites de « village global » !

⁶⁵ Comment, p. 18.

⁶⁶ L'information concernant New York est mentionnée dans un journal : « Jérusalem . Une œuvre d'art », *La Patrie*, 10^e année, n° 222 (14 novembre 1888), p. 4.

⁶⁷ Entretien à Sainte-Anne-de-Beaupré, avec Marc et Louis Blouin, le 26 mai 1997 ; « A Cyclorama », *The Gazette*, Novembre 17th 1888, p. 3.

roulée pour son transport autour d'un rouleau d'une quarantaine de pieds de longueur⁶⁸. La rotonde, quant à elle, fut démontée.

3.4 Les rôles tenus par le cinéma et le théâtre dans la disparition des panoramas

L'évolution de la technologie qui a permis d'améliorer les panoramas, a aussi permis la naissance de ses concurrents : le diorama, le pré-cinéma et le cinéma. Ils ont été responsables de la quasi-disparition des panoramas, avec le théâtre. Il faut croire que l'évolution a du bon, qu'il faut naître et mourir. Ainsi, la « mort » des panoramas était naturelle car ils étaient dépassés !

Disparition ou diminution d'intérêt

Il faut d'abord rendre compte du fait que les panoramas peints ne sont plus tellement connus. La première cause est leur nombre très restreint qui réduit considérablement leur accessibilité. Il existe encore actuellement 17 panoramas peints avant le début du XX^e siècle et environ 16 autres peints depuis le début de ce même siècle⁶⁹. Ceux-ci sont conservés dans différentes conditions dans des rotondes, des musées, en rouleaux ou même dans un café, en France! Certains ont souffert beaucoup d'un mauvais entreposage mais d'autres se sont mieux tirés des ravages du temps. Malgré tout ils sont pour ainsi dire inexistant car l'engouement qu'a connu le XIX^e siècle pour ces spectacles est maintenant révolu.

Faut-il parler de disparition ou de baisse d'intérêt envers les panoramas ? Plusieurs auteurs utilisent des adjectifs ou verbes au participe passé laissant clairement entendre que le panorama est déclassé, disparu, éclaté, oublié, etc. Il va sans dire que le panorama est devenu une rareté autant par le nombre restreint d'œuvres accessibles que par le nombre de productions panoramiques peintes depuis le début du XX^e siècle. Un certain intérêt a quand même été remarqué au cours des deux dernières décennies avec la tenue de deux

⁶⁸ Ce rouleau aurait ensuite été découpé en rondelles et utilisé comme « boîte » à fleurs, selon l'entretien du 26 mai 1997 !

⁶⁹ Comment, p. 101-107.

expositions sur les panoramas, en 1993-1994 à Bonn en Allemagne et en 1988-1989 à la Barbican Art Gallery de Londres en Angleterre (ainsi qu'une exposition sur les papiers peints panoramiques à Paris au Musée des Arts décoratifs en 1990-1991. La tenue d'un colloque à Lucerne en 1985, un bon nombre de publications (revues et livres) et quelques thèses s'intéressant aux panoramas de près ou de loin ont aussi contribué à enrichir le domaine sur le sujet des panoramas. Mais malgré tout, nous préférons parler de transformation, mutation, modification ou évolution du panorama dont la forme connue à la fin du XIX^e siècle est révolue mais dont l'idée principale (car « panorama » d'origine grecque, signifie « tout voir ») a survécu sous d'autres formes que nous retrouvons un peu dans plusieurs arts (théâtre, photographie, cinéma, etc.).

Le cinéma

Tout d'abord le cinéma fut peut-être le pire ennemi des panoramas auxquels on reprocha dès son apparition, le manque de mouvement! Évidemment le panorama ne faisait pas le poids et ce malgré qu'on avait amené plusieurs améliorations à celui-ci, dont le mouvement de sa plate-forme⁷⁰. Mais le coup de grâce fut donné en 1900, à l'Exposition Universelle, où l'on présenta le Cinéorama dans lequel la toile peinte a été remplacée par... une projection cinématographique comme on l'a vu⁷¹! « Le panorama peint trouve là son aboutissement et sa condamnation ⁷²» nous dit François Robichon.

Le théâtre

Le théâtre fut le premier antagoniste des panoramas (et il sera suivi du cinéma); il fut également un bénéficiaire de certaines des innovations du panorama et en s'y associant il allait créer le diorama !

Même avec les perfectionnements dus à [au colonel Jean-Charles] Langlois, le panorama se prêtait moins bien [...] à la dramatisation, parce qu'incapable de rendre, sauf de façon extrêmement restreinte, le mouvement diachronique d'une action romanesque ou théâtrale [...] En revanche, quel magnifique enrichissement

⁷⁰ François Robichon, « La peinture en cinémascope et à 360° », *Beaux-Arts Magazine*, n° 115 (septembre 1993), p. 106.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*

mutuel si l'on pouvait manier le spectacle d'optique et le théâtre traditionnel. Dès 1804, dans une brochure anonyme, [...] l'idée était avancée que le décor de théâtre gagnerait à emprunter « aux spectacles d'optique »⁷³.

Ce sera Jacques Daguerre qui inventera les dioramas aidé de Bouton. Après quelques essais ils parvinrent à un diorama convenable, une invention « suffisamment au point pour être admirée en tant que pur spectacle d'optique »⁷⁴. Et en 1818, Daguerre fit pour la pièce jouée au Théâtre de l'Ambigu-Comique, *Le Songe ou la chapelle de Glenhorn* de Mélesvielle et Delestre-Parson, « un décor qui représentait un vaste paysage nocturne coupé par les détours d'une rivière et où l'on voyait des nuages passer dans le ciel »⁷⁵. En 1821, il y avait un théâtre qui permettait l'installation d'œuvres dioramiques par l'espace profond réservé à cet usage sur la scène, c'était le Théâtre du Panorama Dramatique⁷⁶. D'autres innovations techniques (comme nous l'avons vu au chapitre deux) améliorèrent les spectacles d'optique et par le fait même leur réputation, ainsi les spectacles de Daguerre (et de Cicéri qui se mit bientôt lui aussi à produire des spectacles sur le modèle de Daguerre) bénéficièrent de l'éclairage au gaz, « technique d'éclairage infiniment supérieure aux quinquets habituels » et qui fit que « l'éclat des effets de perspective et de coloris redoubla d'intensité et les décors de Daguerre eurent un succès prodigieux »⁷⁷. Le théâtre venait de profiter de ce que le panorama pouvait offrir et dont le diorama était l'ultime évolution. Bien sûr Daguerre exploita de son côté son invention sans que le théâtre entre en jeu (en 1823, il ouvre son propre diorama⁷⁸). Fait intéressant, le théâtre a souffert comme le panorama, de l'arrivée du cinéma. « Les gens du peuple préfèrent le vaudeville et l'opérette [au théâtre de répertoire français] que l'on continue à présenter avec un succès en déclin depuis l'avènement du cinéma »⁷⁹.

⁷³ Hassan El Nouty, *Théâtre et pré-cinéma*, Paris, Éditions A.-G. Nizet, 1978, p. 59.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 60.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 61.

⁷⁶ *Ibid.* La scène avait 29,6 mètres de profondeur pour accommoder tout spectacle d'optique.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Françoise Tétu de Labsade, *Le Québec: un pays, une culture*, Montréal, Boréal/Seuil, 1990, p. 422.

3.5 Conclusion

A priori, le panorama semble avoir été plutôt avantage par les avancées technologiques. La présentation s'est améliorée, s'est modifiée et le public a été gagnant, profitant de ces transformations rompant la monotonie de présentations toujours semblables.

Y a-t-il de la place pour les panoramas ? Si le théâtre a survécu, si le diorama a su résister au temps, si des entreprises vouées à l'animation de présentations historiques telle *Québec expérience*⁸⁰ existent et que l'art pictural vit encore, reste-t-il de la place pour les panoramas ?

⁸⁰ Entreprise racontant l'histoire religieuse et militaire de la ville de Québec, animée par un système auditif et un système d'animation visuelle comprenant des jeux de lumière et des accessoires mouvants (un canon rétractable, etc.).

CHAPITRE 4

LES PANORAMAS À THÈME DE CRUCIFIXION DANS L'HISTOIRE

De nombreux panoramas, cycloramas et dioramas à thème de crucifixion ont été exécutés à partir de 1816¹. Des panoramistes, dont Pierre Prévost et Robert Burford, en firent plus d'une vingtaine. Ce grand nombre mérite qu'on s'y arrête, pour expliquer ce qu'il y avait de similaire et de différent entre chacun de ces panoramas. Nous verrons aussi, par région, les panoramas du crucifiement et l'importance que revêt le panorama de Herr Bruno Piglhein dans la suite de productions qui furent faites après 1886.

Nous comparerons aussi le panorama de Sainte-Anne-de-Beaupré avec d'autres panoramas d'un point de vue purement analytique. Et nous traiterons de la valeur artistique des panoramas et de l'évolution de leur statut, en contexte.

4.1 Étude stylistique de l'œuvre de Sainte-Anne-de-Beaupré

Le panorama à thème de crucifixion est bien entendu, une des nombreuses œuvres qui tendent à reproduire la réalité en s'en approchant le plus possible. Les artistes qui ont conçu les panoramas, se sont basés sur des relevés terrestres, des croquis, des photographies, tout ce matériel décrit au chapitre 3. Mais quelles sont les particularités stylistiques de l'œuvre panoramique qu'est le panorama de Jérusalem américain ? Tous les panoramas tendent à représenter la réalité. Ils ont aussi été catégorisés par rapport à leur style. Qu'en est-il, alors, de notre panorama, a-t-il un style ?

¹ Gabriele Koller, « Jerusalem in Altötting : Das Panorama religiöser Thematik im 19. Jahrhundert », *Münster*, vol.46, n° 3 (1993), p. 187

Art et panoramas

Le panorama est-il de l'art ? Jusqu'en 1830, le panorama n'est pas considéré comme de l'art. Simple mise en place d'éléments d'illusion, aidée de moyens techniques, il ne vise pas à être de l'art et n'en est pas (selon tous les écrits de ses contemporains). Et le peintre n'est qu'un technicien. Il est considéré comme appartenant au genre de l'optique.

Vers 1870-80, un changement se produit, le panorama devient de l'art. Cela va de pair avec le changement de statut des artistes qui deviennent aussi des panoramistes, alors qu'aux débuts du panorama, ils n'étaient que d'habiles techniciens. Le panorama est toujours supporté par la technique et la science à cette époque, mais sa toile est caractérisée: c'est le passage « de la tradition du trompe-l'œil à la conception et à l'exécution supérieures d'une œuvre d'art ² ». Ce n'est plus le tableau en panorama, mais le panorama comme tableau ainsi que le résume si bien Robichon ! Quelle étiquette lui coller alors ?

Certains penseront à ces œuvres en termes de scènes de genre. Il est vrai que de petites parties des panoramas pourraient, prises à part, y être associées (figure 24). L'atmosphère qui se dégage de cette œuvre et des figures représentées vaquant à des occupations quotidiennes, sont autant d'éléments de la scène de genre. À une certaine époque en Autriche, les artistes vivaient une période maintenant appelée « Biedermeier ». Et les peintres d'alors avaient une prédilection pour les sujets de vie quotidienne des familles des bourgeoisies petite et moyenne³ (figure 25). Certaines des qualités de ce type de peinture se retrouvent dans des panoramas, tel le panorama de Thoun. Mais dans l'ensemble d'une de ces scènes, couvrant par exemple plus de 1500 m² (le *Cyclorama de Jérusalem*), il est difficile d'associer le panorama à une scène de genre ! Rappelons la définition d'une scène de genre : «... une catégorie picturale montrant des scènes prises sur

² Marius Vachon, *Edouard Detaille*, Paris, 1898, p. 43 dans François Robichon, « Les panoramas en France au XIX^e siècle ». Thèse de doctorat, Paris, Université de Paris X Nanterre, 1982, p. 251.

³ Robert Waissenberger, *Vienne 1815-1848 : L'époque du Biedermeier*, Fribourg, Seuil, 1985, p. 164.

le vif, des sujets inspirés par le spectacle de la nature et les moeurs contemporaines.⁴ ». Germain Bapst avait d'ailleurs décrié à la fois le manque de reconnaissance du talent des peintres panoramistes et leur association par les critiques des Beaux-Arts à la peinture de genre⁵.

Il arrive aussi qu'on classe les panoramistes comme des paysagistes, et conséquemment on considérera les panoramas comme des paysages. Le Romantisme valorisera le paysage auparavant mal considéré. Les paysagistes seront considérés comme faisant partie des peintres du haut de la hiérarchie des genres artistiques. Robert Fulton, qui fut un des premiers à s'investir dans la fabrication des panoramas, écrivait : « Le Panorama... offrira aux étudiants un stimulant qui excitera leur émulation et servira à perfectionner leur goût dans l'art de la peinture en paysage⁶ ». Et un auteur de la même époque classait le panorama à la suite de l'évolution de la peinture de paysage à travers les siècles. Il faut dire que Barker lui-même faisait référence au paysage dans son brevet...

La situation des artistes allait de pair avec la situation des panoramas. Si certains auteurs de panoramas ont été considérés comme des artistes, d'autres ont été plutôt traités comme des « mercenaires » puisque par exemple, James Thayer qui possédait le brevet en France, n'avait aucune connaissance artistique et donc s'associait à des artistes, qu'il payait comme des mercenaires⁷.

Prévost, producteur prolifique de panoramas au début du XIX^e siècle à Paris, avait été ainsi comparé avec Poussin, le grand peintre, après son exécution du panorama de la *Bataille de Wagram* : « On remarque aussi un grand paysage dans le style de Poussin, par M. Prévost...⁸ ». En outre ils seront comparés aux « Grands maîtres », comme ce fut le cas

⁴ Michel Laclotte, *Petit Larousse de la Peinture*, Paris, Librairie Larousse, 1979, p. 700.

⁵ Germain Bapst, *Essai sur l'histoire des panoramas et dioramas*, Paris, Librairie G. Masson, 1891, p. 30.

⁶ Fulton dans Robichon, p. 246.

⁷ Robichon, p. 78.

⁸ *Moniteur Universel*, 6.2.1811, p. 144, dans Robichon, p. 79.

de Théophile Poilpot⁹, ou à des artistes contemporains bien connus tel Antoine-Jean Gros, un des premiers peintres romantiques de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle, à qui Jean-Charles Langlois fut comparé pour quelques parties de sa *Bataille de la Moskowa*¹⁰.

Les réalistes évoluèrent en France entre 1840-1890, tandis qu'en Allemagne ils seront actifs jusqu'à la fin du siècle. Ils peignirent des scènes de vie quotidienne et contemporaine, en réaction contre les romantiques, tournés vers l'imaginaire, la poésie. Si certains panoramas sont davantage réalistes par leur sujet et leur application à traduire la réalité le plus fidèlement possible, d'autres panoramas se rattacheront davantage au romantisme en raison de leur sujet exotique, lié au voyage et au divertissement. Il n'y a pas de style unique. Certains auteurs sont peut-être plus proches des réalistes par leur choix de sujet, mais nous rappelons ici qu'ils n'étaient pas toujours en position de décider de ce genre de détail.

Lors de l'Exposition de 1889, cesseront les diverses considérations sur le panorama. On parlera à partir de ce moment d'un genre perfectionné et en quelque sorte hors normes, faisant appel à l'industrie et à la technologie. Il n'y aura plus de discussions de style, ni d'art directement. « Il n'est plus question d'apparenter le genre aux Beaux-Arts, mais de lui reconnaître une qualité. [...] La fin du siècle fabriquera de l'illusion à bon compte avec des procédés entièrement mécaniques où l'art ne sera plus qu'un argument juridique¹¹».

Dans l'histoire des panoramas, il est intéressant de constater que le panorama retrouvera, à l'occasion, son statut d'œuvre d'art. En effet, certains panoramas furent découpés en parties plutôt que repeints. Ces parties furent vendues comme des œuvres d'art à part entière !

⁹ *L'action*, 2.7.1889, dans Robichon, p. 81.

¹⁰ *Journal des Artistes*, 30.8.1835, dans Robichon, p. 250.

¹¹ Robichon, p. 253.

Le panorama de Sainte-Anne-de-Beaupré

Il est intéressant de savoir que l'auteur de panoramas, à partir de 1880, change de statut et de tâche. Il est chargé non seulement de l'exécution de l'œuvre panoramique, mais en plus de la composition et, ce qui est nouveau, dans certains cas du choix du sujet ! Detaille est de ceux-là et Piglhein, dans son panorama de la crucifixion à Jérusalem, fait en Allemagne, aussi. Bien sûr les sociétés qui louent les bâtiments ou qui financent les voyages d'étude (pour les sujets qui nécessitent ce genre de démarche) ont leur droit de veto et elles s'en servent. Mais au moins l'artiste peut davantage participer à la conception de l'œuvre.

Le panorama de Sainte-Anne-de-Beaupré (figure 26) a été sans doute exécuté selon le modèle de Piglhein (figure 27), tout comme celui d'Altötting, en Bavière (figure 28). Ils ont une composition semblable, nous le verrons ci-après. La question du rendu, du style impliquera donc Piglhein, et ceci peu importe les artistes qui ont exécuté le panorama à Sainte-Anne-de-Beaupré.

Herr Bruno Piglhein

Selon toute probabilité, Elimar Ulrich Bruno Piglhein, né à Hambourg le 19 février 1848 et décédé à Munich en juillet 1894, a peint un *Panorama de la Crucifixion*. Ce panorama, exécuté à Munich en 1886 après un voyage en Terre Sainte, sera détruit par le feu en 1892¹². Piglhein a gagné de nombreux prix, enseigné, été membre honoraire de l'Académie des Beaux-Arts et président de la Société d'artistes « La Sécession de Munich ». Il fut aussi pastelliste et sculpteur.

¹² Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, Paris, Librairie Gründ, 1976, p. 330 ; *Bryan's Dictionary of Painters and Engravers*, New York, Kennikat Press, 1964, p. 118 ; Ulrich Thieme et Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig, Verlag von E. A. Seemann, 1966 (1907 à 1950), p. 35.

4.2 Les autres panoramas à thème de crucifixion

Notre tableau (tableau 1) résume toutes les données présentées ci-après, en ordre chronologique. Il y avait déjà des rotondes installées dans chacun des pays qui reçurent des panoramas à thème de crucifixion. Le public avait déjà été en contact avec des panoramas à sujet militaire dans les 10 ans précédant les panoramas de Jérusalem. La guerre Franco-prussienne avait alimenté les artistes en France mais aussi en Allemagne. Les États-Unis recevront la visite soit des panoramas européens, soit des artistes européens qui en peindront d'autres pour les Américains (Catherwood, figure 29).

La France

Un premier panorama français sur le thème de Jérusalem a été présenté en 1819-1820 par Pierre Prévost. Il s'agit d'une vue de la ville. Prévost a fait un voyage au Moyen-Orient avant de revenir avec du matériel pour plusieurs panoramas dont celui de Jérusalem. Le second panorama de Jérusalem présenté en France sera celui d'Olivier Pichat, en 1888. Cette fois il s'agit bien d'une crucifixion. Robichon rapporte que Pichat et ses collaborateurs sont partis pour Jérusalem en 1886, pendant que Piglhein expose son panorama de la même ville à Munich. Pichat reçoit l'aide de la Société Internationale de la Terre Sainte pour exploiter le panorama. Finalement, l'œuvre prendra place à Paris en mai 1888. Suivront des problèmes de gestion qui feront se succéder des sociétés de gestion. On ignore si l'œuvre a été conservée. Le choix du sujet est pour Robichon un choix politique, motivé par de nombreuses publications faites sur Jérusalem à cette époque. Comme il existe une lutte entre la République et l'Église, le choix est fait en fonction de la propagande¹³. Suivra en 1893, un *Assaut de Jérusalem par les Croisés* de Charles Castellani (il collabora avec Félix Philippoteaux sur la *Défense de Paris*). C'est la Société Foubert et Castellani qui est en charge. Cette œuvre fut exposée à Paris, « à deux pas de la Basilique [du Sacré-Cœur, à Montmartre] ¹⁴».

¹³ Robichon, p. 484-485.

¹⁴ *Ibid.*, p. 528.

L'Allemagne

Nous croyons que le contexte fut un peu différent à Munich, au regard de l'œuvre de Piglhein. D'abord, on ouvre une rotonde grâce au financement local où le public est convié pour visionner des sujets inspirés de la guerre. Lorsque les promoteurs annoncèrent la *Vue de Jérusalem avec la Crucifixion du Christ*, l'accueil ne fut pas unanime. Ce n'était pas le premier panorama exposé sur ce thème, il y eut le Belge De Vriendt qui fit une première tentative sans réussir à attirer les spectateurs¹⁵. Piglhein fut aidé de Karl Hubert Frosch (architecture) et de Josef Krieger (paysage). Le panorama reste à l'affiche jusqu'en 1889 et connut un grand succès (annexe H). Il va à Berlin, et ensuite à Vienne où il est détruit par le feu. On obligea Piglhein à déposer ses esquisses et photographies au siège de la société¹⁶ à laquelle il fut lié par un contrat solide. Une esquisse serait encore conservée dans un musée à Görlitz¹⁷.

À Altötting, lieu de pèlerinage en Bavière, existe encore un panorama peint en 1903 sur le modèle de Piglhein, par Gebhard Fugel aidé de J. Krieger, H. Ellenberger et de K. Nadler. Il mesure 12 X 95 m.

Les États-Unis et la Suisse

Les œuvres utilisant la même composition que l'œuvre de Piglhein furent faites par différents auteurs. Le principal artisan de ces copies est Karl Frosch. Il partit pour la Suisse et les États-Unis où il fit des panoramas de la Crucifixion. On lui doit le panorama d'Einsiedeln (1893) exécuté avec J. Krieger et W.R. Leigh, détruit par le feu puis repeint en 1962 sous la direction de Max Huggler par Joseph Fastl et Hans Wulz¹⁸, d'après des photographies (figure 30). Il mesurerait actuellement 10 X 100 m.

¹⁵ Bernard Comment, *Le XIX^e siècle des panoramas*, Paris, Adam Biro, 1993, p. 41.

¹⁶ *Ibid.*, p. 42

¹⁷ Thieme et Becker, p. 35.

¹⁸ Comment, p. 105.

Frosch toujours secondé par la même équipe de collaborateurs, produira d'autres panoramas de la crucifixion dont trois aux États-Unis (un est réalisé à Milwaukee avec le concours de W. Wehner) et un à chacun de ces endroits : Amsterdam, Stuttgart (1894) et Aachen (1903)¹⁹. Pour ces deux derniers, nous n'avons de référence que celles d'Oettermann (annexe K) et de Bernard Comment, qui ne donnent pas les détails pour ce qui est de la conservation, les collaborateurs ou les expositions de ces œuvres.

Milwaukee, Wisconsin

William Wehner, homme d'affaires de Chicago, aurait entre 1883 et 1889²⁰, invité une vingtaine d'artistes aux États-Unis dans son studio, lieu d'une activité prolifique. Avec ses collaborateurs, il produisit de nombreuses œuvres, dont le panorama, copie de celui de Piglhein, retrouvé à Londres au Niagara Hall en 1890. Il y eut aussi des sociétés productrices de panoramas à Milwaukee, dont l'American Panorama Company de ce même Wehner est la plus connue. Frosch fut au nombre des collaborateurs de Wehner, ainsi que August Lohr, William Heine, Franz Rohrbeck et George Peter. On fit dans le studio de Wehner, selon Hyde, deux versions de la *Bataille d'Atlanta* (une version est encore exposée de nos jours) et deux de Jérusalem : *Jérusalem le jour de la crucifixion*, et une *Entrée triomphale du Christ à Jérusalem*. Le nombre d'œuvres produites par Wehner et ses collaborateurs est si grand qu'il est rassurant de voir qu'il avait un concurrent : un atelier de production rival, tenu par Louis Kidt et Thomas Gardner, qui avait produit une *Bataille de Shiloh* et une *Bataille de Gettysburg*.

Wehner, on le sait, avait attiré de nombreux artistes allemands en leur indiquant les possibilités de vie, de contacts et de participation à des productions diverses. Il leur proposait de travailler dans leur langue maternelle²¹, même aux États-Unis. Ceci dit son équipe produit plusieurs scènes de crucifixion, mais nous ignorons à quel endroit précis

¹⁹ *Ibid.*, p. 42.

²⁰ Ralph Hyde, *Panoromania : The Art and Entertainment of « all-embracing » View*, Londres, Trefoil Publications, 1988, p. 171.

²¹ *Ibid.*, il parlait d'un théâtre allemand, de journaux et autres endroits (Beer Garden) de tradition allemande.

car Oettermann et une source électronique à propos de la ville de Buffalo²² prétendent que Wehner aurait fait pour eux, avec Frosch en tête, un panorama de la Crucifixion. Il en est de même pour Philadelphie. Mais, si on sait que Milwaukee était le lieu officiel du siège social de la compagnie de Wehner, cela n'empêche pas ses artistes de travailler ailleurs aux États-Unis. Sur ce point une recherche en sol états-unien s'avérerait nécessaire pour connaître le fin mot de cette histoire. Malheureusement les livres, articles, photographies et images anciennes ratissées n'ont rien apporté de plus. Même l'Internet si réservé mais oh ! combien généreux à l'occasion en surprises de qualité, n'a rien donné pour satisfaire nos instincts de limier !

4.3 La crucifixion en comparaison

Le panorama de Sainte-Anne-de-Beaupré est une œuvre circulaire ayant pour sujet la crucifixion, thème de la religiosité chrétienne si abondamment traité. À partir des photos de l'œuvre nous comparerons avec trois autres panoramas de même sujet, et observerons les aspects suivants : la composition, ses éléments et l'ensemble, l'éclairage, la technique pour le rendu, la finition, etc.

Le panorama à Sainte-Anne-de-Beaupré et un document d'archives du *Panorama de Jérusalem et de la Crucifixion du Christ* de Piglhein

Il existe heureusement des images en noir et blanc du premier panorama de la crucifixion, soit celui de Bruno Piglhein, peint à Munich en 1886 (figure 31). Il était secondé de Karl Frosch et Josef Krieger, Wilhelm Heine et Joseph Block. Le panorama mesurait 15 m de hauteur et 120 m de circonférence. Il brûla en 1892, après avoir été montré à Munich, à Berlin, et à Vienne.

Observons d'abord la composition. Le panorama de Piglhein et celui de Sainte-Anne-de-Beaupré partagent une composition globale qui est tout à fait similaire. Certains

²²Linda Fiscus et Susan H. Poole, *Law Office of Joseph C. Grasmick : The Story of the Landmark Cyclorama Building*, Buffalo, <http://grasmick.com/ourhome.htm>, p. 3. Le bureau de cet avocat est dans une rotonde où on exposait des panoramas.

éléments du paysage sont à ce point pareils que l'on peut les juxtaposer sans perdre l'ordre des éléments à venir, vers la gauche comme vers la droite. La femme qui lève le bras au ciel, près du palais de Pilate est bien là sur les deux panoramas, au même endroit. Le drapé de sa tunique semble mieux exécuté, plus fin et plus naturel sur le panorama de Sainte-Anne-de-Beaupré, mais cette différence est peut-être due à la photographie.

D'une manière générale, le panorama de Sainte-Anne-de-Beaupré est mieux fini, plus fin, les lumières se posant sur les objets les rendent plus vivants. L'œuvre de Piglhein est davantage statique, comparée à la douceur, et un léger mouvement de l'air que l'on dénote plutôt chez le panorama de Sainte-Anne-de-Beaupré. Cette impression est renforcée par la manière de rendre les sols. Dans le panorama de Jérusalem américain, Salvador Mège était en charge (tous les documents s'entendent) des sols, des rochers et des paysages. Il choisit de les rendre davantage ronds, moins escarpés et d'utiliser des couleurs plus semblables entre elles pour rendre les ombres, les mousses et lichens. Sur les photographies en noir et blanc de l'œuvre munichoise, les mousses sont très foncées et le sol est très pâle. Ce paysage a été peint par Krieger. Les couleurs utilisées ne nous sont pas connues, mais on peut en déduire que la scène n'était pas monochrome ! Ces éléments de l'avant-plan et du plan intermédiaire accrochent le regard sans le laisser couler vers les événements se déroulant plus haut.

Un dernier élément qui fait la différence : les murs de l'enceinte de la ville. Sur le panorama de Piglhein, ils sont très droits, strictement à l'horizontal, coupant l'ensemble de la scène en deux parties à peine inégales. L'équipe du panorama de Sainte-Anne-de-Beaupré procéda autrement, en utilisant davantage les ombres des murs de la ville, les dénivellations d'un sol qu'on espère inégal en ce siècle lointain, et peignant un ciel moins lumineux que celui de Piglhein. Ces effets voulus dirigent l'attention du spectateur vers les endroits où se déroule vraiment l'action : les gens qui s'affairent autour d'une tente, la crucifixion elle-même. Subtilement éclairés, le Christ et les deux larrons sont mis en évidence mais se fondent malgré tout dans le paysage environnant. L'atmosphère de la scène, un peu grise, nous rappelle que Dieu fit en sorte que le ciel se couvrit. Cet effet est

subtilement rendu par Grover et les autres artistes qui, en collaboration, peignirent les personnages du Calvaire.

Gros qui exécuta, entre autres, les tentes et avec Austen la ville de Jérusalem, fit de meilleures figures de tentes que Piglhein et son équipe. Elles sont à tout le moins plus élégantes, plus spacieuses et plus riches ! Et elles sont autrement plus proches de l'image léchée « hollywoodienne » à laquelle nous sommes habitués maintenant !

L'architecture générale de la ville est aussi plus travaillée dans le panorama exposé en terre québécoise. Quant au panorama de Munich, Frosch était en charge de cette partie. Piglhein est censé s'être rendu à Jérusalem, Frosch aurait aussi été mandaté pour y aller (bien que l'on ignore quand exactement). Il est improbable que l'équipe du panorama de Sainte-Anne-de-Beaupré se soit aussi rendue, sinon une différence dans l'interprétation des architectures respectives des deux versions est alors difficile à expliquer ! Quoi qu'il en soit, de nombreuses images de Jérusalem étaient disponibles, de nombreux photographes étaient intéressés à essayer les nouveaux appareils qui se développaient et la ville de Jérusalem fut photographiée de nombreuses fois. Quelques panoramas photographiques avaient même été faits directement.

Après quelques recherches, nous avons trouvé des images contemporaines de Jérusalem (figures 32 et suivantes). L'œuvre des peintres de Munich semble plus proche de la réalité. Les photographies en question prouvent bien que les habitants de ces terres lointaines, leurs vêtements, les architectures et le paysage qui les entourent sont tels que représentés par Piglhein et son équipe. Notons que le palais de Pilate est beaucoup moins imposant et davantage carré chez Piglhein. Si l'on observe la photo intitulée *The Tower of Jezrele* (figure 33), on voit que cette tour est carrée et ressemble davantage au palais d'Hérode de Piglhein, qu'à celui du panorama de Sainte-Anne-de-Beaupré. Les autres bâtiments de la ville, tel le Temple de Jérusalem, sont parfois surprenants car ce dernier semble être conçu comme un édifice à bureaux ! Le Palais des Grands-Prêtres est

méconnaissable à première vue ! Le reste de la ville (partie sud) est davantage développé, mais il n'égale pas en finesse du rendu celui de Sainte-Anne-de-Beaupré. Le Palais d'Hérode y est surmonté d'une coupole, et décoré de plusieurs colonnades, tandis que l'éclairage le fait ressortir, mettant en valeur le rôle de son propriétaire dans l'histoire qui est traduite ici. Une autre photographie montre la présence d'une coupole dans la ville (figure 35). Il est fort probable qu'on ait utilisé pareille photographie pour réaliser le panorama.

Les faux-terrains sont visibles sur les photos du panorama de Sainte-Anne-de-Beaupré. Les photos du panorama munichois n'en montrent pas. Y en eut-il ? L'information disponible ne nous autorise pas à formuler une réponse à cette question, mais l'usage du faux-terrain était répandu en 1886.

Que la ville de Jérusalem et la crucifixion de Piglhein soient moins bien rendus n'est pas en cause ici, ni non plus la véracité douteuse de la ville qu'on voit dans le panorama de Sainte-Anne-de-Beaupré. Si les auteurs de ce dernier ont tenté de mettre davantage la crucifixion en évidence, c'est bien pour que les visiteurs entrent ! Reste que la lecture de la composition entière de l'autre panorama met en évidence le fait que ses auteurs ont voulu rendre, eux aussi, l'atmosphère de la crucifixion, c'est-à-dire l'ambiance appropriée de ce moment capital de l'histoire de l'humanité. Malgré cette volonté commune, c'est par le ciel tourmenté que le panorama américain se distingue le plus.

Le panorama de Sainte-Anne-de-Beaupré et un panorama à Altötting

Sur cet autre panorama allemand réalisé au début du siècle, nous n'avons pas autant d'images. Il est pourtant toujours en montre à Altötting, en Bavière. Il mesure 12 m de haut par 95 m de circonférence, ce qui en fait le plus petit des trois panoramas de la crucifixion encore en exposition. Il est aussi parmi les panoramas originels que l'on peut voir, le plus récent, peint en 1903. Les artistes qui y travaillèrent sont Gebhard Fugel, Josef Krieger, Karl Nadler et H. Ellenberger. À noter que Krieger est le même qui fit

partie de l'équipe prolifique de Frosch, et qu'il fait le lien avec ce panorama et presque tous les panoramas de la crucifixion de la descendance de Piglhein.

Nous ne pourrions traiter de certains aspects telle la composition générale car nous n'avons pas de vue complète, ni suffisamment de vues partielles pour donner une bonne idée du panorama. Néanmoins, nous pouvons considérer quelques éléments de cette composition. Les palais d'Hérode, par exemple, sont surmontés de tours à la finition dentelée telles celles des châteaux forts médiévaux (figure 28)! Cela permet de situer le type de finition architecturale comme étant plus proche du panorama de Piglhein que de celui de Sainte-Anne-de-Beaupré (voir la figure 36). Curieusement, plutôt que de représenter tous les palais autour (il y en a quatre dans les panoramas de Sainte-Anne-de-Beaupré et de Munich, soient les palais d'Hérode, de sa famille et de son intendant) les peintres n'ont représenté que les tours de ces palais visibles de loin, faisant des repères un peu différents. Notons aussi la présence de faux-terrain (au premier plan de la photographie). Et son élément sombre qui semble représenter un puits. Dans l'œuvre à Sainte-Anne-de-Beaupré on avait figuré cet élément par une entrée en forme d'arche permettant l'accès à ce que l'on déduit être une source d'eau.

La luminosité du ciel semble différente de celui de Sainte-Anne-de-Beaupré. Une lumière brillante qui se tient à hauteur d'horizon. L'atmosphère semble un peu plus lumineuse que dans les deux autres panoramas, et le ciel moins tourmenté. Mais il faudrait vérifier sur place car on sait que les photographies anciennes ont tendance à accentuer le contraste !

Le panorama de Sainte-Anne-de-Beaupré et le panorama à Einsiedeln (figure 30)

De ce panorama en Suisse peint en 1893 et repeint en 1962 après avoir brûlé, nous n'avons pas non plus beaucoup de photographies, et elles sont prises à partir de la seconde version. Karl Frosch avait fait la version originale avec Josef Krieger et W.R. Leigh. La

version actuelle a été faite par Joseph Fastl et Hans Wulz supervisés par le professeur Max Huggler. Il mesure actuellement 10 m X 100 m. Il a été exécuté pour le lieu de pèlerinage d'Einsiedeln où il est encore aujourd'hui.

Les images que nous avons montrent des scènes dont la composition générale est identique à celle de Sainte-Anne-de-Beaupré, donc très près aussi de celle de Piglhein. La crucifixion est un exemple frappant : la composition de cette partie étant la même à quelques détails près, faite à partir du même point de vue. Le soldat près du Christ est tourné vers la droite et seul alors que dans le panorama québécois, il est accompagné d'un autre soldat. Hormis des positions légèrement variées de certaines figures, il s'agit manifestement de la même inspiration et de la même famille! Le ciel et l'éclairage semblent être les mêmes dans les deux œuvres et le terrain rocailleux aussi est très semblable.

Le panorama de Jérusalem et un panorama de Wehner

Un panorama de Wehner est passé par Chicago, et une copie du livret-souvenir de son exposition a été disponible pour notre usage. On peut y lire beaucoup d'explications à propos de la scène de la crucifixion mais rien sur ce qu'était plastiquement cette œuvre. Ce texte pourrait aussi bien se rapporter à n'importe lequel des panoramas. De même, peu d'information sur ses auteurs nous a été accessible. Tout au plus on mentionne Wehner comme peintre en chef et Frosch comme second.

Grâce aux illustrations du livret, on reconnaît quelques figures humaines tels Joseph d'Armathie, Lazare, Simon le Cyrénéen, etc. Ces images semblent être des études préparatoires au panorama. Nous avons aussi trouvé des affiches publicitaires annonçant le panorama. Elles sont souvent illustrées d'extraits du panorama (figures 37 et suivantes). Il est difficile de faire le parallèle entre cette œuvre et celle de Sainte-Anne-de-Beaupré.

4.4 Conclusion

En comparant les différents panoramas avec celui de Sainte-Anne-de-Beaupré, nous avons pu observer que la qualité des images disponibles varie beaucoup d'un panorama à l'autre. Le fait que la plupart des panoramas sont détruits ou disparus n'est certes pas étranger à cet état des choses. Malgré tout il est possible de relever certaines similitudes et différences. Ainsi, nous avons comparé la composition du panorama de Piglhein et celle du panorama de Sainte-Anne-de-Beaupré pour en arriver à la conclusion qu'ils partagent une même structure spatiale mais que le panorama de Sainte-Anne-de-Beaupré est une création originale par sa facture plus légère et plus claire.

Pour ce qui est des différences entre plusieurs panoramas de la crucifixion et celui de Sainte-Anne-de-Beaupré, nous avons noté que les figures peuvent varier de vêtement ou de pose, et même de nombre. Tout comme les architectures qui ne sont pas toutes revêtues de la même façon ! Il y a aussi les variations de temps météorologique à observer. On a vu en effet, que le ciel ne s'est pas couvert partout ni à la même heure !

Malgré le fait que ces panoramas aient essentiellement partagé la même composition, et exactement le même sujet, nous avons été surprise de constater qu'il existait bien des différences d'interprétation. Pourtant, ils représentent tous le même endroit et le même événement: la crucifixion à Jérusalem. Ces différences d'interprétation constituent peut-être un point à l'appui des partisans de l'admission du panorama dans la catégorie d'œuvre d'art !

CHAPITRE 5

PANORAMA DE JÉRUSALEM : ESSAI D'ATTRIBUTION

Au cours de notre recherche sur le panorama de Jérusalem, certains éléments n'ont cessé de nous intriguer. Malgré la quantité d'informations trouvées et le nombre de publications consultées, il nous était toujours impossible de savoir avec précision quelle était l'origine du panorama de Sainte-Anne-de-Beaupré. Toutes les sources étaient soit muettes, soit contradictoires ou imprécises et cela à propos de plusieurs éléments : la date de la création, le lieu de l'exécution, les artistes en charge et leurs collaborateurs et les lieux de présentation autres que Montréal et Sainte-Anne-de-Beaupré. Le seul élément qui semble plus certain pour les auteurs est que l'artiste en charge fut Paul-Dominique Philippoteaux. Mais même à ce chapitre, les sources demeurent nébuleuses.

Et si ce n'était pas Paul-Dominique Philippoteaux qui avait produit cette œuvre ? Cette affirmation peut paraître osée, mais de ce point de vue les informations semblent se réunir en un tout cohérent. Loin de vouloir prouver hors de tout doute raisonnable que Philippoteaux n'est pas l'auteur du panorama, nous espérons quand même que nos observations serviront à mieux comprendre la source de toute cette confusion. En attendant le jour où des faits nouveaux permettront d'y voir plus clair.

Dans un premier temps nous verrons les incohérences et les imprécisions contenues dans différents ouvrages, au sujet du panorama qui nous intéresse. Ensuite, nous exposerons notre propre interprétation des faits qui ont entouré l'imbroglio dans lequel

Philippoteaux s'est impliqué malgré lui. Finalement, nous présenterons la thèse la plus probable sur l'origine du panorama de Jérusalem de Sainte-Anne-de-Beaupré.

5.1 L'histoire du *Cyclorama de Jérusalem*

À en croire les propriétaires actuels du *Cyclorama de Jérusalem* et les brochures produites au cours des 50 dernières années, l'œuvre aurait été exécutée de 1878 jusqu'en 1882, à Munich, par Paul-Dominique Philippoteaux. Dès sa première présentation le succès a été immédiat et « L'enthousiasme bien mérité qui accueillit ce monumental chef-d'œuvre établit la réputation de Paul Philippoteaux, ...¹ ». Ce sont ces mêmes dates, lieu et artiste en chef qui sont repris par les auteurs Evelyn J. Fruitema et Paul A. Zoetmulder dans *The Panorama Phenomenon*. D'autres auteurs introduisent également l'hypothèse que le panorama fut peut-être exécuté aux États-Unis vers 1885-1886². Nous avons fait un tableau-synthèse de ces hypothèses diverses (tableau 2).

Une tout autre information est donnée par Ralph Hyde dans son catalogue d'exposition en ces termes : « Gustav Berger³ informs the author that this Crucifixion panorama at Ste Anne de Beaupré was made under licence from Bruno Piglhein of Munich, and painted in the early 1890s in the Chicago studio of Paul Philippoteaux⁴ ». Marie-Paule Bergeron-Binette, dans l'unique article publié à propos du panorama de Sainte-Anne-de-Beaupré, rapporte cette information formulée par le restaurateur Berger⁵. Bien sûr cette information a été reprise par d'autres et ainsi Marlène Grenier dans sa thèse de maîtrise⁶, et Gabriele Koller dans son article en note 34⁷, en font mention.

¹ Dépliant Sainte-Anne-de-Beaupré Cyclorama de Jérusalem.

² La Haye, *The Foundation for the Preservation of the Centenarian Mesdag Panorama*, 1981, p. 78.

³ Gustav A. Berger a publié un article en 1984 (« A Structural Solution for the Preservation of Canvas Paintings ») concernant le comportement des toiles peintes sur châssis, basé sur son étude des panoramas et cycloramas. Il a aussi été amené à concevoir un nouveau type de châssis suite à ses observations.

⁴ *Panoramamania ! Art and Entertainment of the « All-Embracing » View*, London, Trefoil Publications, 1988, p. 202.

⁵ « Le Cyclorama de Jérusalem », *Continuité*, n° 53 (printemps 1992), p. 47 : elle indique « Le panorama fut peint à Chicago, pendant la décennie de 1880 ... ».

⁶ Marlène Grenier, *Les artistes propagateurs de l'idéal allemand en art pictural et en sculpture au Canada au XIX^e siècle*. Thèse de maîtrise, Québec, Université Laval, 1996, reprend les propos de Hyde en page 97. Autrement, l'auteure s'en tient aux informations livrées dans la brochure explicative, produite par le *Cyclorama de Jérusalem*.

⁷ « Jerusalem in Altötting: Das Panorama religiöser Thematik im 19. Jahrhundert », *Münster*, vol. 46, n° 3 (1993), p. 195, note 34.

Le livre de Stephan Oettermann, *Das Panorama Die Geschichte eines Massenmediums*, publié en 1980 se retrouve en référence dans la plupart des écrits. Cet ouvrage eut beaucoup d'importance pendant une dizaine d'années parce qu'il était le premier ouvrage aussi complet sur les panoramas. L'auteur propose une classification des panoramas à thème de crucifixion basée sur les années de production. Ainsi, le panorama de Jérusalem de Sainte-Anne-de-Beaupré se retrouve huitième, sur un total de 16⁸. Aucune année n'est donnée spécifiquement pour sa conception. Il est cependant possible de la situer entre 1890 et 1893, à partir des positions respectives des panoramas numéros 7 et 9 auxquelles correspondent ces années. Oettermann considère Paul-Dominique Philippoteaux comme étant l'artiste en charge du panorama de Jérusalem. Cependant, il émet une petite réserve à une occasion, nous faisant comprendre qu'il n'est pas tellement convaincu : « Paul Philippoteaux est aussi l'auteur d'au moins un des nombreux tableaux circulaires de titre " Crucifixion " »⁹.

Cet ouvrage, il faut le considérer comme étant le résultat d'un travail de compilation d'informations disponibles à une période donnée. Il faut aussi prendre ce travail avec un peu de recul. Concernant le panorama de Jérusalem de Sainte-Anne-de-Beaupré, le volume contient donc des données sur les dates d'exécution et l'identité de son (ses) auteur (s), mais rien sur le lieu de son exécution. Et il est regrettable de voir que l'auteur ne précise pas les sources de ses informations. Ce volume est certainement plus pertinent pour l'Allemagne ou les pays européens environnants dont il traite abondamment avec plusieurs preuves à l'appui, et bon nombre de documents reproduits, de sources indiquées, etc.

Le très bref mais combien consistant *Le XIX^e siècle des panoramas* de Bernard Comment¹⁰, est un guide qui fait le point sur les informations disponibles sur les panoramas en remettant quelques pendules à l'heure, et ce, environ dix ans après le travail

⁸ Frankfurt-am-Main, Syndikat Autoren, 1980, p. 218 et 219.

⁹ *Ibid.*, p. 130. Notre traduction.

¹⁰ Paris, Adam Biro, 1993.

d'Oettermann. Concernant les panoramas en Amérique du Nord, il fait un tour d'horizon assez complet. Bernard Comment glisse aussi des informations sur le panorama de Sainte-Anne-de-Beaupré. On y retrouve tout schuss des informations sur l'artiste qui a fait l'œuvre et la date d'exécution : Paul Philippoteaux, en 1882 sur le modèle de Piglhein¹¹. Il ne précise pas lui non plus le lieu d'exécution du panorama ni ne dévoile ses sources.

D'autres encore croient que l'œuvre a été exécutée à New York, comme Raymond Montpetit dans « Culture et exotisme : Les panoramas itinérants et le jardin Guilbault à Montréal au XIX^e siècle » : « Ce tableau fait à New-York quelques années auparavant [avant 1889], par sept peintres, aurait quelque deux cents pieds de longueur...¹² ». Un article paru dans *La Presse* en février 1889, affirme aussi que l'œuvre aurait été faite à New-York, en plus de faire une description des vues de l'œuvre et de donner aussi des précisions supplémentaires sur le lieu d'exposition à Montréal :

Sur l'invitation de M. Geo H. Patterson, quelques représentants de la presse sont allés, hier soir, visiter le cyclorama de Jérusalem, au coin des rues Sainte Catherine et Saint Urbain. [...] Ce tableau a été fait à New York par sept peintres spécialistes qui ont travaillé à ce chef-d'œuvre pendant six mois, après une longue étude du sujet et une visite en Terre Sainte¹³.

Notons que Montpetit suggère que sept peintres auraient travaillé à la conception de l'œuvre. Un article paru dans le journal *La Patrie*, le 4 février 1889, en dénombre autant¹⁴. Ce même article informe aussi les lecteurs sur l'origine de l'œuvre : « Ce tableau a été fait à New-York par sept peintres spécialistes qui ont travaillé à ce chef-d'œuvre pendant six mois, après une longue étude du sujet et une visite en Terre Sainte ». Notons qu'aucun de ces peintres n'est identifié par l'auteur. Un autre article publié un peu plus tôt, le 14 novembre 1888, par le même journal précisera par contre : « La ville de Montréal sera dotée dans quelques mois d'un grand cyclorama qui sera un point

¹¹ *Ibid.*, p. 105.

¹² Raymond Montpetit, « Culture et exotisme : Les panoramas itinérants et le jardin Guilbault à Montréal au XIX^e siècle », *Loisir et Société*, vol. 6, n° 1 (printemps 1983), p. 81.

¹³ *La Presse*, 5^e année, n° 91 (2 février 1889), p. 4.

¹⁴ La source de Montpetit est le journal *Le Monde*, 25.05.89. L'article de *La Presse*, p. 4, est reproduit en annexe I. Les informations des trois journaux ont peut-être la même source.

intéressant pour les étrangers qui y viendront et une œuvre monumentale de talent de Philippoteaux parmi nous¹⁵». Plus loin, on dira que : « Les propriétaires de cette gigantesque entreprise sont M.M. Green et Newbell de New-York [...] la toile est déjà toute peinte et emballée à New-York, dont elle sera expédiée à Montréal dès que le bâtiment sera prêt à la recevoir ».

La thèse de Chicago évincée

Cette ville a été l'objet de recherches et de questionnement, pour savoir s'il était possible qu'elle soit le berceau de l'œuvre, tel que le suggère Gustav A. Berger. Nous sommes arrivés à la conclusion que : non, elle n'est en rien touchée par l'histoire du panorama à Sainte-Anne-de-Beaupré. Voici ce que nous avons découvert, grâce à l'aide notamment de la Chicago Historical Society et de l'Art Institute of Chicago :

D'abord, la Chicago Historical Society n'a aucun renseignement sur le *Cyclorama de Jérusalem* dans ses documents. Elle a des données sur Philippoteaux mais toujours à propos du panorama de Gettysburg (on sait qu'une des versions y a été réalisée et exposée en 1883). Un panorama nommé *Jerusalem on the day of the Crucifixion*, a par contre visité Chicago, il s'agit de celui peint par William Wehner (voir les figures 33 et 34).

En outre, l'Art Institute of Chicago n'a pas davantage d'information sur le *Cyclorama*, et peu sur Philippoteaux¹⁶. Nous savions déjà que Philippoteaux avait établi un atelier dans cette ville¹⁷ lors de l'exécution du premier des quatre panoramas de Gettysburg, ces faits étant largement décrits dans plusieurs volumes, articles, etc.

Essai d'explication

Un document de l'époque où le panorama était en montre à Montréal, mais dont nous n'avons pu obtenir la date d'impression et de distribution et que nous situons par

¹⁵ *La Patrie*, n° 222 (14.11.88), 10^e année, p. 4.

¹⁶ Ces éléments de réponses m'ont été fournis en réponse à des lettres de notre part, au printemps 1998.

¹⁷ Bergeron-Binette indique que l'atelier s'appelle « Chicago Panorama inc. », p. 47.

défaut entre 1888 et 1895, ce document, donc indique à propos des peintres de l'équipe du panorama de Jérusalem :

Les Artistes auquel [sic] Montréal doit aujourd'hui le cyclorama de " Jérusalem le jour du crucifiement " sont d'abord Messieurs Grover et Corwin qui en ont peint tout [sic] les principaux personnages ; [...] Mr. E.J. Austen est de Londres, Angleterre, où il a reçu la plus grande partie de son éducation artistique. [...] Messieurs S. Mège et E. Gros sont de Paris. Ils ont été longtemps associés aux travaux de Mr. Paul Philippoteaux, le peintre en panoramas bien connu, et ont travaillé avec lui sur tous les panoramas de cet artiste, qui ont été vus en Amérique¹⁸

Il n'est fait mention nulle part que Paul-Dominique Philippoteaux ait travaillé ou été matériellement concerné par la réalisation de l'œuvre. L'auteur, malheureusement anonyme, de cette brochure insiste sur les détails du voyage en Terre Sainte, sur les initiateurs du projet, etc. Ainsi, les noms de Piglhein (1848-1894¹⁹) et de Pierpont sont véritablement associés aux débuts du panorama:

Il y a déjà quelque temps Herr Bruno Piglhein, peintre Allemand éminent, accompagné de compagnons distingués, et muni de références du Nonce Apostolique et de l'Archevêque de Munich, quitta cette ville pour Jérusalem et la Terre Sainte, ayant en vue de rassembler les matériaux et de lever les plans topographiques nécessaires à l'illustration Panoramique de " Jérusalem le jour du crucifiement ". [...] Le Dr. Ernest Pierpont engagé dans l'exhibition [sic] de Panoramas depuis plusieurs années, [...], obtint enfin les renseignements et données nécessaires de Munich, et engagea pour cette œuvre un corps d'artistes bien connus en Europe et en Amérique²⁰.

5.2 L'hypothèse la plus probable

Une explication pour l'association fortuite du *Cyclorama de Jérusalem* au nom de Philippoteaux est née lorsque nous avons trouvé quelques articles de journaux parus au cours du mois de septembre 1888. Tous font la promotion d'un événement attendu à Montréal, soit l'exposition d'une œuvre de Philippoteaux ayant pour titre *le Christ entrant*

¹⁸ *Cyclorama of Jerusalem on the Day of the Crucifixion*. Tiré des pages 3 et 4. Ce document est en annexe J, il comprend une longue description du contexte de fabrication et des différentes parties de l'œuvre.

¹⁹ Ulrich Thieme et Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Leipzig, Verlag von E.A. Seemann, 1966 (1907 à 1950), p. 35.

²⁰ *Cyclorama of Jerusalem on the Day of the Crucifixion*, p. 1 et 2.

à Jérusalem. Il semble que Paul-Dominique Philippoteaux soit un artiste apprécié et connu : « The exhibition of Philippoteaux' grand picture " Christ Entering Jerusalem " will close this [Wednesday] evening at 11.30 This will be the last opportunity of viewing this masterpiece of the noted artist whose "Gettysburg" and " Falls of Niagara" [peint justement en 1888] are now the reigning success in London, New York and Boston²¹ ». Paul Philippoteaux a aussi peint une toile qui vint aux États-Unis et qui parcourut l'Europe : la *Sortie de Montretout*. Elle est mentionnée dans un guide touristique de la ville de Québec, en 1922²², comme un élément de référence pour le lecteur. Son thème retourne au siège de Paris, sujet ayant inspiré plusieurs œuvres, dont la *Défense de Paris*, 1872 de Félix Philippoteaux, le père de Paul²³.

L'exposition de cette œuvre de Philippoteaux fils, se déroulait donc à Montréal à la même époque où l'on se préparait à recevoir le panorama. Les journaux traitèrent abondamment des préparatifs de l'édifice et de son architecture. On sait grâce à ces reportages que le panorama était attendu pour le mois de janvier, pendant le carnaval.

L'œuvre peinte par Paul Philippoteaux, présentée au Queen's Hall de Montréal, est semblable par son sujet au panorama de Jérusalem, car ce sont deux représentations du Christ dans la ville de Jérusalem. L'auteur, Philippoteaux, a collaboré avec deux des peintres du panorama de Sainte-Anne-de-Beaupré dans le passé, comme on l'a vu, pendant l'exécution de plusieurs panoramas. Le panorama lorsqu'il fut enfin ouvert au début de l'année 1889, était alors situé « au coin des rues Sainte Catherine et Saint Urbain²⁴ ». Alors il n'est pas déraisonnable de penser qu'une confusion s'est glissée dans l'esprit des Montréalais entre les deux œuvres sur le thème de Jérusalem. Confusion

²¹ *The Gazette* (Montreal), vol. 117, n° 231 (september 26 1888), p. 3.

²² Frank Carrel, *Carrel's Illustrated Guide and Map of Quebec*, Québec, Frank Carrel, 1922, p. 146.

²³ Quelques auteurs tiennent Félix comme auteur, d'autres Paul. François Robichon, « Les panoramas en France au XIX^e siècle ». Thèse de doctorat, Paris, Université de Paris X Nanterre, 1982, p. 434, estime qu'il s'agit uniquement du père.

²⁴ *La Presse*, 5^e année, n° 91 (2 février 1889), p. 4.

répétée d'année en année, ce dont font foi de vieilles sources écrites et que vient éclairer la connaissance des lieux d'exposition, différents.

Il se peut, bien sûr, que l'on ait voulu profiter du nom Philippoteaux pour mousser la publicité du panorama, ou encore que l'on ait sciemment lié les deux événements. Que cette confusion ait été accidentelle ou intentionnelle, elle ne pouvait que favoriser les promoteurs du *Cyclorama*. Rappelons à ce propos le mot de Robichon que les panoramas sont « le plus souvent une production collective et seul un individu bénéficie de l'appellation en donnant son nom à l'œuvre terminée [...] Le nom n'est-il pas là pour exorciser la "marchandise", telle est la question.²⁵».

Quoi qu'il en soit, à partir de 1888, rares sont les écrits sur le panorama de Jérusalem qui ne mentionnent pas le nom de P.-D. Philippoteaux²⁶. Pour ce qui est des documents fournis par les propriétaires actuels du *Cyclorama de Jérusalem*, il est devenu certain au cours des ans que le panorama avait été peint par Philippoteaux, et les différentes brochures produites à l'intention du public, répètent le même texte, insistant sur ce « fait ». La plus ancienne de celles-ci, éditée après 1895, date de l'installation du panorama à Sainte-Anne-de-Beaupré, en fait un élément de gloire : « Artiste directeur : PAUL PHILIPPOTEAUX de Paris, fameux peintre français de réputation internationale ; ...²⁷ ».

Notre conclusion : Grover et Corwin

Il semble assez probable que les deux seuls responsables du panorama soient donc, comme suggéré dans la brochure de Montréal : Grover et Corwin. Ils auraient été secondés par Mège, Austen et Gros selon toute vraisemblance. Le seul nom que nous

²⁵ Robichon, p. 95.

²⁶ Le guide touristique de Carrel est de ceux qui mentionnent le nom de Philippoteaux comme auteur du panorama, p. 146-147.

²⁷ Dépliant *Cyclorama de Jérusalem le jour du crucifiement : Historique et explications complètes de la peinture*.

devons écarter de l'entreprise étant Philippoteaux²⁸. Nous ne connaissons pas autant de détails au sujet de ces artistes que dans le cas de Paul-Dominique Philippoteaux. Nous savons que Corwin et Grover vécurent en Amérique, qu'ils étaient tous les deux des professeurs et des peintres actifs. La brochure ajoute même ces informations à propos de Grover :

Mr. O.D. Grover est né à Chicago où il a reçu les premières notions de son éducation artistique qu'il a été plus tard compléter en Europe, à Munich et à Paris, ainsi qu'en Italie : à Florence il dirigea pendant longtemps une classe d'études sur le vif, et eut l'honneur de former plus d'un artiste américain de renom. Après son retour d'Europe il enseigna pendant quelques temps à l'école des Arts de Chicago, et jouit de la haute estime des directeurs de cette institution²⁹.

L'auteur anonyme de cette brochure nous informe aussi de la carrière de Corwin :

La carrière de Mr. Corwin ressemble sous beaucoup de rapports à celle de Mr. Grover, avec cette différence cependant, qu'il a passé plusieurs années de sa première jeunesse aux Iles Sandwich (ou Tahiti). Lui aussi a enseigné à l'école des Arts de Chicago, avec beaucoup de succès, et à [sic] acquis beaucoup de distinction comme peintre³⁰.

Les deux peintres, Grover et Corwin, sont américains et quelques dictionnaires les répertorient : Corwin serait « né à Newburgh (New York) en 1857³¹. Il fit ses beaux-arts en Allemagne. Il exécuta quelques gravures »³². Grover est aussi d'origine américaine, selon ce même dictionnaire, et « né à Earlville (États-Unis) le 20 janvier 1861. Fut d'abord l'élève de Frank Duvneck, puis, à Munich, de l'Académie Royale, et enfin à Paris, de Jules Lefebvre et J.P. Laurens. [...] S'est adonné à la peinture murale. »³³. Il a gagné aussi de nombreux prix et est décédé en 1917³⁴. Un dictionnaire donne même pour chacun une

²⁸ Ces informations sont données dans la brochure de Montréal, *Cyclorama of Jerusalem on the Day of the Crucifixion*, p. 4.

²⁹ *Cyclorama of Jerusalem on the Day of the Crucifixion*, p. 3.

³⁰ *Ibid.*, p. 4.

³¹ Le 6 janvier 1857 selon le dictionnaire de Ulrich Thieme et Felix Becker, p. 501.

³² Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, Paris, Librairie Gründ, 1976, p. 195.

³³ *Ibid.*, p. 240.

³⁴ Thieme et Becker, p. 116.

adresse, celle de Corwin est à New York (45 Fifth Avenue) et celle de Grover est à Chicago (9 E. Ontario Street)³⁵.

Malgré leurs nombreux voyages et leur éducation en Europe, ces artistes semblent être demeurés aux États-Unis suffisamment longtemps pour gagner quelques prix décernés dans ce pays : Grover a reçu entre autres le prix Yerkes de Chicago (1892) et des médailles à Saint-Louis³⁶. Ils ont aussi été membres de sociétés artistiques : Corwin a été membre de la Chicago Society of Artists et Grover a été élu membre associé de l'Académie Nationale (1913)³⁷. Ce sont donc d'excellents artistes et rien dans leur cheminement ne s'oppose à la possibilité qu'ils aient été les principaux réalisateurs du panorama de Jérusalem de Sainte-Anne-de-Beaupré.

Des collaborateurs, nous connaissons moins d'information encore. Mais, nous croyons qu'ils sont bien les mêmes que ceux nommés dans les différents documents retraçant l'histoire du panorama de Sainte-Anne-de-Beaupré. Tous vinrent en Amérique du Nord, passant par New York (l'arrivée par bateau s'y faisait). Et ils y séjournèrent pendant le moment supposé d'exécution du panorama. De Salvador Mège, nous savons qu'il est né en France, à Bayonne en 1853. Il fut l'élève de Léon Bonnat, participa à quelques Salons et fit plusieurs portraits³⁸. Il collabora à un des panoramas de la Bataille de Gettysburg de Philippoteaux (1880-83). Il aurait aussi participé à la réalisation d'autres panoramas peints aux États-Unis (à Chicago, en 1898, avec Edward J. Austen et Philadelphie en 1899³⁹). Ces informations sont contenues en partie dans la brochure *Cyclorama of Jerusalem on the Day of the Crucifixion* à Montréal, on y dit que

³⁵ Mantle Fielding's *Dictionary of American Painters, Sculptors and Engravers*, New York, James F. Carr, 1965, p. 78 et 149. Malheureusement, les années reliées aux adresses données ne sont pas indiquées...

³⁶ Bénézit, p. 240.

³⁷ Fielding, p. 78 et 149.

³⁸ Émile Bellier de La Chavignerie et Louis Auvray, Tome 3 de *Dictionnaire générale des artistes de l'école française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours*, New York, Garland Publishing, 1979 (1882), p. 65.

³⁹ David Karel, *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord*, Musée du Québec/Les Presses de l'Université Laval, 1992, p. 556-557.

« Messieurs S. Mège et E. Gros sont de Paris [sic]. Ils ont été longtemps associés aux travaux de Mr. Paul Philippoteaux, le peintre en panoramas bien connu, et ont travaillé avec lui sur tous les panoramas de cet artiste, qui ont été vus en Amérique⁴⁰ ». Selon ce même texte, Mège aurait peint le paysage, et l'avant-plan, de même que certaines parties de l'œuvre en collaboration avec Gros. Le rendu, la perspective maîtrisée, les effets de lumière et la transition savamment opérée entre la toile et le faux-terrain sont le résultat de leur travail à tous deux.

E. Gros, très probablement Ernest, serait né en 1859 en France. Il aurait été décorateur, puis panoramiste. Il serait venu en Amérique plusieurs fois à partir de 1887, et aurait travaillé à New York⁴¹. Sur le panorama de Sainte-Anne-de-Beaupré, il aurait exécuté la ville de Jérusalem, d'un rendu exceptionnel, et les tentes de l'avant-plan, une partie de l'œuvre qui est particulièrement admirée car extrêmement bien exécutée. Il aurait aussi participé à d'autres panoramas pendant la dernière décennie du XIX^e siècle.

Edward J. Austen vint en Amérique à la même période que les autres artistes. Nous savons qu'il est de Londres en Angleterre, où il a fait son éducation artistique. Il travailla à divers panoramas, avec Ernest Gros à quelques reprises (un des ceux-ci fut exécuté en 1887⁴²). On sait qu'il peignit les architectures du panorama de Sainte-Anne-de-Beaupré. Il aurait beaucoup voyagé et fait des croquis pour des journaux pendant une certaine période⁴³. Lui aussi serait passé par les villes de Chicago, New York et Philadelphie, mais là s'arrêtent les informations à son sujet.

Il est plus probable que l'œuvre ait été faite à New York que dans l'une des villes des États-Unis suggérées par les différents auteurs et spécialistes qui se penchèrent sur la question. Cette hypothèse tient aussi pour Munich, d'ailleurs, car à l'époque seul Piglhein

⁴⁰ En page 4.

⁴¹ Karel, p. 368.

⁴² *Ibid.*

⁴³ « Mr. Austen était dans l'Afrique Sud lors de la première guerre des Zoulous... », *Cyclorama of Jerusalem on the Day of the Crucifixion*, p. 4.

ou les peintres qui lui furent associés peuvent avoir créé un panorama à thème de crucifixion à Munich.

Du moins est-il que les recherches d'Evelyn J. Fruitema n'ont pas permis de conclure à cette possibilité⁴⁴.

New York est l'endroit le plus probable pour l'exécution du panorama par Grover, Corwin et les trois collaborateurs, qui y ont évolué en cette fin de siècle. Tous vécurent aux États-Unis suffisamment longtemps, tels Corwin et Grover qui y enseignèrent. Cette ville était aussi un des grands centres de exposition et de production de panoramas. De plus, si les articles de journaux montréalais disent vrai, l'œuvre appartenait à Messieurs Green et Newbell, de New York. En outre, Oettermann mentionne l'existence à New York d'une société, la Jerusalem Panorama Company⁴⁵.

Nous croyons aussi que l'œuvre doit être postérieure de quelques années aux dates suggérées qui sont 1878-1882. En effet, comme on l'a vu au chapitre 4, la composition est quasi identique à celle de Piglhein à Munich fait en 1886. Il faut donc que l'œuvre ait été faite après (même peu après) ce qui laisse les années 1887 et 1888 comme étant les seules possibles. Nous savons que le panorama était exposé à Montréal en 1888. Cette lecture des événements est renforcée par le fait que le rendu, la finition de l'œuvre et la finesse du traitement de la lumière sont plus raffinés voire plus évolués que ceux du panorama de Piglhein.

5.3 Le panorama de Sainte-Anne-de-Beaupré voyagea-t-il ?

Cette question est intimement liée à l'identification des artistes responsables de sa conception et réalisation. Certains croient que le panorama a voyagé en Europe, en Océanie, peut-être aussi en Amérique. Il s'agirait peut-être d'une copie de l'œuvre de

⁴⁴ À ce sujet, nous ignorons si quelque chose a été communiqué d'une manière ou d'une autre. Ce sont M.M. Blouin de Sainte-Anne-de-Beaupré qui nous ont, les premiers, fait part de cette hypothèse.

⁴⁵ Oettermann, p. 114.

Sainte-Anne-de-Beaupré, et qui aurait peut-être été envoyée en Australie⁴⁶, et il n'est pas possible de savoir de quelle œuvre exactement il s'agit, ni ce qu'il en est advenu. Marlène Grenier lors d'un voyage dans ce pays, a tenté d'élucider une partie du mystère et ce sans succès⁴⁷.

Quant à savoir si le panorama de Jérusalem de Sainte-Anne-de-Beaupré a été exposé en Europe, il est raisonnable de croire que non. François Robichon, qui a fait de la recherche pour relever tous les panoramas présentés en France entre 1799 et 1950, indique les dates correspondant à la présentation de deux panoramas de Jérusalem⁴⁸.

Le premier fut présenté en 1819-1820, et le second entre 1888 et 1894 et de nouveau de 1900 jusqu'en 1907. Le premier, exécuté par Pierre Prévost et montrant la *Ville de Jérusalem*, fut exposé Boulevard des Capucines. Prévost a fait un voyage au Moyen-Orient vers 1818 et est revenu avec du matériel pour cinq panoramas (Constantinople, Athènes, le Caire, etc.⁴⁹). Tous ne seront pas réalisés.

Le second panorama, d'Olivier Pichat, a pour titre *Jérusalem le jour de la mort du Christ*. Il fut exposé pendant un moment à Paris sur les Champs-Élysées, puis après avoir été mis sous séquestre, rue Saint-Éleuthère⁵⁰. Ce panorama est aussi le fruit d'un voyage effectué par l'artiste et ses collaborateurs inconnus en Terre Sainte en 1886. Il semble que cette œuvre censée recouvrir une toile de 2000 m²⁵¹, fût particulièrement attendue à Paris. De cette œuvre il reste plusieurs traces : esquisse, catalogue de vente de l'œuvre, brochure.

⁴⁶ Hyde, p. 172, indique qu'une version d'un panorama de la Crucifixion, faite par Philippoteaux sous licence de Piglhein aurait été envoyée en Australie.

⁴⁷ On lui aurait rapporté qu'un panorama de *Jérusalem le jour de la Crucifixion* aurait été en tournée en Australie en 1894 et 1895, Grenier, p. 98.

⁴⁸ Ces faits rapportés dans un tableau par Robichon, p. 66-76, montrent aussi que d'autres panoramas avec des thèmes proches furent exposés telle la *Prise de Jérusalem* (1893-1895) de Charles Castellani.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 386.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 483.

⁵¹ *Gazette du Midi*, 24 avril 1886, dans *Ibid.*

Robichon indique aussi qu'entre 1880 et 1900, il n'y eut que 5 panoramas en visite à Paris⁵². Aucun de ceux-là ne traitait de la crucifixion ou de Jérusalem.

5.4 En résumé

Le panorama étant un genre pictural non-signé, nous avons dû chercher relativement loin les indices de la paternité du panorama de Jérusalem de Sainte-Anne-de-Beaupré. Nous avons donc fait un tour d'horizon des panoramas sur le même sujet ou dont le lien de parenté est en fonction du thème. Nous avons aussi trouvé des documents d'époque qui nous ont aidé à considérer New York comme lieu d'exécution et éliminer Philippoteaux du rôle de peintre responsable de l'œuvre.

Qui d'autre que Corwin et Grover, avec le concours de Mège, Austen et Gros, pourrait avoir créé ce panorama? Les éléments d'incertitude qui subsistent nous permettent de souhaiter la réalisation de recherches plus poussées sur ce sujet. Connaître, par exemple, les influences de Philippoteaux, Léon Bonnat et autres maîtres et formateurs de ces artistes talentueux et leur influence stylistique sur l'œuvre de Sainte-Anne-de-Beaupré serait particulièrement captivant. Des découvertes intéressantes sont encore à venir. Au Québec, Raymond Montpetit a soulevé une partie du voile qui recouvrait le passage à Montréal de quelques panoramas et cycloramas. Mais il y a place à d'autres dépoussiérages de faits qui dorment encore !

⁵² Robichon, p. 44-45.

CONCLUSION

Le *Cyclorama de Jérusalem* est une œuvre conservée au Québec et visitée par de nombreux touristes chaque année. Elle attire surtout un public de pèlerins, ce qui est aussi le cas des panoramas de Altötting et de Einsiedeln. Parce que méconnu en terre québécoise, le panorama constitue un sujet de recherche très motivant. Nous avons tenté de tracer le portrait de la situation des spectacles et d'y inscrire le panorama de Jérusalem comme étant partie active d'une pratique mondiale.

Nous avons donc passé en revue les divers genres d'œuvres panoramiques exécutés au cours des XVIII^e et XIX^e siècles, leurs dénominations différentes en fonction de leur forme physique et l'intégration des innovations technologiques dans ces développements. Nous avons aussi étudié l'influence d'autres types de spectacles sur le développement du panorama et la relation de ce dernier avec eux.

Nous avons aussi vu le panorama de Jérusalem comme faisant partie d'un ensemble d'œuvres exécutées sur le même thème en Europe et en Amérique du Nord. Il est, avec les panoramas en Bavière et en Suisse, un des derniers exemples qu'on peut voir de cette production fertile. C'est grâce aux recherches sur les œuvres connexes que nous avons pu rassembler de l'information sur le *Cyclorama de Jérusalem* et mettre à jour les données disponibles à son sujet.

Plusieurs questions restent à éclaircir. Notamment, il conviendrait de compléter le bilan de la fréquentation du Québec et du Canada par les panoramas et les autres formes américaines. Il serait bon de procéder à des études quantitatives (coûts d'exploitation, d'exécution, etc.), certains chiffres étant accessibles par le biais des journaux. Le

Cyclorama de Jérusalem demeure encore une source de nombreux questionnements. Il serait possible de l'étudier sous divers angles. La question de son cheminement aux États-Unis n'est pas close et il serait possible de relever différentes traces de son passage et, qui sait, de trouver d'autres avenues pour compléter son histoire. Le petit groupe d'artistes responsable de son exécution est aussi méconnu et mériterait qu'on s'y attarde un peu plus longuement. Le *Cyclorama de Jérusalem* pourrait aussi être étudié dans le cadre d'études d'œuvres religieuses ou d'œuvres représentant une certaine vie dans l'Antiquité.

La transformation des panoramas a fait en sorte qu'ils n'existent pratiquement plus dans leur forme initiale. Cependant, le concept de vue panoramique demeure bien vivant et actuel. Il existe en effet une continuité dans le désir de créer des vues panoramiques. Peut-être est-ce là le sentiment qui poussait les artistes panoramistes et qui inspire encore les chercheurs à développer des appareils-photographiques dits « panoramiques ». Et que dire du cinéma Imax qui donne aux films l'ampleur et le grandiose recherchés par les artistes du XIX^e siècle ? Comme on le voit, « Il n'y a rien de nouveau sous le soleil ¹ » !

¹ Écclésiaste I, 9.

ANNEXES

ANNEXE A

Texte du brevet de 1882 accordé à Manuel Périer :

Mémoire Descriptif déposé à l'appui d'un
Brevet d'Invention de 15 ans formé par M. Manuel
Périer, pour « Nouveau genre de Panorama et de
Diorama », dépôt du 24 mars 1882.
(Copie sous la cote B.N. Fol. V. Pièce 943)

Mon nouveau genre de panorama et de diorama a pour but et pour résultat de supprimer dans les panorama [sic] et dioramas la peinture des toiles de fond.

L'emploi des projections pour développer sur une toile théâtrale des vues ou des tableaux est connu depuis longtemps. On reproduit par ce moyen des points de vue d'une étendue plus ou moins grande.

Ce qui n'a pas été fait c'est de réunir et de raccorder une suite de projections simultanées pour en couvrir une vaste surface plane ou la surface cylindrique d'un grand panorama.

... (les appareils sont disposés au niveau du plancher et dans la partie supérieure cachée par le velum) [sic].

ANNEXE B

Texte du brevet de 1890 accordé à M. Motte :

BREVET CYCLORAMA

Brevet n^o205310, 26 avril 1890. Panorama-illusion à images distancées et mobiles, par M. Motte.
[espace vide], 26 juillet 1890, addition.

Dans sa forme achevée. Brevet plus addition, le cyclorama se présente ainsi (fig. 1) [non fournie par Robichon]

- les spectateurs sont installés dans un wagonnet qui effectue une rotation complète autour du bâtiment.
- le panorama se compose d'une toile de fond mouvante et de panneaux peints qui pivotent sur un axe et modifient la composition du paysage ; eux-mêmes effectuent une rotation inverse à celle des spectateurs afin d'augmenter la vitesse relative de ceux-ci.
- le brevet prévoit, en remplacement des panneaux, des toiles mobiles, avec la possibilité de placer le spectateur au centre du bâtiment.

Tiré de : François Robichon, « Les panoramas en France au XIX^e siècle. », Thèse de doctorat, Paris, Université de Paris X Nanterre, 1982, p. 587.

ANNEXE C

Texte du brevet du 19 juin 1787 de Robert Barker :

À tous ceux à qui parviendront les présentes lignes, qu'il soit su que mon invention, appelée *La nature à coup d'œil*, a comme intention, par dessin et peinture, et par une disposition appropriée du tout, de perfectionner une vue entière d'un pays ou d'une situation, tel que cela apparaît à un observateur lorsqu'il tourne sur lui-même. Afin de produire un tel effet, le peintre ou dessinateur doit fixer sa position, il doit relever correctement et de manière suivie tous les objets qui se présentent à sa vue lorsqu'il tourne sur lui-même, en concluant son dessin par une connexion avec le point d'où il est parti. Il doit observer les lumières et les ombres, la façon dont elles tombent, et perfectionner son morceau au mieux de ses possibilités. Il faut ériger une construction ou une charpente circulaire sure laquelle cette peinture sera réalisée. Ou la même chose peut être faite sur toile, ou sur un autre matériel, et être ensuite fixée ou suspendue sur la même construction ou charpente pour atteindre au but proposé. Cela soit être entièrement éclairé par en haut, par un toit (dôme) vitré ou un autre moyen, comme bon pensera l'artiste. Il doit y avoir un enclos intérieur à ladite construction ou charpente circulaire, ce qui empêchera l'observateur de trop s'approcher du dessin ou de la peinture, de façon à ce que celui ou celle-ci développe son effet de tous les points d'où il ou elle peut être vu (e). Cette clôture peut représenter une chambre, ou une plate-forme, ou toute autre situation, mais la forme circulaire est particulièrement recommandée. De quelque étendue que cet enclos puisse être, il devra être recouvert d'un voile ou d'un toit, soit supporté depuis le sol soit suspendu au plafond ; ce voile ou ce toit sera prolongé dans toutes les directions aussi loin qu'il le faut pour empêcher un observateur de voir au-delà du dessin ou de la peinture lorsqu'il regarde vers le haut. À défaut d'un tel enclos il faudra un autre obstacle, représenté par un mur, une palissade, ou par des objets naturels ou feints, de façon à effectivement empêcher l'observateur de regarder en dessous de la base du dessin ou de la peinture, le sens de ces interceptions étant que rien d'autre ne puisse être vu sur le cercle extérieur que le dessin ou la peinture qui ont pour intention de représenter la nature. L'entrée dans l'enclos intérieur doit se faire par en dessous, et une construction ou une charpente doit être construite dans ce but, de façon à ce qu'aucune porte ni autre interception ne vienne perturber le cercle sur lequel la vue doit être représentée. Et il devrait y avoir, en dessous de la peinture ou du dessin, des ventilateurs expressément fixés de façon à organiser un courant d'air à travers l'ensemble. Et l'enclos intérieur devrait être élevé, selon le bon vouloir de l'artiste, de telle sorte que les observateurs, en quelque situation qu'ils s'imaginent eux-mêmes, aient l'impression d'être réellement sur le lieu.

Tiré de : *Le XIX^e siècle des panoramas*, Paris, Adam Biro, 1993, p. 108 ; traduit par Bernard Comment.

ANNEXE D

Texte de l'article de journal du 15 juin 1846 paru dans *The Montreal Gazette*:

POSTSCRIPT.

ANOTHER DREADFUL FIRE IN QUEBEC-FORTY-SIX PERSONS BURNT TO DEATH.

Quebec has been again visited with a recurrence of the awful calamities to which it was subjected last year ; and although the destruction of property is, in this instance, comparatively trifling, yet the fearful loss of human life with which this dreadful catastrophe has been attended, renders it by far the most grievous affliction that has yet fallen upon that unfortunate city.

The Theatre Royal, Saint Lewis, took fire from the overturning of a a [sic] camphine lamp, at the close of the exhibition of Mr. Harrison's Chemical Dioramas, and the whole interior of the building was almost instantly in a blaze. We give the details of this harrowing catastrophe as furnished by our Quebec correspondent :

« QUEBEC, Saturday.

« An awful calamity befell this city yesterday, involving the loss of some of our most respected fellow-citizens, and a distressing sacrifice of life.

« About ten o'clock last evening, the Theatre, St. Lewis, took fire. The accident was occasioned by the overturning of a camphine lamp, which quickly set the scenery in a blaze, and in an inconceivably short space of time the whole building was on fire. Escape was easy, but the alarm of the moment prevented many from exercising that judgment, which, in cooler moments, they would have found to be neces-

sary.

« While I write, forty-six bodies have been withdrawn from the ruins! It is said that others are yet to be accounted for.

« The staircase down which the throng attempted as escape was a narrow one, and the first to descend seemed to have been buried forward head first, and, as they fell at the foot, there became jammed. These, in their turn, prevented the escape of those behind them with whom they became intertwined, and thus, while all might have issued from the building, all perished ! Several gentlemen stood by them to the last, and, endeavoured [sic] to extricate them, and, at the risk of their own lives, exerted their utmost strength to save a few, but in vain.

« The city may be said to be in mourning, a dead gloom hangs over all. The brother of the proprietor of the exhibition is amongst those lost.

Z ».

We take the following list of the victims of this awful visitation and some further particulars from the Quebec Mercury, and an extra of The Canadian :

H. Carwell, dry goods merchant-Horatio, aged 6, and Ann aged 4, his children.

J. Tardif, and Olivia Fiset, his wife.

Sarah Darah, wife of John Calvin, Carter.

J. O'Leary, aged 22, apprentice to his brother, John, plasterer, St-Rochs-Mary O'Leary, aged 16, his sister.

J.J. Sims, Esq., druggist-Rebecca aged 23, and Kenneth, aged 13, his children.

Mary O'Brien, aged 26, wife of J.Lilly, tailor.

J.B. Vezina, aged 30.

M.L. Levallée, wife of R. M^CDonald, Esq., Editor of the Canadian.

Eugenie M^CDonald, wife of R. Anger, merchant.

E. R. Hoogs, book-keeper, Montreal Bank-John, aged 8, and Edward, aged 6, his children.

T.C. Harrison, aged 21, from Hamilton, C. W. brother to the owner of the Diorama.

Harriet Glackemeyer, wife of T.F. Molt, aged 45-Frederick aged 19, and Adolphus, aged 12, her children.

Helen Murphy, an orphan, aged 20.

Emiline Worth, aged 9, daughter of E. Worth, Montreal, sister of Mr. A. Lenfesty, grocer, and of this city.

F. Sauvageau, aged 14, son of Mr. C. Sauvageau, Musician.

Elizabeth Lindsay, aged 53, wife of Mr. T. Atkins, Clerk of Upper-Town Market-R. Atkins, aged 27, his son.

Stewart Scott, Esq., Clerk of the Court of Appeals, and Jane, his daughter.

T. Hamilton, Esq. Lieut., 14th Regiment.

Mrs. J. Gibb, widow, and Jane, her daughter A. Lane, son of Mr. E. Lane, of the Firm of Gibb, Lane & Co.

Marianne Brown, aged 25, schoolmistress, at Wood & Gray's Cove.

J. Marcoux, Bailiff.

Colin Ross, aged 26 years, plasterer, a native of Invernes [sic], Scotland, and Agnes Black, his wife, aged 18, daughter of widow Black, of Montreal.

I. Develin, Watchmaker, Lower-Town.

J. Berry, from Aberdeen, late in the employ of Messrs. W. Price & Co., arrived in Quebec, from Chicoutimi, on Monday, the 8th instant.

A letter was found on his person, from his brother, James Berry, instructing him to address him -« James Berry, Gardener and Riddel [sic] Maker, North Broadford, Aberdeen.

Ann Taffe, late servant with-Denholm, Esq., Cape.

J.S. Kane, son of Mr. J. Kane, Tinsmith of this city.

Mr. J. Wheatley, Stationer, Lower-Town.

Julia Ray, daughter of Assistant Commissary General Ray.

P.S.-« Four o'clock -Forty-six bodies have been recovered. All but two have been recognized. Dlle. Emilie Poncy, aunt of Miss

Poncy, of the Lower Town, is missing ; the remains of a body, said to be a female, are supposed to be hers.

The second is a Mr. M^cKeogh, of Malbaie, a schoolmaster, who was in the theatre in company with Miss Poncy.

We may hear remark that Mr. Symes has in possession the several effects taken from the bodies, and found near them : parties whose relations are missing may identify the property on application to him.

Sad wailing pervades the city. Scarcely a street can be traversed in which the closed shutter o [sic] the hanging crape do not betoken a sudden bereavement. Fathers, sisters, children of both sexes, indulge in the deepest lamentation. Woe has fallen upon many : for those who were thus suddenly and awfully summoned into the presence of their Creator.

The Canadian states, that three additional bodies have been recovered, which have not yet been recognised [sic].

The Theatre and outbuildings were burned to the ground. At the date of our advices [sic], vehicles were still busy removing to their houses the charred remains of the unfortunate sufferers.

Much praise is given to the exertions of the Mayor, the Military, the Police Force, and the Fire Companies, and to other individuals, who nobly exerted themselves.

ANNEXE E

Texte du brevet de 1880 sur les panoramas mouvants :

Brevet belge n° 51669, délivré le 15 juin 1880 à M. Vandekerckhove pour la création de panoramas mécaniques mouvants et tournants à l'aide d'une force motrice mécanique et vivifiés par la parole, le chant et la musique.

Observations spéciales sur la dite invention :

Les panoramas tels qu'ils ont été compris, tels qu'ils ont été exécutés jusqu'à ce jour, ne peuvent être considérés que comme des essais, comme un art naissant, auquel l'avenir réserve la grandeur et la puissance.

Pour les faire entrer dans une voie nouvelle il importe d'appeler tous les arts au secours de la peinture.

Qu'on place un profane devant un tableau de maître, et toujours selon son appréciation se résumera en ces quelques mots : les personnages sont admirables, il ne leur manque que la parole !

Eh bien ! C'est la parole qu'il faut donner aux créations du peintre ! Il faut les animer, il faut les faire vivre !

Supposons comme exemple, qu'un spectateur soit placé devant le Christ entre les deux larrons, de Rubens, exposé dans les conditions d'un panorama. Certes son admiration sera grande ; mais combien ses impressions seront plus fortes, combien son émotion sera plus vive, s'il entend gronder le tonnerre, et souffler le vent, si les cris perçants des larrons, les sanglots de Marie et les soupirs du Christ parviennent jusqu'à lui !...

Imaginons ce même spectateur en face d'une bataille ; là le mouvement manque bien plus encore ; mais s'il perçoit le bruit du tambour, du canon, et de la fusillade, les commandements des chefs, les cris de victoire, les plaintes des blessés, les appels des

mourants, l'illusion est pour lui complète : l'œuvre devient vivante, l'art devient une réalité !

Appliquer la musique, la parole, le chant, tous les arts enfin à la grande peinture pour la rendre plus vraie et plus saisissante ; arriver à l'unité de l'art sous toutes ces formes, tel est le but que nous poursuivons et que nous proposons d'atteindre, à l'aide des moyens mécaniques développés ci-dessous, avec plans à l'appui¹.

Tiré de : François Robichon, « Les panoramas en France au XIX^e siècle. », Thèse de doctorat, Paris, Université de Paris X Nanterre, 1982, p. 348-349.

¹ Robichon fait mention de ceci, à la suite du texte du brevet: « Le dit plan ne montre qu'une toile panoramique effectuant une rotation autour du spectateur placé au centre ».

ANNEXE F

Texte du brevet de 1890 sur le *Panorama Tour du Monde* :

Brevet n° 209233, 31 octobre 1890, par M. Péberay Alban.

Panorama se composant de plusieurs panoramas successifs, mouvants, ayant pour but de faire effectuer aux visiteurs le tour du monde.

« Comme exemple je prends la France et je fais embarquer d'abord les voyageurs au Havre ou à St-Nazaire sur un steamer en partance pour New-York. Des deux côtés du steamer se déroule la perspective de la mer avec croisements de navires et vue de diverses îles [sic], où au gré de l'exploitant, le steamer pourra faire escale.

Arrivée à New-York - Panorama du port - Débarquement et rue de New-York avec cafés, restaurant, boutiques etc. où le visiteur pourra s'arrêter, acheter, manger, etc.

Au bout de cette rue de New-York, se trouvera la gare du chemin de fer du Pacifique où les voyageurs s'embarqueront à destination de San-Francisco dans des wagons au travers des vitres desquels, ils verront se dérouler le panorama abrégé de la route à parcourir.

(suite du voyage par bateau à Hong-Kong, Constantinople, Marseille, et Paris.)

Les steamers au moyen d'un mécanisme pourront avoir un léger mouvement de tangage et de roulis et les chemins de fer un bruit imitant le roulement d'un train, de façon à rendre l'illusion aussi complète que possible. Quant aux panoramas qui se dérouleront en perspective des deux côtés des voyageurs, ils seront peints sur toile et mis en mouvement par de machines à cet effet.

Pendant tout le voyage des cicerone seront avec les voyageurs soit dans les steamers, soit dans les trains, et les initieront aux contrées qu'ils traverseront.

N.B. Des fêtes, spectacles et exhibitions de tous genre pourront être donnés dans les villes que les visiteurs traverseront. Les points de départ, d'arrivée et de stationnement pourront être modifiés au gré de l'exploitant.

Tiré de : François Robichon, « Les panoramas en France au XIX^e siècle. », Thèse de doctorat, Paris, Université de Paris X Nanterre, 1982, p. 351-352

ANNEXE G

Texte du brevet de 1890 sur les panoramas mouvants :

Brevet n° 205423, 3 mai 1890, par M.M. Scratton et Common, pour le perfectionnement des panoramas mouvants ou mobiles.

Nous revendiquons comme notre invention la reproduction d'un événement, ayant lieu en un endroit, par une représentation imitative, placée à un autre endroit, en communication avec le téléphone ou le télégraphe, de façon à reproduire toutes les phases de l'événement actuel, substantiellement comme nous l'avons décrit.

...

Nous obtenons cela en représentant le champ de courses ; la mer ou autres lieux où se passe l'événement, et en y faisant figurer les agents (chevaux, bateaux, etc.).

Tiré de : François Robichon, « Les panoramas en France au XIX^e siècle. », Thèse de doctorat, Paris, Université de Paris X Nanterre, 1982, p. 350.

ANNEXE H

Texte d'une publicité pour le panorama de Bruno Piglhein :

Kreuzigung Christi. Panorama-
45 Goethestraße 45. (Gemalt von Prof. Piglhein.) Täglich
geöffnet v. 9 Uhr Porm. Gintritt 1 Ml. Kinder unter 12 Jah-
ren 50 Pfg. Sonn. und Feiertags 50 Pf. und 25 Pf.

ANNEXE I

Annonce de journal parue en février 1889 :

Le cyclorama

Sur l'invitation de M. Geo H. Patterson, quelques représentants de la presse sont allés, hier soir, visiter le cyclorama de Jérusalem, au coin des rues Sainte Catherine et Saint Urbain.

Ce magnifique tableau est renfermé dans une immense tour en bois et brique, où l'on monte par un escalier tournant qui conduit au centre sur une grande plateforme. De là, les spectateurs ont le plus beau coup d'œil imaginable.

Le tableau, qui embrase toute l'enceinte circulaire, représente la ville de Jérusalem le jour du crucifiement de Notre Seigneur. C'est un spectacle vraiment frappant car on se croirait réellement présent à la scène d'autrefois.

Le regard plane au-dessus de la ville et saisit les moindres détails de la topographie du paysage.

On y voit distinctement les habitations,

le monde circulant dans les rues et les chemins, les vallées, les montagnes et en particulier le mont du Calvaire où le Christ est exposé sur sa croix entre le bon et le mauvais larron. Aux pieds, sont les bourreaux et tous les autres personnages de la Passion. Ceux ci paraissent être vivants tant la peinture a des couleurs vives et riches.

La représentation est tout a fait grandiose et de manière à faire pénétrer chez les spectateurs des sentiments de foi et de religion.

La ville peut se féliciter de posséder parmi tous ses points d'attraction ce magnifique, cyclorama unique dans son genre.

Le bâtiment vient d'être inauguré. Il a été construit par les entrepreneurs, M.M. Grant et Shea [sic] . La brique a été posée par M.M. Charpentier et Duplessis, tandis que les travaux des fondations en pierre sont dûs à M. P. Nicholson.

La construction a une grande solidité et peut supporter une pression double de celle qu'il est possible de lui imposer, de sorte qu'on ne peut craindre aucunement qu'il se produise des accidents.

Nous pouvons mentionner que la peinture est d'une beauté exceptionnelle. Ce tableau a été fait à New York par sept

peintres spécialistes qui ont travaillé à ce chef-d'œuvre pendant six mois, après une longue étude du sujet et une visite en Terre Sainte.

Comme question de détail, ajoutons qu'il y a deux escaliers dans la tour, l'un pour monter, l'autre pour descendre, afin d'éviter tout encombrement.

Le cyclorama est ouvert chaque jour de 9 hrs. a.m. à 10 hrs. p.m. Le prix d'admission est de 50c.

Aussi bien que les journalistes, plusieurs membres du clergé sont allés voir le tableau, notamment M. le curé Sentenne, qui s'est déclaré tout à fait enchanté de ce spectacle si sublime.

ANNEXE J

Extrait de la brochure de Montréal, publiée entre 1888 et 1895 :

LE GRAND CYCLORAMA

*Quelques faits sur sa composition et les recherches qui ont été faites
pour en établir l'authenticité historique.*

On ne peut concevoir de meilleur moyen pour illustrer d'une manière sûre et vraie les grandes époques de l'histoire, que celui du cyclorama moderne; l'ampleur même de la toile employée donne toute latitude au traitement convenable des plus grands sujets, tandis que la forme circulaire adoptée dans l'arrangement de la peinture, et l'étendue du terrain aident à l'illusion en donnant à l'ensemble l'apparence de la réalité.

Mais un sujet historique de l'intérêt le plus moral et le plus religieux, qui en appelle plus directement au cœur humain que tout autre qui ait eu lieu dans l'histoire du monde, un sujet qui éveille en nous le désir le plus ardent d'en voir retracer toutes les péripéties, "le sujet de la mort du Christ sur la croix," est certes le plus profondément intéressant, qui puisse être traité par le génie d'un maître.

Il y a déjà quelque temps Herr Bruno Piglhein, peintre Allemand éminent, accompagné de compagnons distingués, et muni de références du Nonce Apostolique et de l'Archevêque de Munich, quitta cette ville pour Jérusalem et la Terre Sainte, ayant en vue de rassembler les matériaux et de lever les plans topographiques nécessaires à l'illustration Panoramique de "Jérusalem le jour du crucifiement" qui devrait être fixée à Munich. Arrivés à Jeppa ils poursuivirent leur chemin dans l'intérieur du pays jusqu'à l'Hopital [sic] de St. Jean, quoique leur [sic] études topographiques fussent interrompues par une pluie incessante qui dura trois semaines, enveloppant la ville et le paysage tout entier d'une brume qui les gêna [sic] beaucoup dans leurs travaux. Ceci néanmoins ne les découragea pas et ils profitèrent du délai forcé pour parcourir les rues et les ruelles

étroites de Jérusalem en quête de matériaux utiles à leur dessein. Leurs livres de croquis s'emplirent rapidement de figures en étranges costumes car le Panorama devait montrer la vie Orientale dans tout [sic] sa réalité. Les têtes idéales furent recherchées pour servir à représenter St. Jean Nicodème, Lazare, Joseph d'Àrimathie [sic] et d'autres, et des types de tous [sic] genres et de toutes conditions gonflèrent bientôt leurs cahiers. Grecs, Arméniens, Turcs, Crètes [sic], Arabes et Juifs, furent choisis pour leurs modèles, mais la variété en fut aussi coûteuse que nombreuse. Par scrupule religieux beaucoup ne voulurent pas poser et refusèrent l'argent qui leur fut offert, mais un camera portatif et rapide permit de vaincre leur mauvaise volonté à ce sujet. A peine la saison pluvieuse fut elle passée que les artistes continuèrent leurs explorations étendues sur toutes la contrée environnant Jérusalem, établissant correctement, la topographie complète du pays, du point de vue du spectateur.

Toutes les études furent soumises à une inspection minutieuse qui dura plusieurs mois, et les changements opérés depuis dix-neuf siècles par l'inclémence des saisons furent rétablis au moyen des dernières et des plus exactes recherches scientifiques et archéologiques. Les ruines de l'ancienne cité reçurent une attention toute spéciale des artistes qui, pour en reconstituer l'architecture et l'ensemble, poussèrent leurs explorations dans toute l'enceinte de la ville et jusqu'à la base du grand mur détruit par Titus, leurs efforts furent couronnés de succès, et chargé de dessins et de matériaux précieux pour l'œuvre projetée, le trio s'en revint à Munich où il arriva en sûreté, apportant un nombre infini de caisses, valises et paquets remplies [sic] de draperies, tapis, potteries [sic], costumes, ustensiles, insignes et spécimen botaniques ainsi que d'une quantité de richesses inappréciables au point de vue de leur projet: parmi ces richesses la plus précieuse à leur yeux se trouvait être une grande caisse de dessins parfaitement conservés, et un nombre infini de vues photographiques. Ce sont ces matériaux qui ont servi à la composition du Panorama si connu et admiré de Jérusalem le jour du crucifiement, peint à Munich.

Le Dr. Ernest Pierpont engagé dans l'exhibition de Panoramas depuis plusieurs années, et qui avait longtemps chéri l'idée d'un cyclorama de Jérusalem, obtint enfin les renseignements et données nécessaires de Munich, et engagea pour cette œuvre un corps d'artistes bien connus en Europe et en Amérique.

Les Artistes auquel Montréal doit aujourd'hui le cyclorama de « Jérusalem le jour du crucifiement » sont d'abord Messieurs Grover et Corwin qui en ont peint tout [sic] les principaux personnages; chacun de ces artistes à [sic] peint des tableaux importants, aux Etats-Unis ainsi qu'en Europe.

Mr. O. D. Grover est né à Chicago où il a reçu les premières notions de son éducation artistique qu'il a été plus tard compléter en Europe, à Munich et à Paris, ainsi qu'en Italie: à Florence il dirigea pendant longtemps une classe d'études sur le vif, et eut l'honneur de former plus d'un artiste américain de renom.

Après son retour d'Europe il enseigna pendant quelque temps à l'école des Arts de Chicago, et jouit de la haute estime des directeurs de cette institution. Le groupe autour de la croix, le Sauveur, et plusieurs des autres personnages du tableau sont l'ouvrage de Mr. Grover.

La carrière de Mr. Corwin ressemble sous beaucoup de rapports à celle de Mr. Grover, avec cette différence cependant, qu'il a passé plusieurs années de sa première jeunesse aux Iles Sandwich (ou Tahiti). Lui aussi a enseigné à l'école des Arts de Chicago, avec beaucoup de succès, et à [sic] acquis beaucoup de distinction comme peintre. Les chevaux et chameaux ainsi que beaucoup des principaux personnages du tableau susmentionné, sont l'ouvrage de Mr. Corwin.

Mr. E. J. Austen est de Londres, Angleterre, où il a reçu la plus grande partie de son éducation artistique. C'est probablement l'un des artistes engagés sur cette peinture qui ait le plus voyagé, ayant parcouru plusieurs des contrées les plus reculées du globe. Mr. Austen était dans l'Afrique Sud lors de la première guerre des Zoulous, et a envoyé aux principaux journaux illustrés anglais un grand nombre de croquis très remarqués.

En collaboration avec Mr. E. Gros, Mr. Austen composa et peignit cette œuvre magnifique. "La Cité de Jérusalem" qui, n'en eussent-ils peinte aucune autre, suffirait seule à établir la réputation de ces Messieurs: L'architecture et beaucoup du premier plan de l'ouvrage que nous décrivons sont aussi des échantillons de l'habileté de Mr. Austen.

Messieurs S. Mège et E. Gros sont de Paris. Ils ont été longtemps associés aux travaux de Mr. Paul Phillipoteaux [sic], le peintre en panoramas bien connu, et ont travaillé avec lui sur tous les panoramas de cet artiste, qui ont été vus en Amérique. Mr.

Mège a peint non-seulement la charmante perspective du paysage, mais aussi beaucoup de l'avant-plan du tableau qui nous occupe. Il a acquis une réputation très répandue comme peintre de panoramas, et est reconnu comme l'un des meilleurs des artistes qui ont fait de ce genre de peinture une spécialité.

Pour Mr. Gros, à part son œuvre "La Cité de Jérusalem" les tentes des Arabes vues dans l'avant-plan de notre tableau sont de lui, et ont été admirées comme un des ouvrages les plus réalistes qui aient jamais été vus dans un panorama.

Lorsqu'on réalise la longueur incroyable de la toile à peindre, et le labeur qui en a résulté, on ne peut trop hautement louer les travaux de ces Messieurs.

Extrait tiré de : *Cyclorama of Jerusalem on the Day of the Crucifixion*, Montréal, avant 1895, p. 2, 3 et 4.

ANNEXE K

Texte d'Oettermann, classant les panoramas de la crucifixion :

Das erste, noch vor 1886 entstandene Bild, wie gesagt, von Juliaan de Vriendt für Belgien gemalt, [...] ; das zweite war das Piglheins ; Nummer drei bis fünf hatte C.Frosch zusammen mit F.W. Heine und A. Lohr in Amerika gemalt (Nr.3 war das für die Buffalo Cyclorama Company, das in London den Rechtsstreit auslöste, Nr. 4 wurde für die Jerusalem Panorama Company in New York angefertigt und Nr. 5 sah man 1890 in Philadelphia) ; unabhängig von Frosch, der inzwischen an Nr. 6 für Amsterdam arbeitete, malten Heine und Lohr die Ausgabe Nr. 7 für Milwaukee ; von Paul Philippoteaux hat sich das Panorama "Crucifixion" in Ste. Anne de Beaupré bei Quebec erhalten, das wäre Nr. 8 [...] ; nach dem Brand der Wiener Rotunde wurde das Panorama 1893 für den Wallfahrtsort Einsiedeln in der Schweiz (Nr. 9) und 1894 für Stuttgart (Nr. 10) und 1903 noch einmal für Aachen (Nr. 11) wiederholt ; [...] . Wenn diese Angaben Böttichers stimmen, kommen noch vier weitere Panoramane zu unserer Aufstellung dazu, die sich bisher nicht genau ausmachen ließen (Nr. 12 -15). Als Nummer 16, und letztes bekanntes Kreuzigungs-Panorama, entstand das für den Wallfahrtsort Altötting in Bayern.

Tiré de : *Das Panorama : Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt-am-Main, Syndikat, 1980, p. 218-219

TABLEAU 1

Tableau des panoramas de Jérusalem et de la Crucifixion

Titre/artistes	Date/taille	Lieu d'exécution	Lieu de conservation
<u>Panorama de Jérusalem</u> Alexander Fink	1790 ou 1802	New York, É.-U.	Inconnu
<u>Vue de la ville de Jérusalem</u> Pierre Prévost	1819-20	Paris, France	Inconnu
<u>Crucifixion with the City of Jerusalem</u> Hippolyte Sebron Louis Jacques Mandé Daguerre	c. 1835	Londres?, Angleterre	
<u>View of the City of Jerusalem and the Surrounding Country</u> Robert Burford d'après F. Catherwood	1835	Londres, Angleterre	Brûlé à New York, 1842
<u>Panorama of Jerusalem</u> Frederic Catherwood	1838	New York, É.-U.	Brûlé avec la rotonde, juillet 1838?
<u>Grand Moving Panorama of Jerusalem and Venice</u> John Banvard	c. 1841	St. Louis, É.-U.	
<u>Crucifixion</u> Juliaan De Vriendt	1884	Belgique?	Inconnu
<u>Grand panorama de la crucifixion</u> Bruno Piglhein Karl Frosch Joseph Block Josef Krieger Wilhelm Heine	1885-86 15m x 120m	Munich, Allemagne	Brûlé, 1892

<p><u>Panorama de Jérusalem</u> Charles Abel Corwin Oliver Denett Grover Ernest Gros Edward J. Austen Salvator Mège</p>	<p>après 1886 14m x 110m</p>		<p>Sainte-Anne-de-Beaupré, Qc Inconnu</p>
<p><u>Jerusalem on the day of the Crucifixion (copie 1)</u> Willam Wehner Karl Frosch August Lohr Wilhelm Heine Franz Rohrbeck George Peter</p>	<p>1886-87</p>	<p>Milwaukee, É.-U.</p>	<p>Inconnu</p>
<p><u>Christ Triumphal entering into Jerusalem</u> William Wehner Karl Frosch August Lohr Wilhelm Heine Franz Rohrbeck George Peter</p>	<p>1887?</p>	<p>Milwaukee, É.-U.</p>	<p>Inconnu</p>
<p><u>Panorama de Jérusalem</u> E. Gros Edward J. Austen Thaddeus Welch John O. Anderson A.G. Reinhart</p>	<p>1887-88</p>	<p>Philadelphie, É.-U.</p>	<p>Indéterminé</p>
<p><u>Jérusalem le jour de la mort du Christ</u> Olivier Pichat</p>	<p>1888 2000m²</p>	<p>Paris, France</p>	<p>Inconnu</p>

<p><u>Jesus bearing the cross et Jesus' death on the cross</u> Karl Frosch A. Brouwer Josef Krieger S. Reisacker van Hove</p>	<p>1891 2 demi-panoramas</p>	<p>Amsterdam, Pays-Bas</p>	<p>Inconnu</p>
<p><u>Jerusalem on the day of the Crucifixion (copie 2)</u> Willam Wehner Karl Frosch August Lohr Wilhelm Heine Franz Rohrbeck George Peter</p>	<p>avant 1892</p>	<p>Milwaukee?, É.-U.</p>	<p>Inconnu</p>
<p><u>Jérusalem on the day of the Crucifixion (copie 3)</u> Willam Wehner Karl Frosch Wilhelm Heine Franz Rohrbeck George Peter August Lohr</p>	<p>avant 1892</p>	<p>Milwaukee?, É.-U.</p>	<p>Inconnu</p>
<p><u>L'assaut de Jérusalem par les Croisés</u> Charles Castellani Sans collaborateurs</p>	<p>1893-95</p>	<p>Paris, France</p>	<p>Inconnu</p>
<p><u>Panorama de la Crucifixion</u> Karl Frosch Josef Krieger W.R. Leigh Max Huggler Joseph Fastl Hans Wulz</p>	<p>(1893)1962 1893 1893 1893 1962 1962 1962</p>	<p>Einsiedeln, Suisse 10m x 100m</p>	<p>Einsiedeln, Suisse Brûlé</p>

<p><u>Panorama de la Crucifixion</u> Karl Frosch Josef Krieger W. Leigh Wilehlm Heine August Lohr</p>	1894	Stuttgart, Allemagne	
<p><u>Entry of Jesus in Jerusalem</u> Karl Frosch Josef Krieger S. Reisacker</p>	1901	Cologne?, Allemagne	Inconnu
<p><u>La Crucifixion du Christ</u> Gebhard Fugel Josef Krieger Karl Nadler H. Ellenberger</p>	1903 12m x 95m	Altötting, Allemagne	Altötting, Allemagne
<p><u>Panorama de la Crucifixion</u> Karl Frosch Josef Krieger W. Leigh Wilehlm Heine August Lohr</p>	1903	Aachen, Allemagne	

173
 TABLEAU 2

 Tableau de synthèse illustrant les contradictions sur l'origine
 du Panorama de Jérusalem à Sainte-Anne-de-Beaupré

	Lieu d'exécution			Auteur(s)			Durée d'exécution			
	New York	Chicago	Munich	Philippoteaux	6 Peintres	7 Peintres	4 ans	6 mois	Entre 1880 et 1888	c.1890
<i>La Patrie</i> 14.11.1888	X			X						
<i>La Patrie</i> 4.2.1889	X					X		X		
Brochure de Montréal c.1889-1895					X					
Brochure de Ste-Anne de Beaupré c.1960			X		X		X			
<i>Continuité</i> 1992		X		X					X	
<i>Münster</i> 1993		X		X						X
Ralph Hyde, <i>Panoramania!</i>		X			X					X
S.Oetterman, <i>Das Panorama</i>				X						X
B. Comment, <i>Le XIX^e siècle des panoramas</i>				X			X			
P.A. Zoetmulder et E.J. Fruitema, <i>The Panorama Phenomenon</i>	X	X	X		X		X		X	
R. Montpetit, <i>Culture et exotisme</i>	X					X				

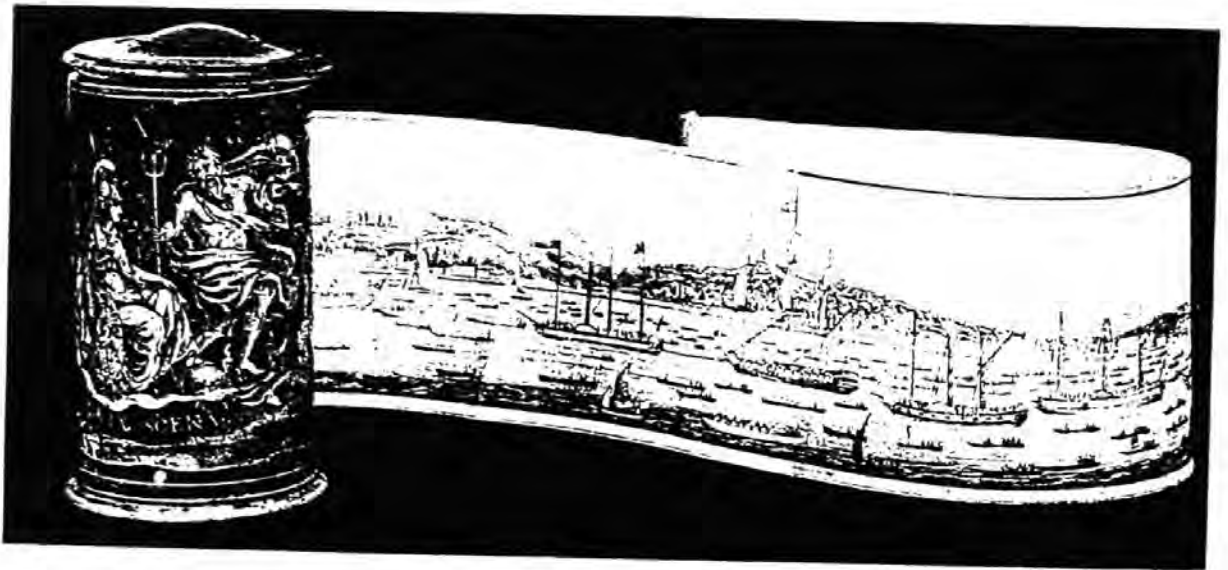


Figure 1 : Moving-panorama portatif. (Tiré de *Le XIX^e siècle des panoramas*, Paris, Adam Biro, 1993, fig. 16).



Figure 2 : Disposition ayant influencé le théâtre grec. (Dessin tiré de *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p. 756).

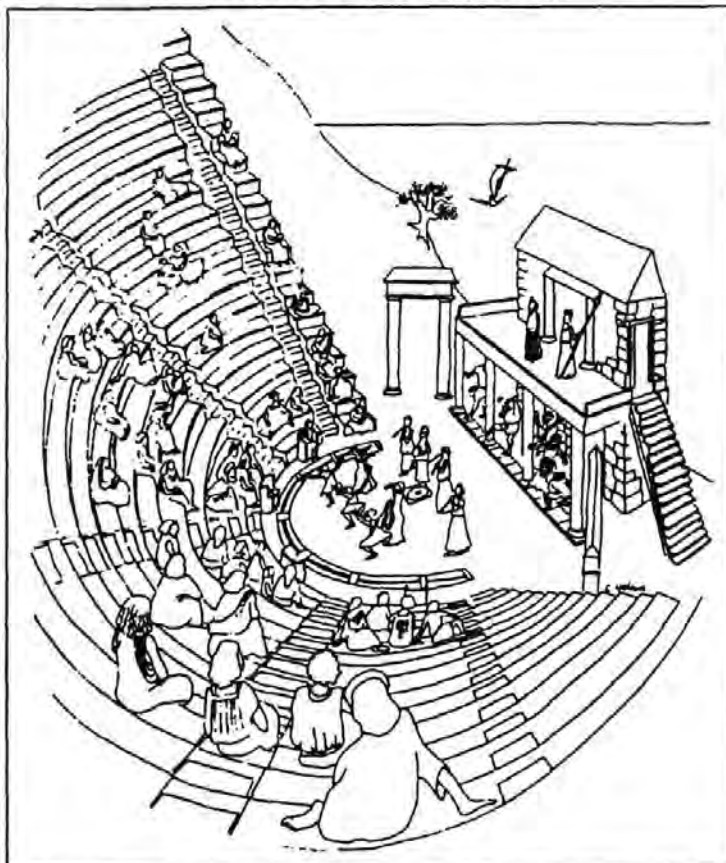


Figure 3 : Théâtre grec. (Dessin tiré de *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p. 757).

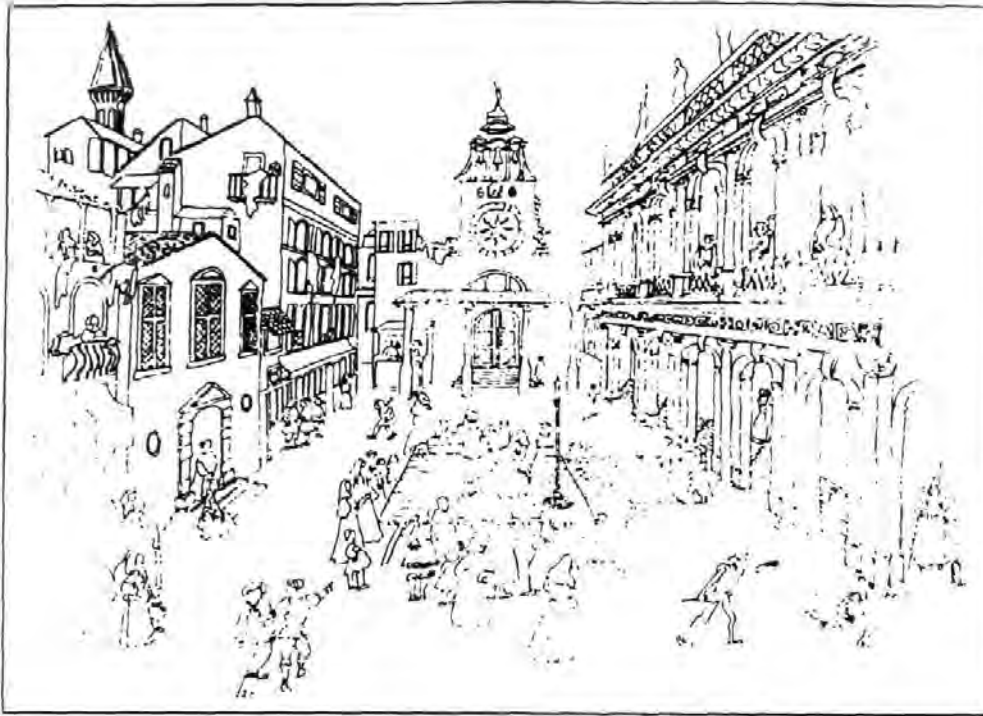


Figure 4 : Place de ville italienne. (Dessin tiré de *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p. 759).

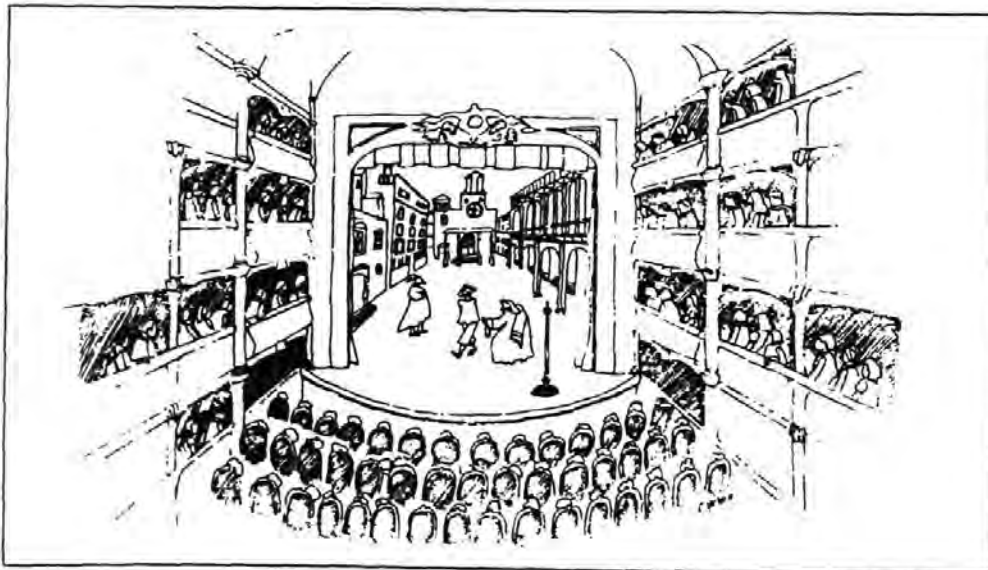


Figure 5 : Théâtre à l'italienne. (Dessin tiré de *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p. 759).



Figure 6 : Cour d'auberge qui inspira le théâtre à l'élisabéthaine. (Dessin tiré de *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p. 758).

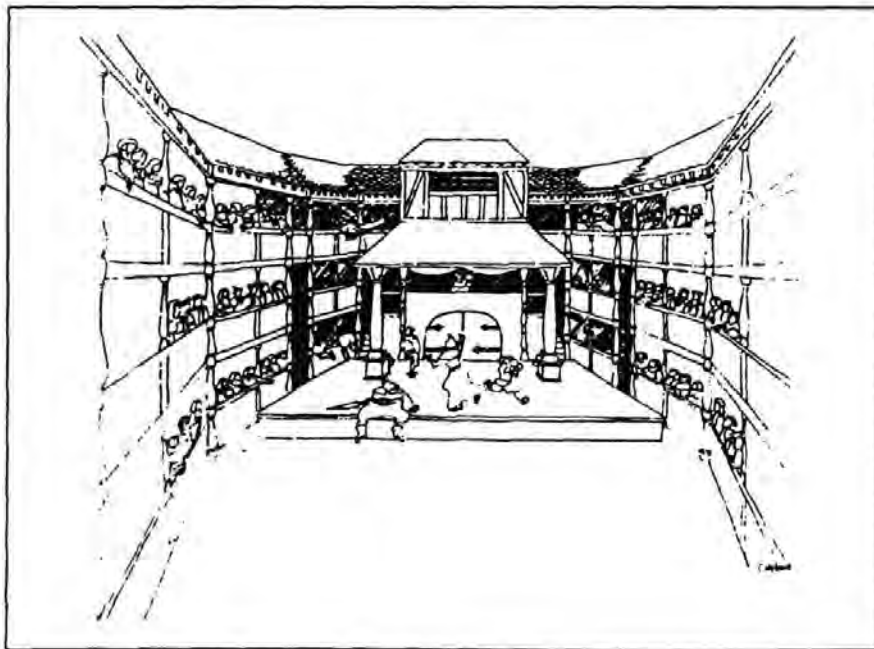


Figure 7 : Théâtre à l'élisabéthaine. (Dessin tiré de *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p. 758).

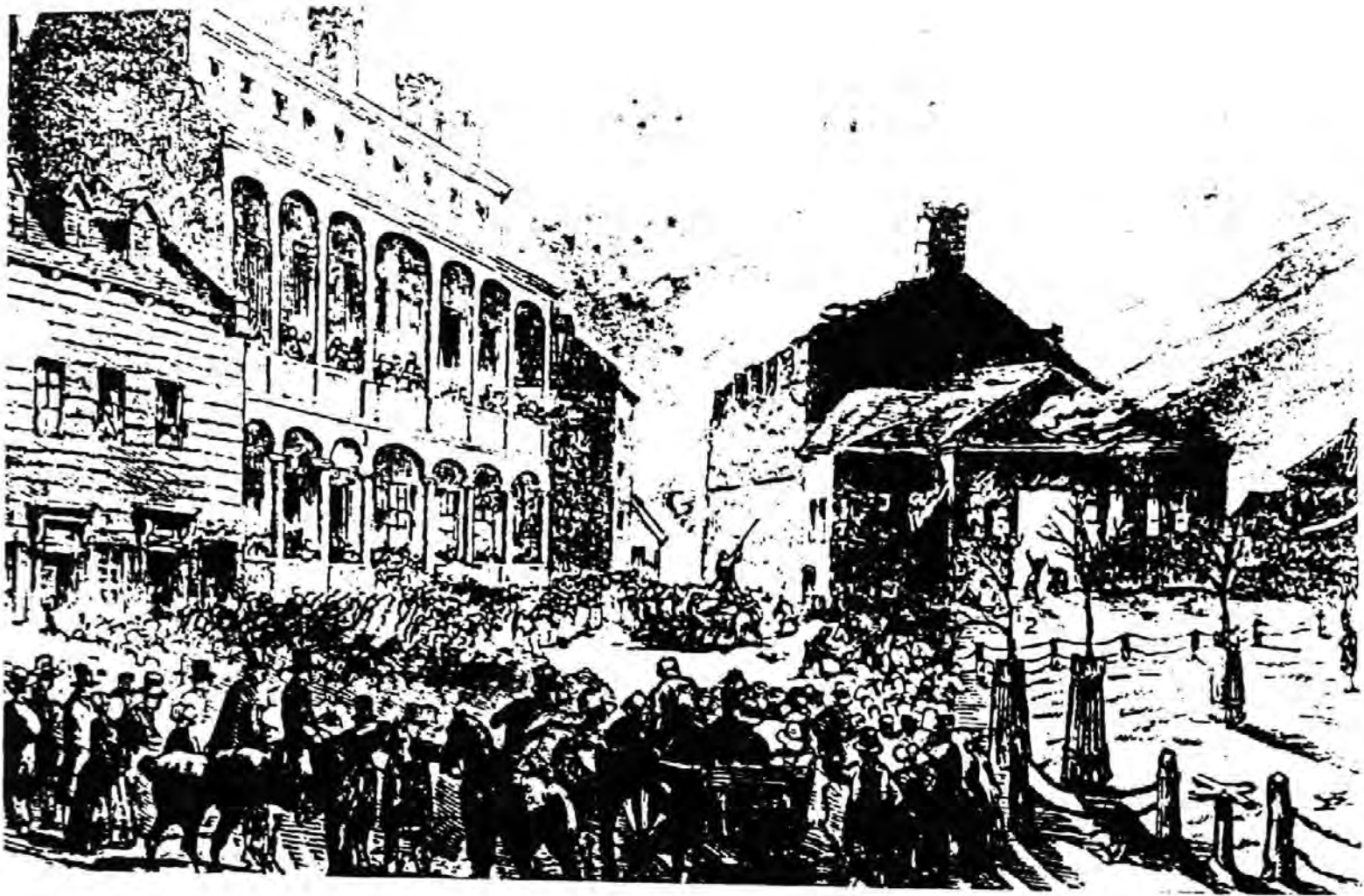


Figure 8 : Incendie du diorama à Québec le 12 juin 1846. (Tiré de *Québec : Trois siècles d'architecture*, Québec, Libre-expression, 1979, p. 374).

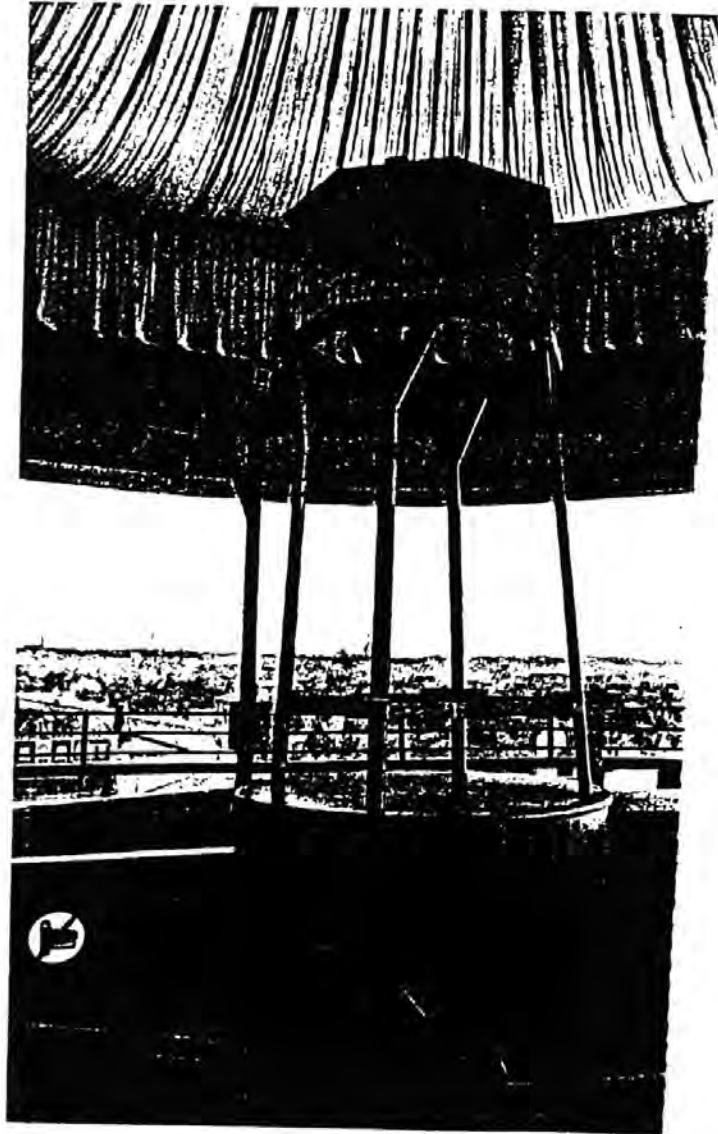


Figure 9 : Le cylindre de verre de Mesdag. (Tiré de *Panorama Mesdag*, La Haye, B.V. Panorama Mesdag, 1986, p. 22).

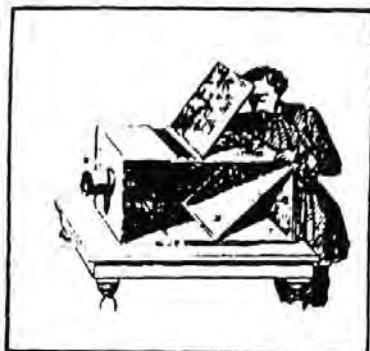


Figure 10 : La *camera obscura* (Dessin tiré de *Le Panorama de Québec*, Québec, Musée de la civilisation et Éditions Continuité, 1990, p. 6).

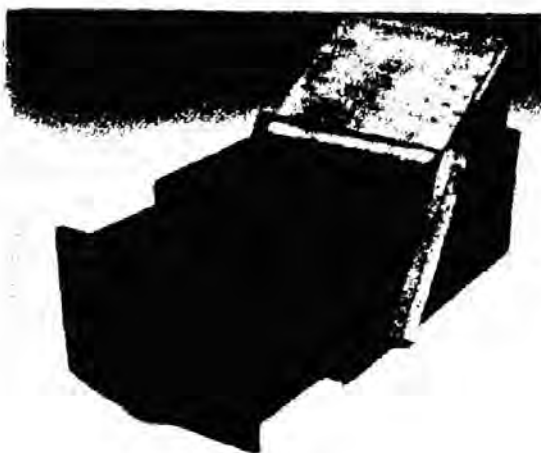


Figure 11 : La *camera obscura*. (Photographie tirée de *Le Panorama de Québec*, Québec, Musée de la civilisation et Éditions Continuité, 1990, p. 6).

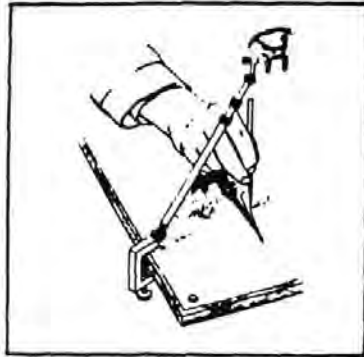


Figure 12 : La *camera lucida* (Dessin tiré de *Le Panorama de Québec*, Québec, Musée de la civilisation et Éditions Continuité, 1990, p. 6).

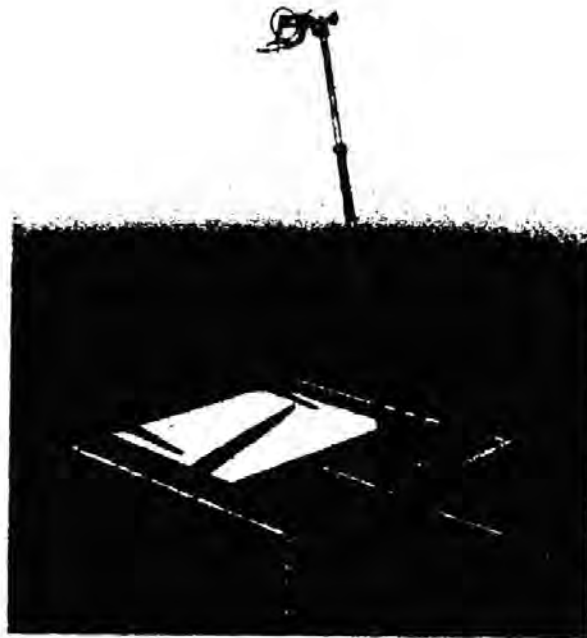


Figure 13 : La *camera lucida*. (Photographie tirée de *Le Panorama de Québec*, Québec, Musée de la civilisation et Éditions Continuité, 1990, p. 6).

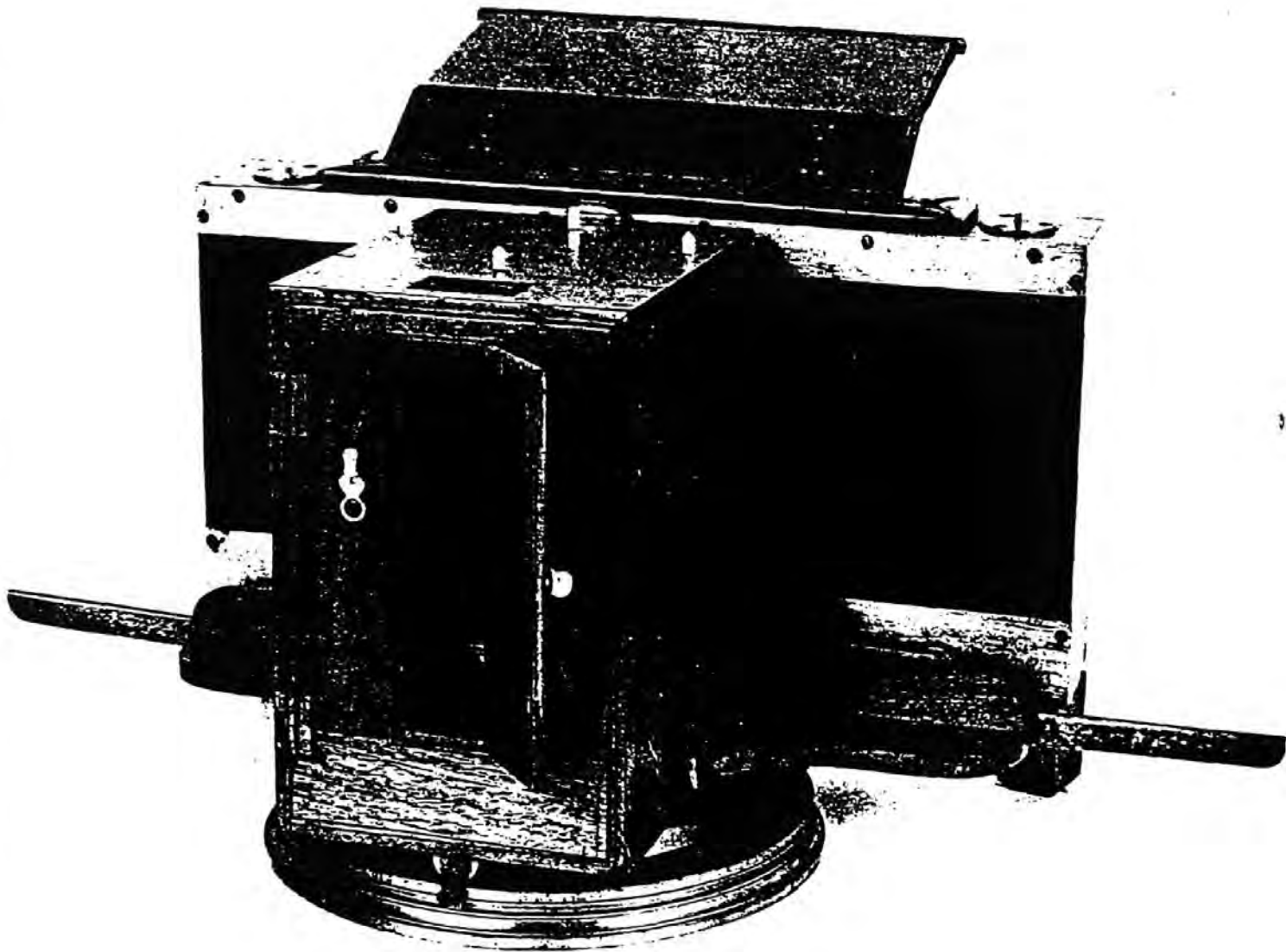


Figure 14 : La caméra pantascopique (Photographie tirée de « Panoramic Photographs as Nineteenth Century Book Illustrations », *History of Photography*, vol. 13, n° 3 (july-sept. 1989), p. 203).



Figure 15 : Charles Ramus Forrest. *Québec et les chutes Montmorency en 1823.*
Aquarelle. Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada (Tirée de *Le Panorama de Québec*,
Québec, Musée de la civilisation et Éditions Continuité, 1990, p. 3).



P. Philippoteaux

Figure 16 : Paul-Dominique Philippoteaux. (Gravure tirée de *The Gettysburg Cyclorama : A portrayal of The High Tide of the Confederacy*, Gettysburg, Thomas Publications, 1989, p. 17).



Figure 17 : Paul-Dominique Philippoteaux. (Photographie tirée de *The Gettysburg Cyclorama : A portrayal of The High Tide of the Confederacy*, Gettysburg, Thomas Publications, 1989, p. 17).

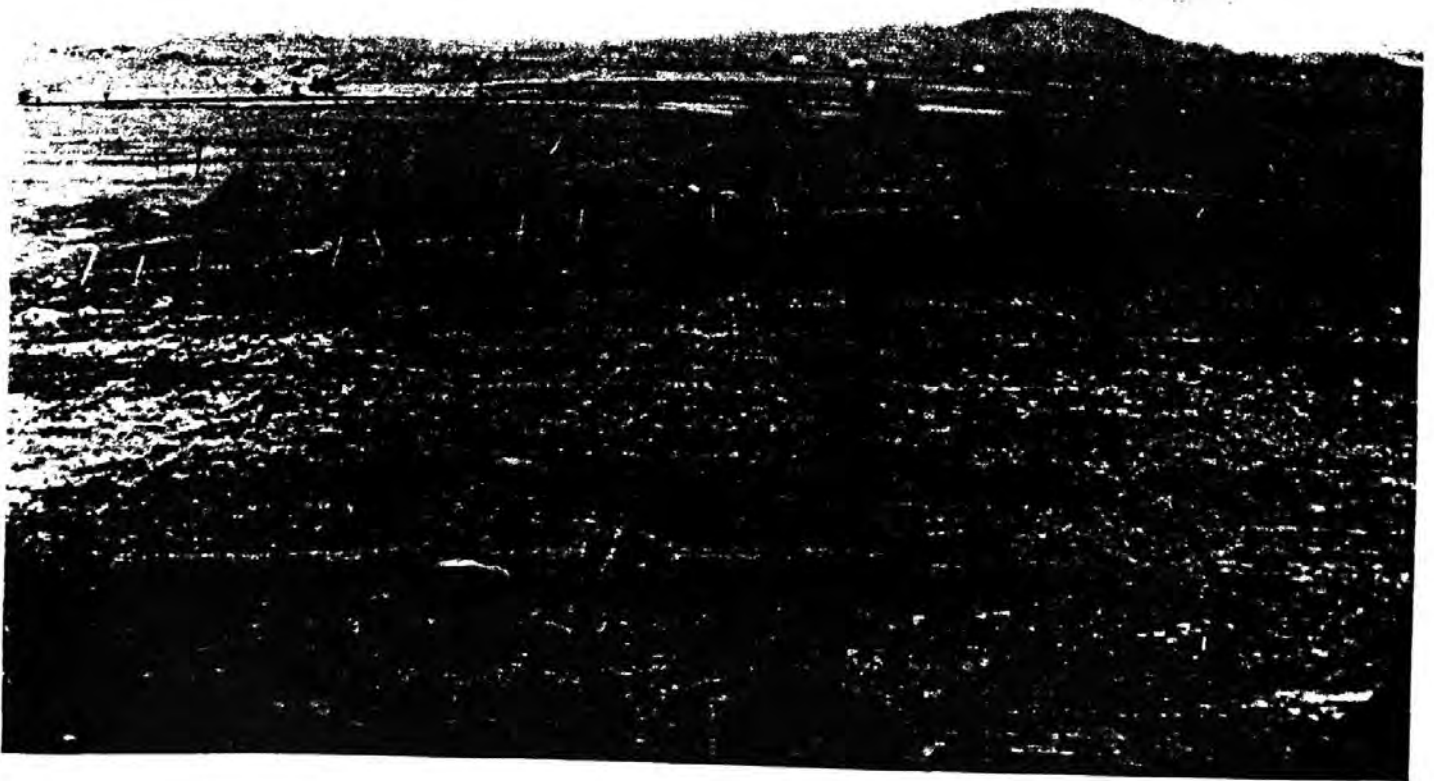


Figure 18 : William Tipton. Vue photographique de Gettysburg. 1882 . (Photographie tirée de *The Gettysburg Cyclorama : A portrayal of The High Tide of the Confederacy*, Gettysburg, Thomas Publications, 1989, p. 32).



Figure 19 : Paul-Dominique Philippoteaux. Portion du panorama de Gettysburg. 1884. (Photographie tirée de *The Gettysburg Cyclorama : A portrayal of The High Tide of the Confederacy*, Gettysburg, Thomas Publications, 1989, p. 32).

Coupe du Panorama

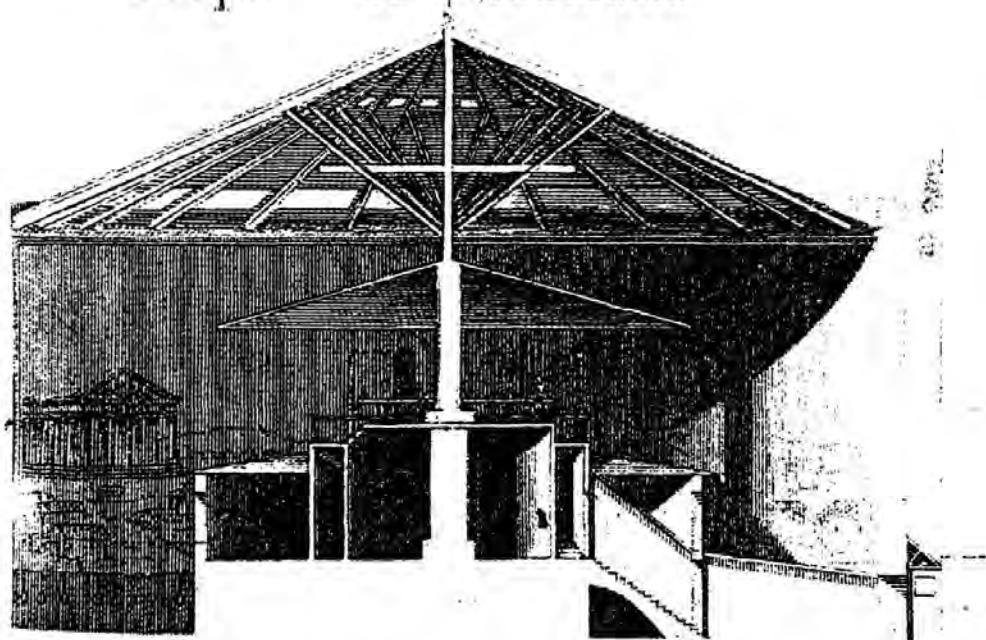


Figure 20 : Coupe de la rotonde de Prévost et Thayer. Paris. 1808. (Tiré de *Le XIX^e siècle des panoramas*, Paris, Adam Biro, 1993, fig. 2).



Figure 21 : Exemple d'installation mécanique utilisant des engrenages, paru dans le *Scientific American* de décembre 1848. Panorama du Mississippi de John Banvard. 1846. (Tiré de *The Lost Panoramas of the Mississippi*, Chicago, The University of Chicago Press, 1958, p. 30).

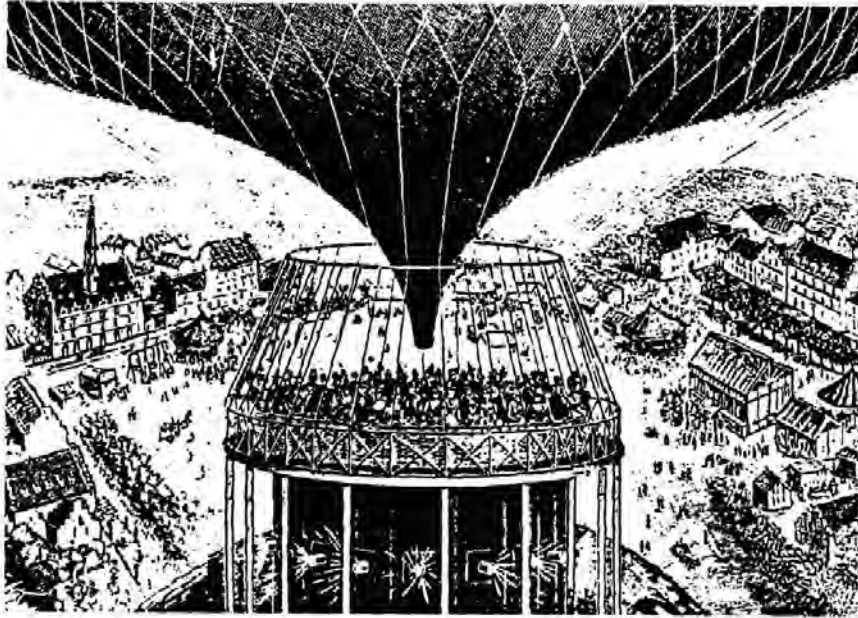


Figure 22 : Le *Cinéorama* de Grimoin-Sanson ; gravure publiée dans *La Nature*. Paris. 1900. (Tirée de *Le XIX^e siècle des panoramas*, Paris, Adam Biro, 1993, fig. 22).

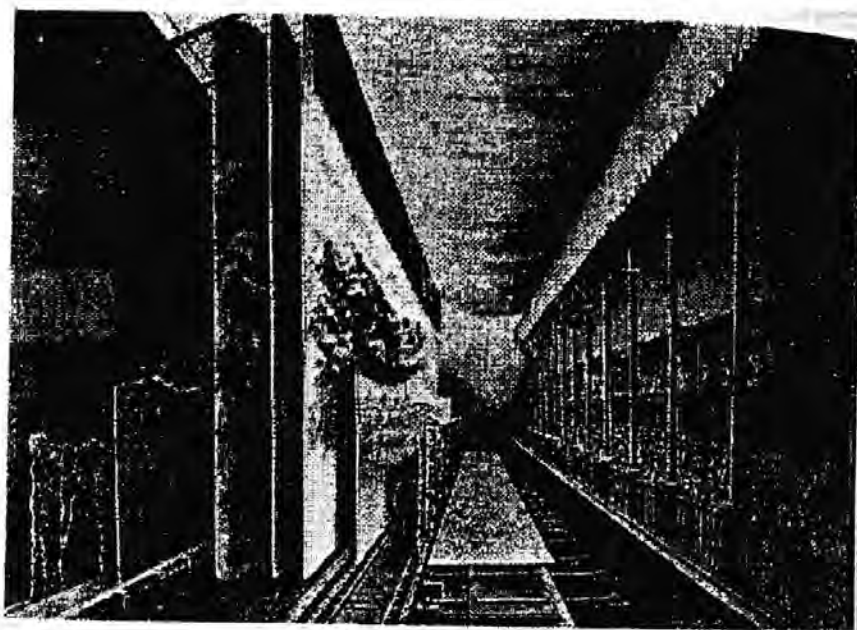


Figure 23 : Le *Panorama Transsibérien*, gravure publiée dans *La Nature*. Paris. 1900.
(Tiré de *Le XIX^e siècle des panoramas*, Paris, Adam Biro, 1993, fig. 20).

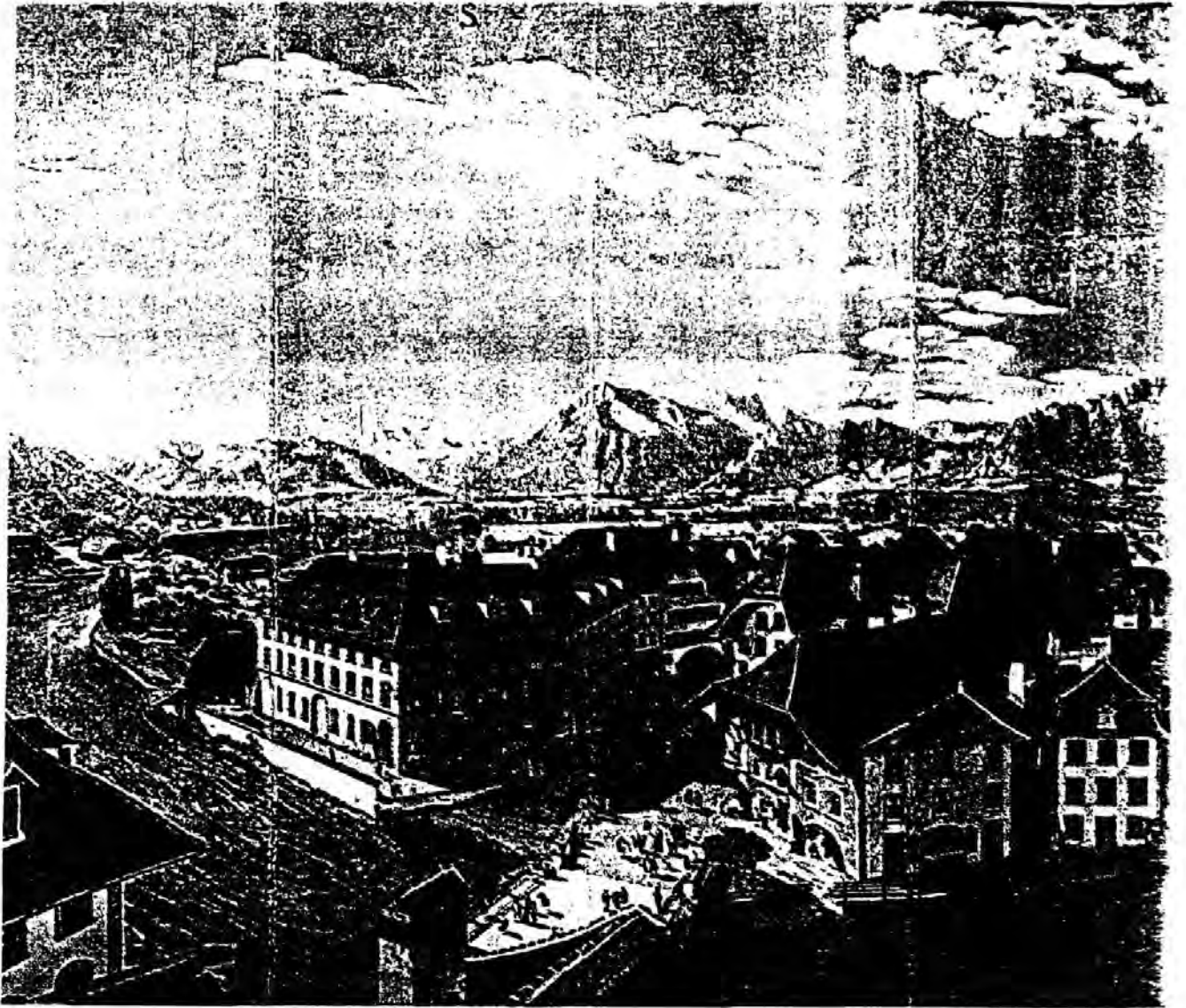


Figure 24 : Marquard Wocher. *Panorama de Thoune* (détail). 1814. Thoune. Huile sur toile : 7,5 X 38 m. Thoune, Panorama de Thoune, Schadaupark (Tiré de *Das Panorama : Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt-am-Main, Syndikat, 1980, pochette 7).



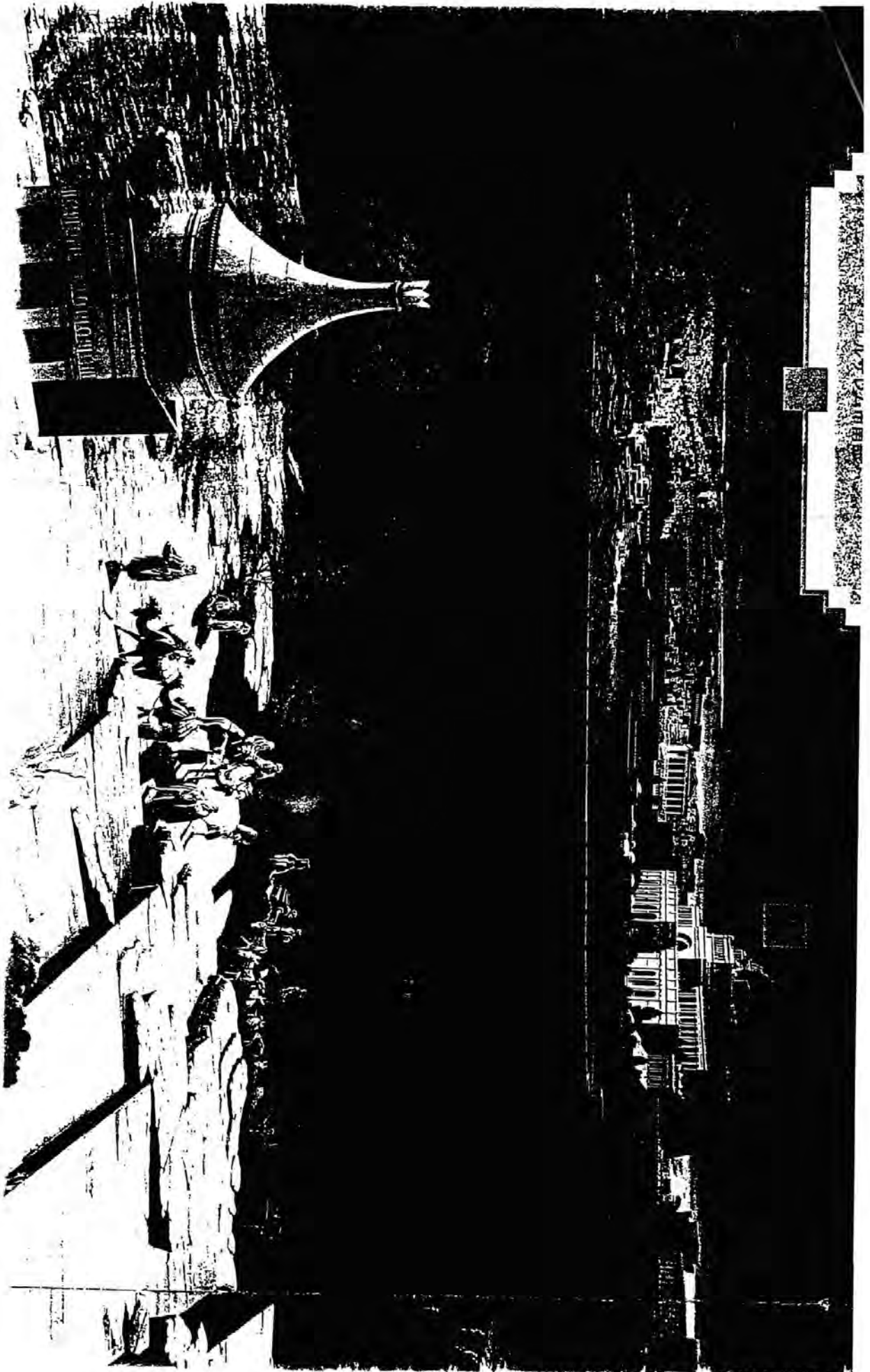
Figure 25 : Exemple d'œuvre Biedermeier. Erasmus Engert. *Jardin viennois*. c. 1828-30. Vienne. (Tiré de *La peinture dans les musées de Berlin*, Paris, Mengès, 1996, p. 540).

Figure 26 : Panorama de Sainte-Anne-de-Beaupré (détails). 5 feuillets en pochette. Huile sur toile : 14 X 110 m. Sainte-Anne-de-Beaupré, Cyclorama de Jérusalem (Tiré de *Cyclorama : l'unique expérience*, Sainte-Anne-de-Beaupré, Cyclorama de Jérusalem, 1995, p. 8-18).



VEDUTA CENTRALE DELLA CITTA
都市の中心







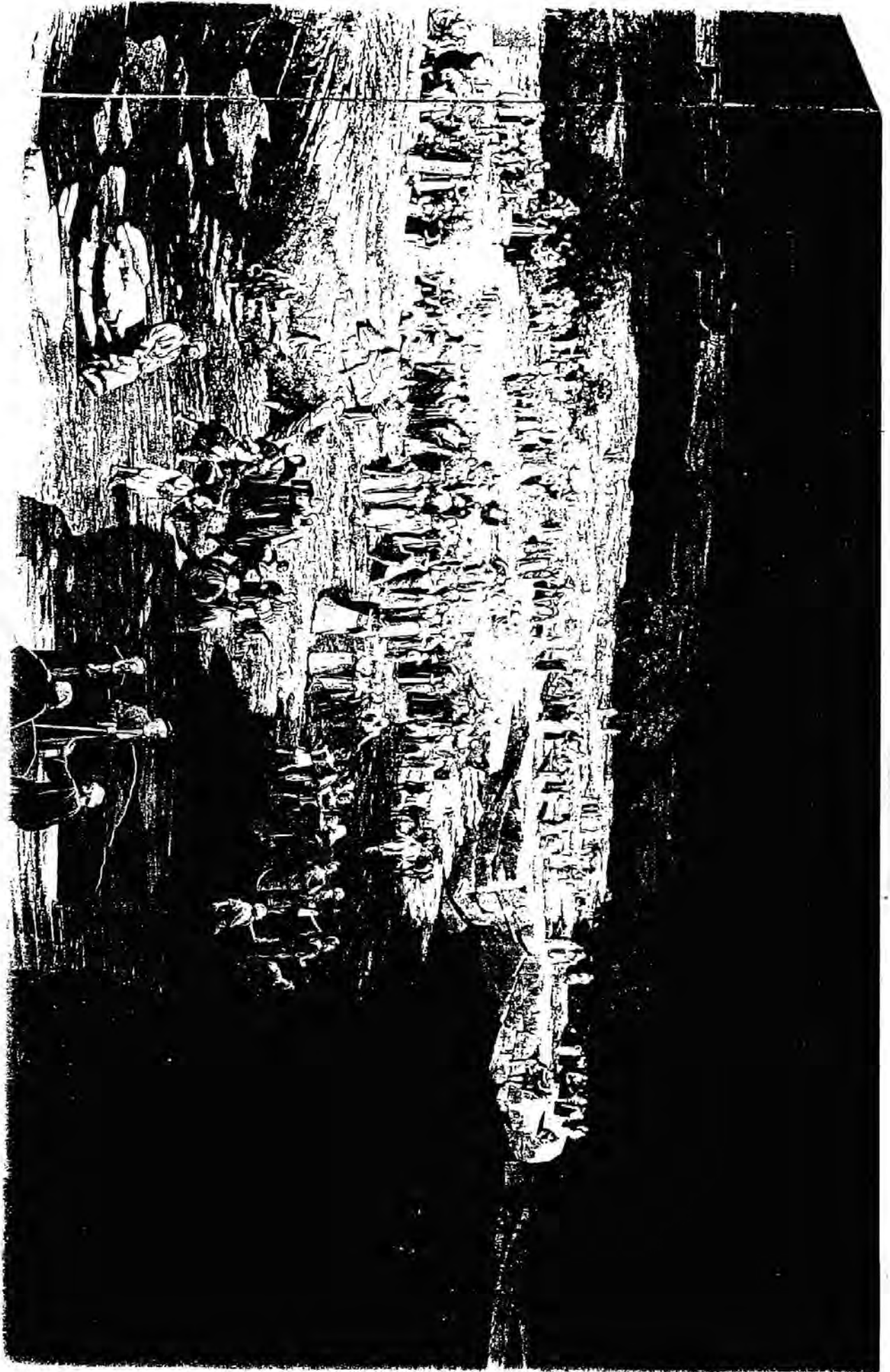


ヤマトの王の墓





エタヤ人の群衆



LA CROCISSIONE
キリスト受難図

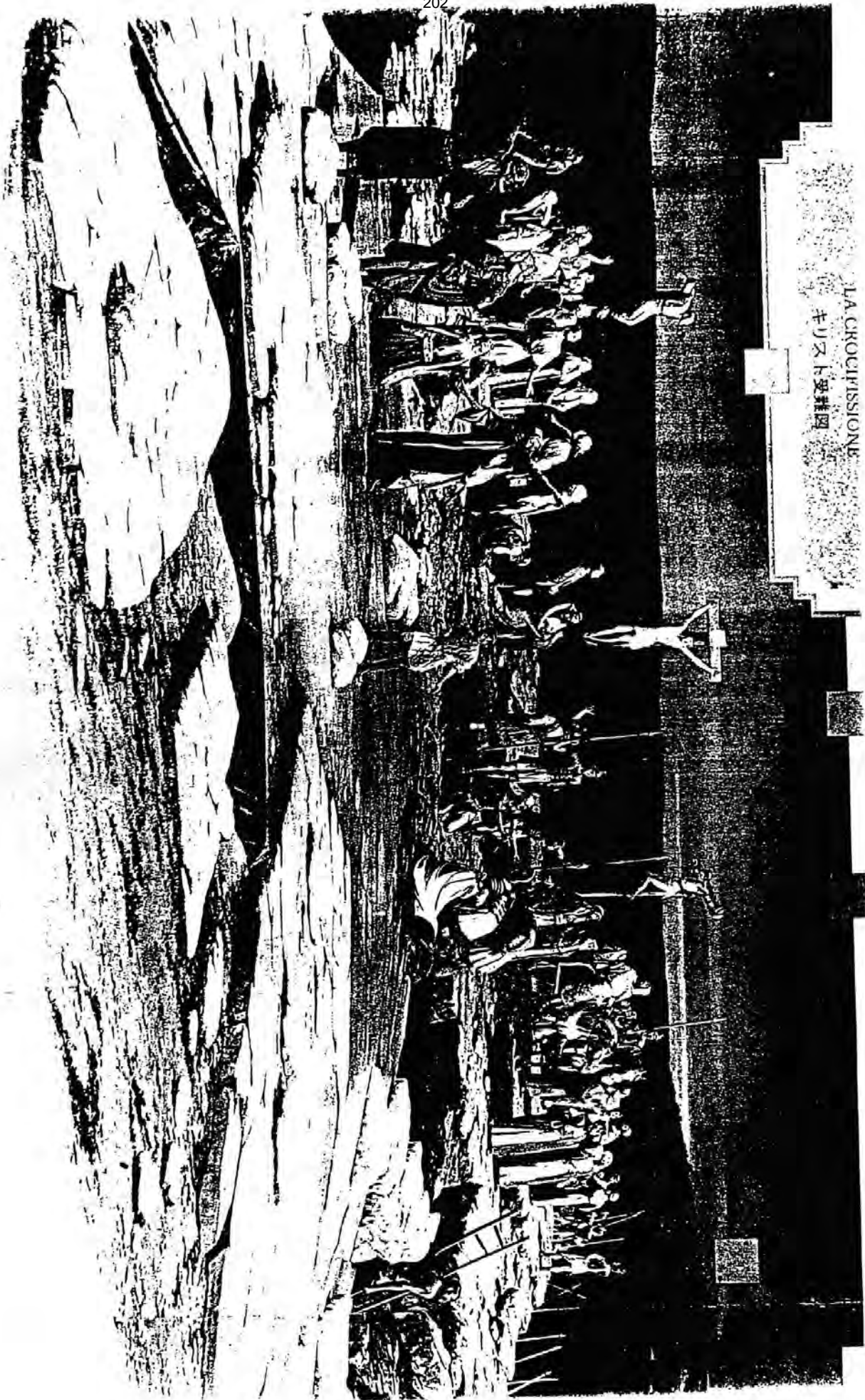




Figure 26 : Panorama de Sainte-Anne-de-Beaupré (détails). 5 feuillets en pochette. Huile sur toile : 14 X 110 m. Sainte-Anne-de-Beaupré, Cyclorama de Jérusalem (Tiré de *Cyclorama : l'unique expérience*, Sainte-Anne-de-Beaupré, Cyclorama de Jérusalem, 1995, p. 8-18).

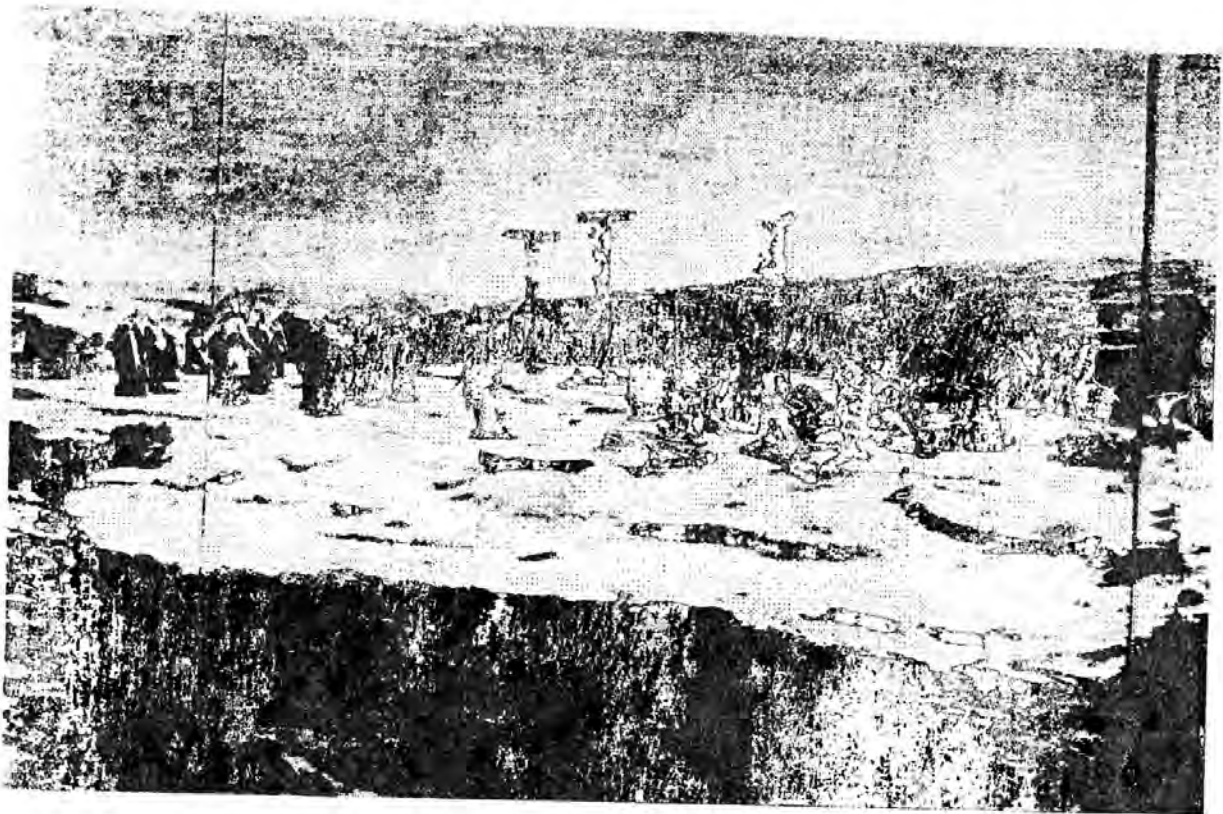


Figure 27 : Bruno Piglhein, Karl Frosch, Joseph Block, Josef Krieger, Wilhelm Heine.
Grand panorama de la Crucifixion (détail). 1836. Munich. Huile sur toile : 15 X 120 m.
Détruit. (Tiré de *Das Panorama : Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt-am-
Main, Syndikat, 1980, pochette 5).



Figure 28 : Gebhard Fugel, Josef Krieger, Karl Nadler et H.Ellenberger. *Panorama de la Crucifixion du Christ* (détail). 1903. Altötting. Huile sur toile : 12 X 95 m. Altötting, Panorama d'Altötting (Tiré de *Panorama Kreuzigung Christi-Altötting/Obb.*, <http://www.museen-in-bayern.de/Panorama-Altotting.htm>, p. 2).

A Description of a VIEW of JERUSALEM, now exhibiting of the PANORAMA, CHARLES STREET.



- | | | | | |
|--------------------------------------|----------------------------|---|--|---|
| 1. Convent of St. Prisca. | 9. Grotto of the Prophets. | 17. Dead Sea. | 24. El Mezze, Place of Ascension of the Prophet. | 31. Hill of Evil Council. |
| 2. Church of Ananias. | 10. Golden Gate. | 18. Judgment Seat of Solomon. | 25. Mosque El Akra. | 32. Habitations of Derisites. |
| 3. Where the Prayer was taught. | 11. Road to Jericho. | 19. Ston Nakhar. | 26. Mount of Offence. | 33. Mount Zion, with David's Tomb, and House of Ananias. |
| 4. Grotto of the Crowd. | 12. City Walls. | 20. Invisible Bridge. | 27. Mosque of the Magrebins. | 34. Armenian Church, and Convent. |
| 5. Where Christ wept over Jerusalem. | 13. Praying Place. | 21. Mosque of Omar. | 28. Fountain. | 35. Ruins of the Church and Convent of the Knights of St. John. |
| 6. Grotto of the Virgin Mary. | 14. Little Nabitha. | 22. Gate of Heaven. | 29. Market of the Seraglio. | 36. Castle of David. |
| 7. Herod's Place of the Virgin. | 15. The Heron's Nest. | 23. Praying Place of Fatima, Daughter of Mahomet. | 30. Pasture Field. | |
| 8. Throne of Solomon. | 16. Mountain of Atlas. | | | |

19. Mount of Olives.



- | | | | | |
|---|---|--|---|---|
| 37. House of Uzzah. | 43. Gate of Damascus. | 51. Shoek, Judges. | 58. Turkish Soldier. | 65. Church of St. Anne. |
| 38. Ancient part of the Temple of the Holy Sepulchre. | 44. Arch of Evee Hama, in the Via Delovana. | 52. Pipe House. | 59. Arabs from the Borders of the Dead Sea. | 66. Gate of St. Stephen. |
| 39. Throne of the Temple of the Holy Sepulchre. | 45. Monks, Cathedral and House. | 53. Huff. | 60. Weapons of the same Tribe. | 67. Pool of Bethesda. |
| 40. Latin Convent. | 46. Servants making Coffin. | 54. Aga, or Governor. | 61. Dervish. | 68. Minaret, Her Jerusalem. |
| 41. Mosque in the Via Delovana. | 47. A Slave and his Son. | 55. Interpreter. | 62. Merchant of Damascus. | 69. Where the Angels appeared. |
| 42. Monks in the Site of Uzzah's House. | 48. A Sheriff, or Decemurist of Mahomet. | 56. Greek and Latin Priests. | 63. Site of Herod's Palace. | 70. Chapel of the Cross of Thorns. |
| | 49. Soldiers. | 57. The Masticum about to be administered. | 64. Scapes. | 71. Palace of Pontius Pilate, or Aga's House. |
| | 50. Albanian Servant, with Coffee. | | | |

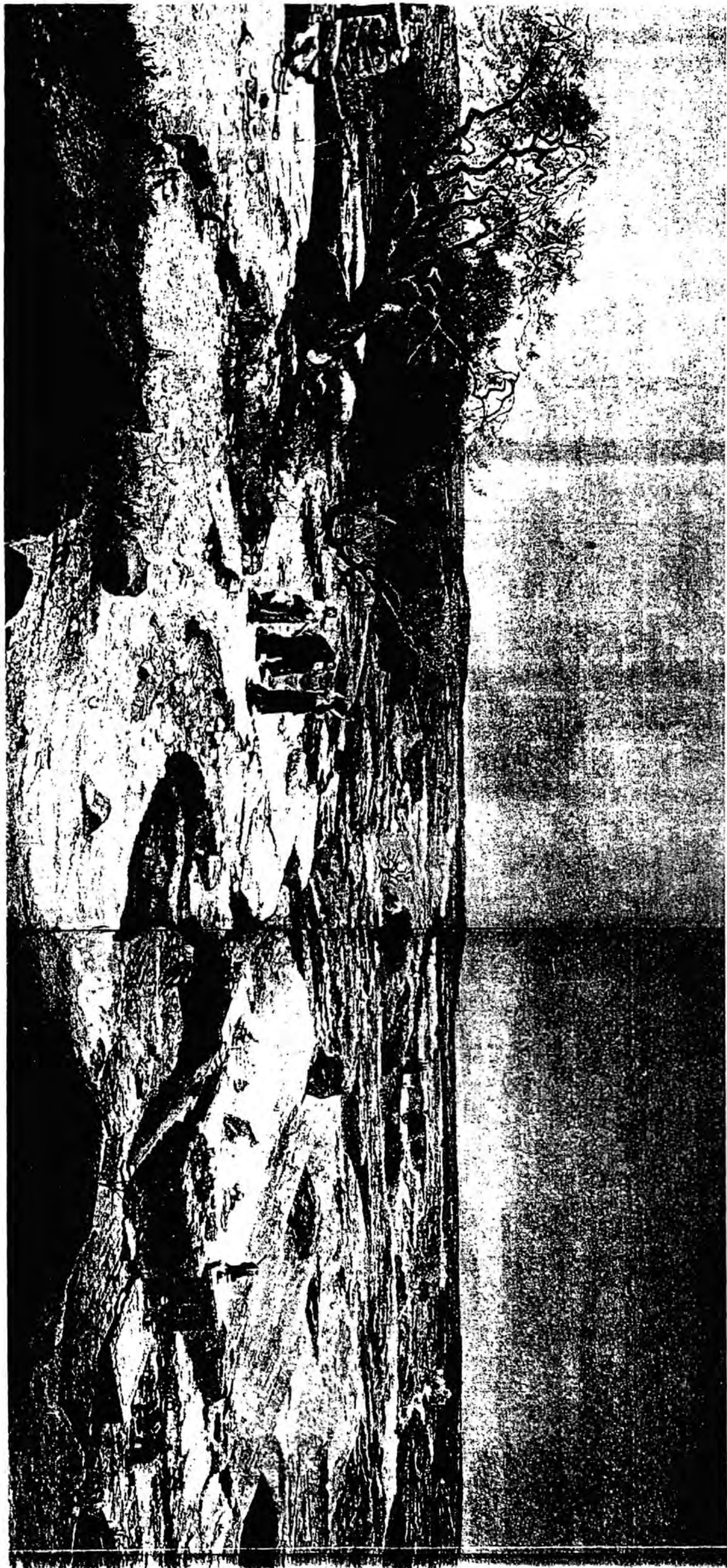
Figure 29 : Document explicatif du panorama *View of Jerusalem* de Frederick Catherwood. 1837. (Tiré de *The Landscape of Belief*, Princeton, Princeton University Press, 1996, fig. 18).



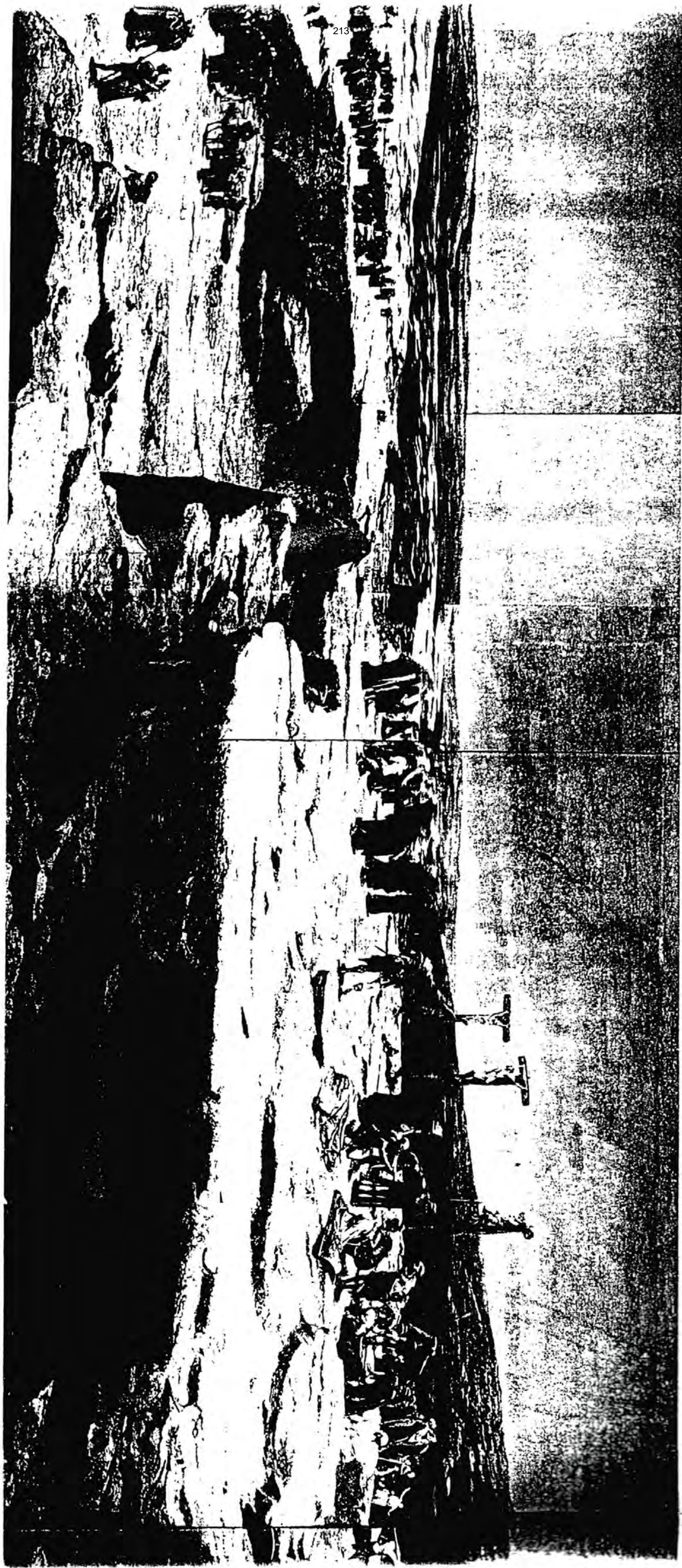
Figure 30 : Max Huggler, Joseph Fastl, Hans Wulz d'après Karl Frosch, Josef Krieger et W.R. Leigh. *Panorama de la Crucifixion* (détail). 1962. Einsiedeln. Huile sur toile : 10 X 100 m. Einsiedeln, Panorama d'Einsiedeln (Tiré de *Panorama Einsiedeln, Switzerland*, <http://sihlnet.ch/panorama/>, p. 1).

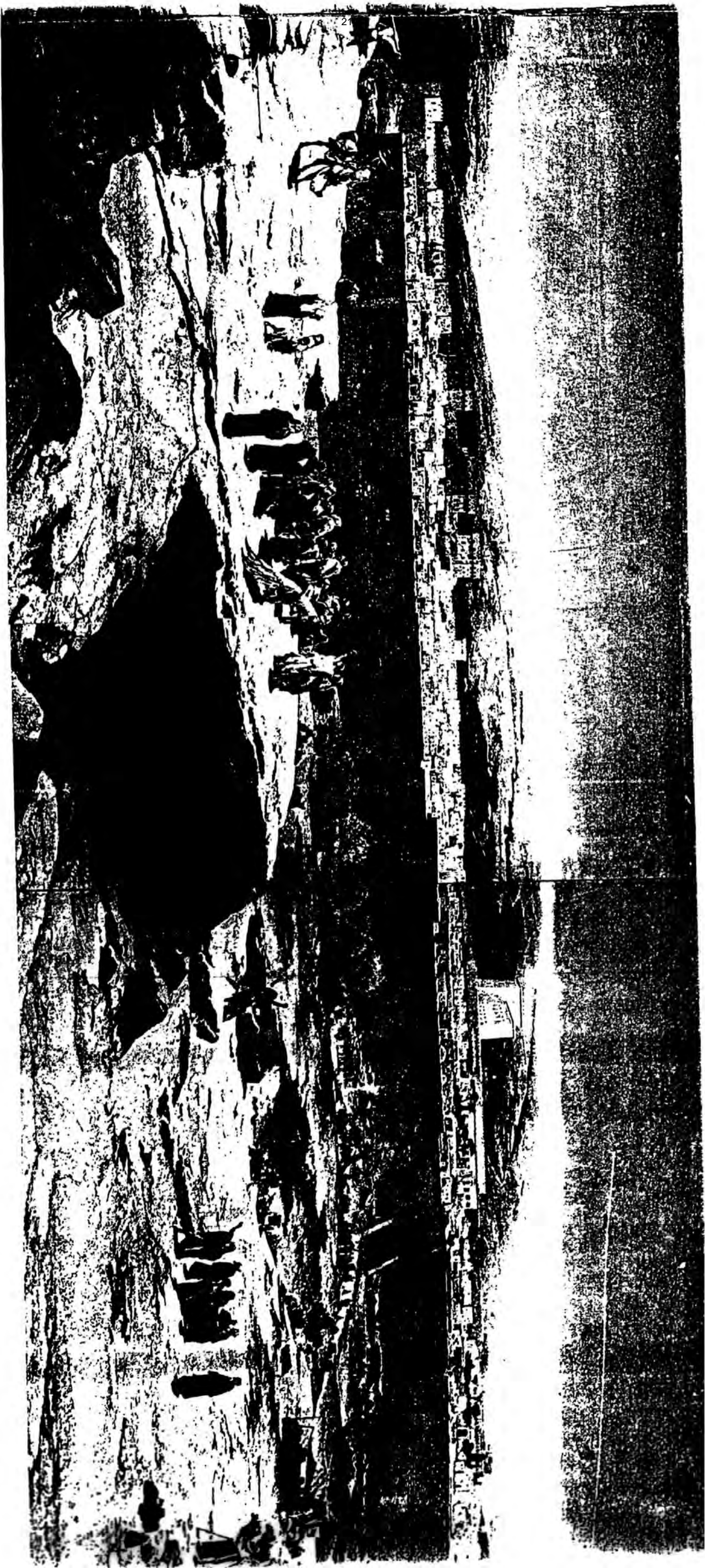
Figure 31 : Bruno Piglhein, Karl Frosch, Joseph Block, Josef Krieger, Wilhelm Heine.
Grand panorama de la Crucifixion. 1886. Munich. Huile sur toile : 15 X 120 m. Détruit.
(Photographie tirée de *Das Panorama : Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt-
am-Main, Syndikat, 1980, pochette 7).

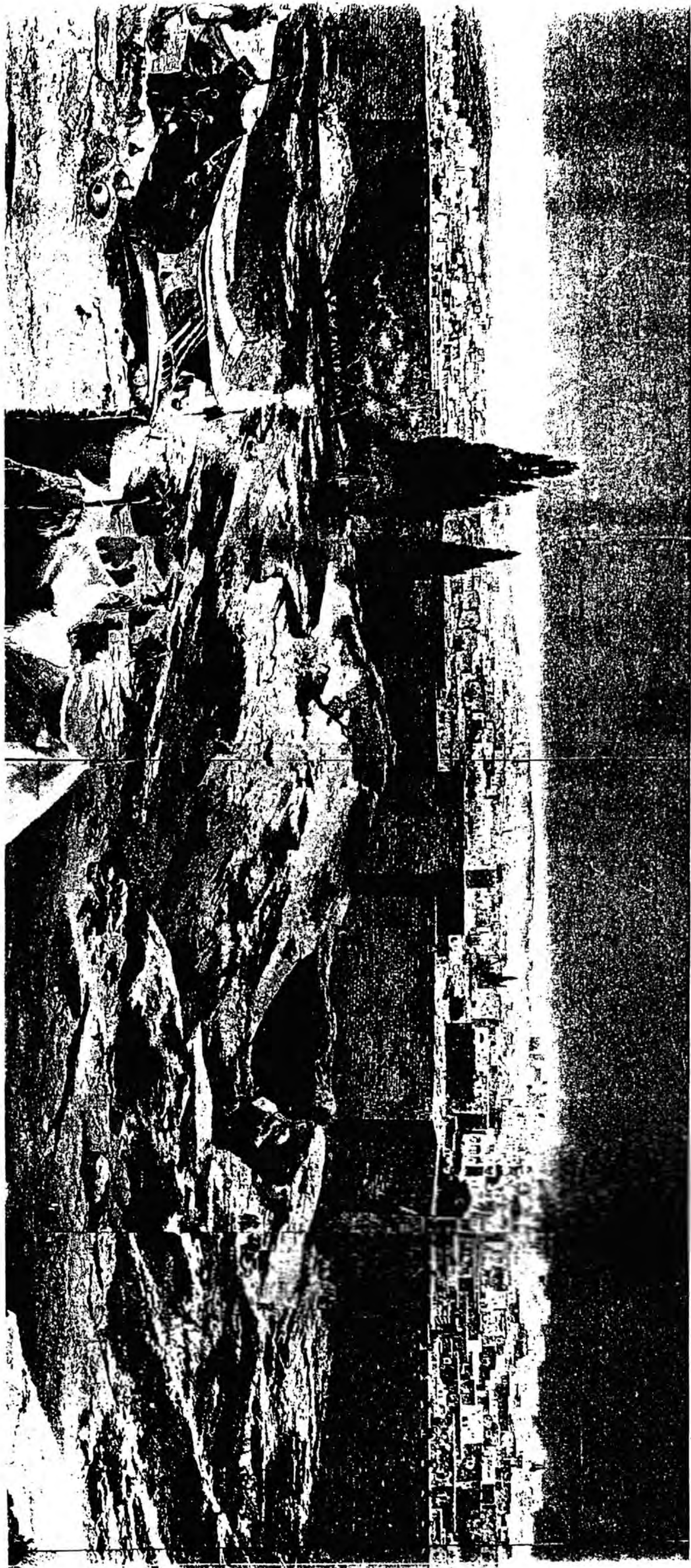
Figure 31 : Bruno Piglhein, Karl Frosch, Joseph Block, Josef Krieger, Wilhelm Heine. *Grand panorama de la Crucifixion*. 1886. Munich. Huile sur toile : 15 X 120 m. Détruit. (Photographie tirée de *Das Panorama : Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt-am-Main, Syndikat, 1980, pochette 7).











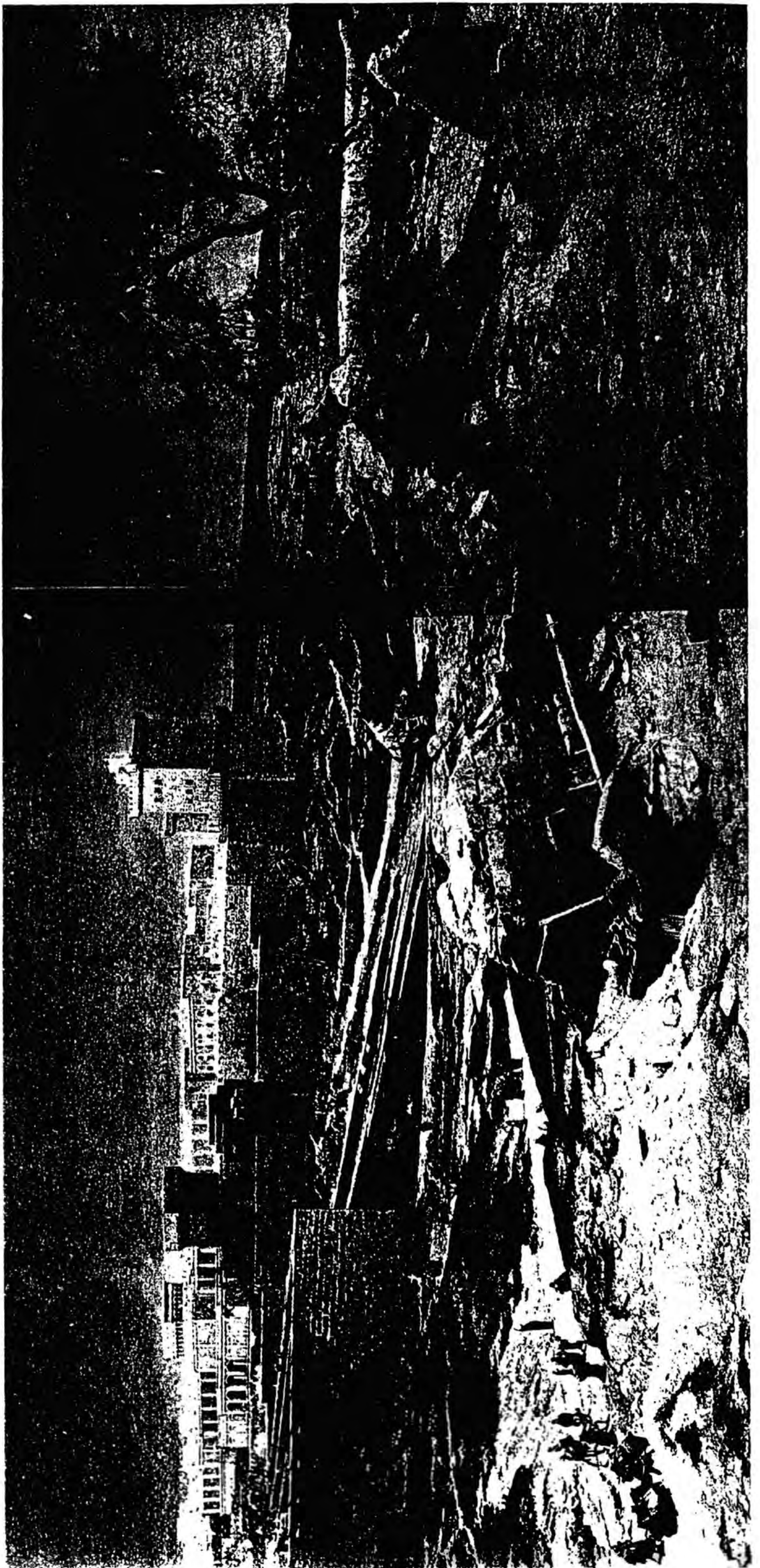




Figure 32 : R.E.M. Bain. *Femme de Samarie*, 1894. Photographie. Washington, Librairie du Congrès (Photographie tirée de *The Landscape of Belief*, Princeton, Princeton University Press, 1996, fig. 33).



Figure 33 : R.E.M. Bain. *Tour de Jezreel*. 1894. Photographie. Washington, Librairie du Congrès (Tiré de *The Landscape of Belief*, Princeton, Princeton University Press, 1996, figure 31).



Figure 34 : William James. *Mont des Oliviers*. 1866. Photographie. Bert M. Zuckerman Collection (Tiré de *The Landscape of Belief*, Princeton, Princeton University Press, 1996, fig. 23).

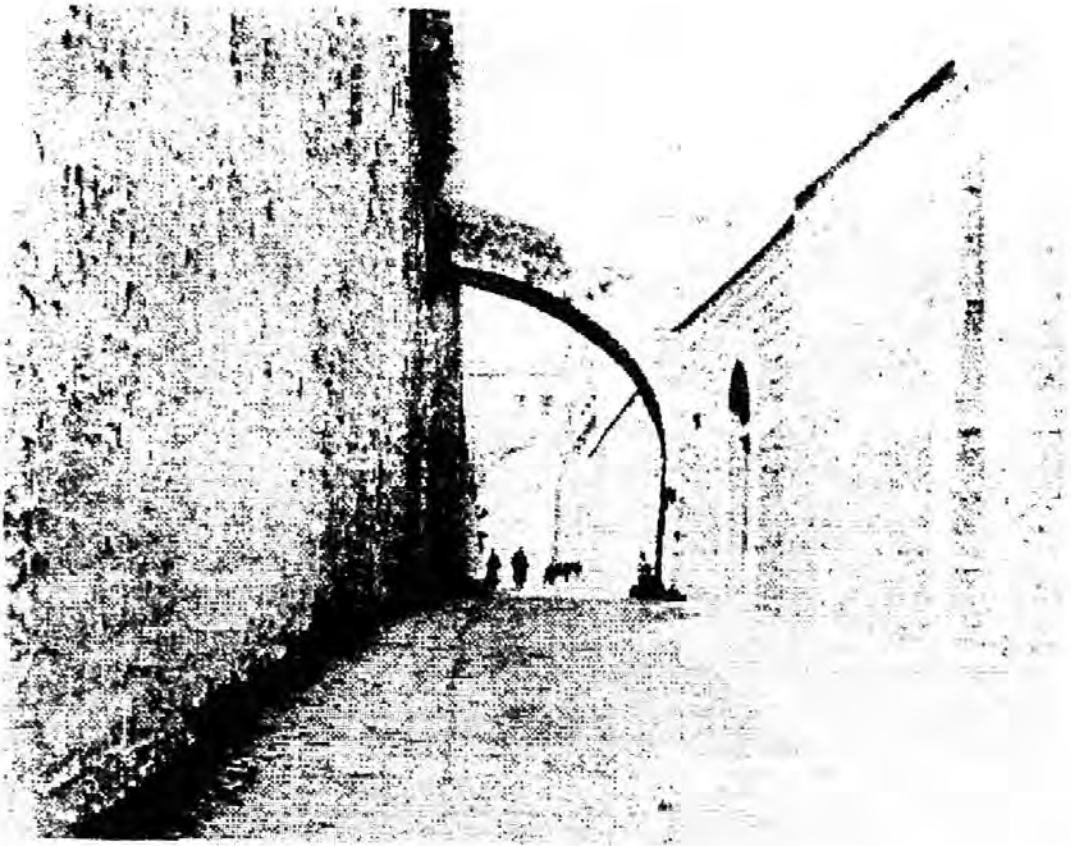


Figure 35 : R.E.M. Bain. *L'Arche de l'Ecce Homo à Jérusalem*. 1894. Photographie.
(Tiré de *The Landscape of Belief*, Princeton, Princeton University Press, 1996, fig. 27).

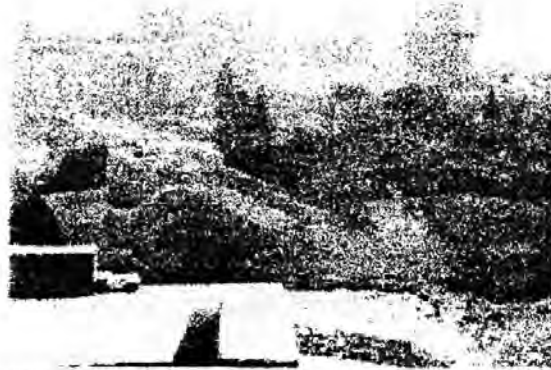
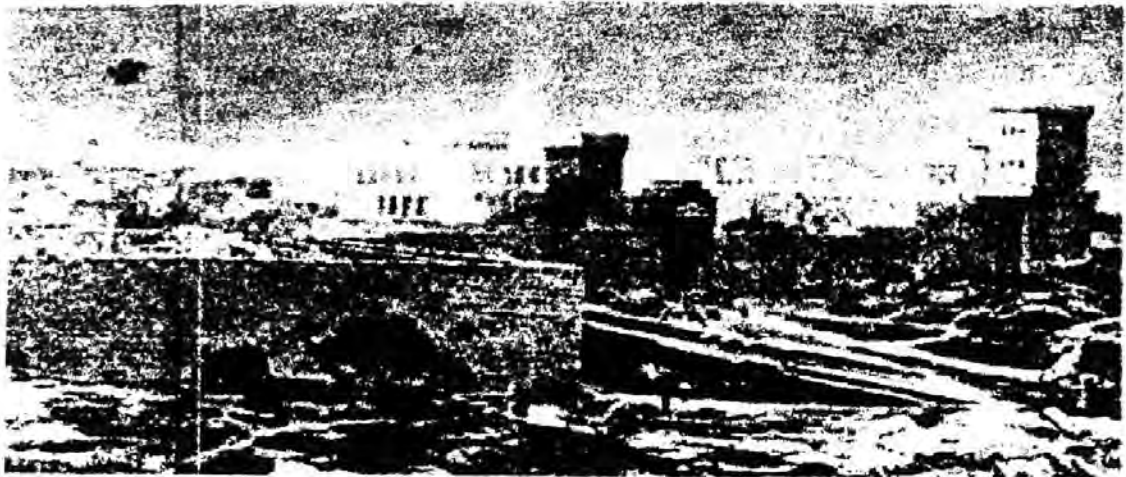


Figure 36 : Palais d'Hérode des panoramas de Piglhein, de celui à Altötting et à Sainte-Anne-de-Beaupré. (Tirés de *Das Panorama : Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt-am-Main, Syndikat, 1980, pochette 5 ; *Panorama Kreuzigung Christi-Altötting/Obb.*, <http://www.museen-in-bayern.de/Panorama-Altotting.htm>, p. 2 ; *Cyclorama : l'unique expérience*, Sainte-Anne-de-Beaupré, Cyclorama de Jérusalem, 1995, p. 10-11).



Figure 37 : Affiche annonçant une *Entrée du Christ à Jérusalem*, à Munich. Munich, Münchner Stadtmuseum (Tiré de *The Panorama Phenomenon*, La Haye, The Foundation for the Preservation of the Centenerian Mesdag Panorama, 1981, p. 34).



Figure 38 : Frontispice du livret du panorama de William Wehner. 1888, Chicago. Chicago, Historical Society (Tiré de *Jerusalem on the Day of the Crucifixion*, Chicago, W. Wehner, 1888, p. 1).

SKETCHES FROM
CHICAGO'S GREATEST
EXHIBITION
JERUSALEM
ON THE
DAY OF THE
CRUCIFIXION
Located in the Rotunda
S.E. cor. Wabash Ave. & Pennsylvania Place
Open Daily from 8 A.M. to 10 P.M.



• 520707 •



THE WOMAN AND CHILD
AT THE
FOUNTAIN



Figure 39 : Livret-souvenir. Autres figures humaines. (Tiré de *Jerusalem on the Day of the Crucifixion*, Chicago, W. Wehner, 1888, p. 5).

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages généraux :

ADELINÉ, Jules. *Lexique des termes d'art*. Paris, Gründ éditeur, 1927. 429 p.

BAZIN, Germain. *Dictionnaire des styles*. Paris, Éditions Aimery Somogy, 1987. 399 p.

BELLIER de La CHAVIGNERIE, Émile et Louis AUVRAY. *Dictionnaire général des artistes de l'école française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours*. New York, Garland Publishing inc., 1979 (1885). 5 vol.

BÉNÉZIT, Emmanuel. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*. Paris, Librairie Gründ, 1976. 10 vol.

Bryan's Dictionary of Painters and Engravers. Port Washington, Kennikat Press, 1964 (1816). 5 vol.

CORVIN, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris, Bordas, 1991. 940 p.

Cyclopedia of Painters and Paintings. New York, Charles Scribner's Sons, 1892. 4 vol.

Dictionnaire des termes techniques : l'atelier du peintre et l'art de la peinture. Paris, Librairie Larousse, 1990. 407 p.

DUBY, Georges. *Atlas historique*. Paris, Librairie Larousse, 1988. 324 p.

Enciclopedia Universal ilustrada : Europea-Americana. Madrid, Espana Calpe, S. A., 1958 (1934-1980).

Encyclopaedia Britannica. Chicago, University of Chicago, 1947 (1910). 24 vol.

FIELDING, Mantle. *Dictionary of American Painters, Sculptors and Engravers*. New York, James F. Carr, 1965. vi-529 p.

Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc. Genève, Slatkine, 1982 (1866). 17 t.

GROCE, George C. et David H. WALLACE. *The New York Historical Society's Dictionary of Artists in America : 1564-1860*. New Haven, Yale University Press, 1957. xxvii-759 p.

JACKSON, Joseph. *Encyclopedia of Philadelphia*. Harrisburg, The National Historical Association, 1931.

KAREL, David. *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord*. Québec, Musée du Québec et les Presses de l'Université Laval, 1992. lxxx-963 p.

LACLOTTE, Michel. *Petit Larousse de la Peinture*. Paris, Librairie Larousse, 1979. 2 vol.

Larousse : Dictionnaire étymologique et historique du français. Paris, Librairie Larousse, 1993. xiv-822 p.

L'encyclopédie du Canada. Montréal, Les Éditions Alain Stanké, 1987 (1985). 3 vol.

Le petit Larousse illustré. Paris, Librairie Larousse, 1992. 1728 p.

Le Robert : Dictionnaire historique de la langue française. Paris, Dictionnaires le Robert, 1992. 2 vol.

PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris, Messidor/Éditions sociales, 1987. 477 p.

POUGIN, Arthur. *Dictionnaire du théâtre*. Paris, Éditions d'aujourd'hui, 1985 (1885).

SCHURR, Gérald et Pierre CABANNE. *Dictionnaire des petits maîtres de la peinture : 1820-1920*. Paris, Les Éditions de l'Amateur, 1996. 2 vol.

The Oxford English Dictionary. Oxford, Clarendon Press, 1989. 20 vol.

THIEME, Ulrich et Felix BECKER. *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Leipzig, Verlag von E.A. Seemann, 1966 (1907 à 1950). 37 vol.

Études générales :

ARGAN, Giulio Carlo. *L'art moderne : du siècle des Lumières au monde contemporain*. Paris, Bordas, 1992. 665 p.

BERGDOLL, Barry. *Karl Friedrich Schinkel : An Architecture for Prussia*. New York, Rizzoli International Publications inc., 1994. 240 p.

- CHARTRAND, Luc, DUCHESNE, Raymond et Yves GINGRAS. *Histoire des sciences au Québec*. Montréal, Boréal, 1987. 487 p.
- COLLECTIF. *Tekstura : Russian essays on visual culture*. Chicago, The University of Chicago Press, 1993. xxxi-231 p.
- COLLECTIF. *Vienna in the Age of Schubert. The Biedermeier Interior : 1815-1848*. London, Elven Press, 1979. 111 p.
- DAVIS, John. *The Landscape of Belief : Encountering the Holy Land in nineteenth-century American art and culture*. Princeton, Princeton University Press, 1996. xviii-264 p.
- DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1987 (1971). 170 p.
- EISLER, Colin. *La peinture dans les musées de Berlin*. Paris, Mengès, 1996. xv-686 p.
- FERRIER, Jean-Louis. *L'aventure de l'art au XIX^e siècle*. Paris, Éditions du Chêne, 1991. 925 p.
- GUAY, Michel et Bernard DIONNE. *Histoire et civilisations de l'occident*. Montréal, Éditions études vivantes, 1991. 525 p.
- HARE, John, Marc LAFRANCE et David-Thierry RUDEL. *Histoire de la ville de Québec : 1608-1871*. Montréal, Boréal, 1987. 399 p.
- HARTLEY, Keith. *The Romantic Spirit in German Art 1790-1990*. New York, Thames and Hudson, 1994. 501 p.
- NOPPEN, Luc, Claude PAULETTE et Michel TREMBLAY. *Québec : Trois siècles d'architecture*. Québec, Libre-Expression, 1979. xi-440 p.
- PEVSNER, Nikolaus. *Génie de l'architecture européenne*. Paris, Hachette, 1965. 430 p.
- PORTER, John R. et Didier PRIOUL. *Québec: Plein la vue*. Québec, Musée du Québec/Les Publications du Québec, 1994. 299 p.
- SCHIVELBUSCH, Wolfgang. *Disenchanted Night : The Industrialization of Light in the Nineteenth Century*. Berkeley, The University of California Press, 1988 (1983). 227 p.
- TÉTU DE LABSADE, Françoise. *Le Québec : un pays, une culture*. Montréal, Boréal/Seuil, 1990. 458 p.

The Metropolitan Museum of Art of New York. *German Masters of the Nineteenth Century : Paintings and Drawings from the Federal Republic of Germany*. New York, Harry N. Abrams inc., 1981. 280 p.

TUFFELLI, Nicole. *L'art au XIX^e siècle : 1848-1905*. Paris, Bordas, 1987. 111 p.

WAISSENBERGER, Robert. *Vienne 1815-1848 : L'époque du Biedermeier*. Fribourg, Seuil, 1985. 280 p.

Études consacrées aux panoramas :

ARDENNE, Paul. « Bernard Comment : Le XIX^e siècle des panoramas ». *Art Press*, n° 184 (octobre 1993), p. 53-54.

BAPST, Germain. *Essai sur l'histoire des panoramas et des dioramas*. Paris, Librairie G. Masson, 1891. 30 p.

CHARLESWORTH, Michael. « Thomas Sandby Climbs the Hooper Stand : The politics of panoramic drawing in eighteenth-century Britain ». *Art History*, vol. 19, n° 2 (june 1996), p.247-266.

COMMENT, Bernard. *Le XIX^e siècle des panoramas*. Paris, Adam Biro, 1993. 127 p.

FRUITEMA, Evelyn J. et Paul A. ZOETMULDER. *The Panorama Phenomenon : Mesdag Panorama 1881-1981*. La Haye, The Foundation for the Preservation of the Centenarian Mesdag Panorama, 1981. 118 p.

HYDE, Ralph. *Panoromania : The Art and Entertainment of « all-embracing » View*. Londres, Trefoil Publications, 1988. 215 p.

LAWSON, Thomas. « Time Bandits, Space Vampires ». *Art Forum International*, vol. 26, n° 5 (january 1988), p. 88-95.

M^CDERMOTT, John Francis. *The Lost Panoramas of the Mississippi*. Chicago, The University of Chicago Press, 1958. 209 p.

NOPPEN, Luc. *Le panorama de Québec*. Québec, Musée de la civilisation et les Éditions Continuité, 1990. 7 p.

OETTERMANN, Stephan. *Das Panorama : Die Geschichte eines Massenmediums*. Frankfurt-am-Main, Syndikat Autoren, 1980. 317 p.

ROBICHON, François. « La peinture en cinémascope et à 360° ». *Beaux-Arts Magazine*, n° 115 (septembre 1993), p. 104-106.

ROBICHON, François. « Le panorama, spectacle de l'histoire ». *Le mouvement social*, n° 131 (avril-juin 1985), p. 63-86.

STERNBERGER, Dolf. *Panoramas du XIX^e siècle*. Paris, Gallimard, 1996 (1974). 257 p.

WERNICK, Robert. « Getting a glimpse of history from a grandstand seat ». *Smithsonian*, vol. 16, n° 5 (august 1985), p. 68-85.

WOOD, Derek R. « The Diorama in Great Britain in the 1820s ». *History of Photography*, vol. 17, n° 3 (fall 1993), p. 284-295.

Ouvrages et articles consacrés au cinéma :

BONNEVILLE, Léo. *Le cinéma québécois : par ceux qui le font !* Montréal, Éditions Paulines et A.D.E., 1979. 783 p.

DONOHUE, Joseph I. Jr. *Essays on Quebec Cinema*. East Lansing, Michigan State University Press, 1991. xiii-194 p.

LABERGE, Yves. « Un siècle de cinéma au Québec : Chronologie ». *Cap-aux-Diamants*, n° 38 (été 1994), p. 10-13.

LEVER, Yves. *Histoire générale du cinéma au Québec*. Montréal, Boréal, 1988. 551 p.

Ouvrages et articles consacrés au théâtre :

AUBRY, Suzanne. *Le théâtre au Québec : L'émergence d'une dramaturgie nationale*. Montréal, Centre québécois de l'Institut international du théâtre, 1983. 3 vol.

BANHAM, Martin. *The Cambridge Guide to Theatre*. Cambridge, Cambridge University Press, 1995. xiii-1233 p.

BEAUCAGE, Christian. « La " divine " scandaleuse Sarah Bernhardt au Québec ». *Cap-aux-Diamants*, n° 35 (automne 1993), p. 38-41.

BOURASSA, André-G. « Un fou dans une poche ». *Cap-aux-Diamants*, n° 35 (automne 1993), p. 26-30.

CLAIROUX, Jacques M. « Le théâtre ambulant et ses amuseurs publics ». *Cap-aux-Diamants*, n° 35 (automne 1993), p. 46-49.

EL NOUTY, Hassan. *Théâtre et pré-cinéma*. Paris, Éditions A.-G. Nizet, 1978. 301 p.

GRAHAM, Franklin. *Histrionic Montreal : annals of the Montreal stage with biographical notices and critical notices of the plays and players of a century*. Montréal, John Lovell and son, publishers, 1902. 303 p.

LARRUE, Jean-Marc. *Le théâtre à Montréal à la fin du XIX^e siècle*. Montréal, Fides, 1981. 141 p.

PAVLOVIC, Diane et Lorraine CAMERLAIN. *Cent ans de théâtre à Montréal : Photographies*. Montréal, Éditions des Cahiers de théâtre Jeu, 1988. 160 p.

Études particulières :

AVERY, Kevin J. « The Heart of the Andes Exhibited : Frederic E. Church's Window on the Equatorial World ». *The American Art Journal*, vol. 18, n° 1 (1986), p. 52-72.

AVERY, Kevin J. « Whaling Voyage Round the World : Russell and Purrington's Moving Panorama and Herman Melville's « Mighty Book » ». *The American Art Journal*, vol. 22, n° 1 (1990), p. 50-78.

BERGERON-BINETTE, Marie-Paule. « Le Cylorama de Jérusalem ». *Continuité*, n° 53 (printemps 1992), p. 46-49.

BORDINI, Silvia. « Un nuovo mondo di meraviglie ». *800 Italiano*, vol. 1, n° 1 (mars 1991), p. 25-31.

BRAYER, Marie-Ange. « Kasimir-Migayrou: La description de l'Arche ». *Parachute*, n° 77 (janvier-mars 1995), p. 4-11.

CHITTENDEN, Varick A. « These Aren't Just My Scenes ». Shared Memories in a Vietnam Veteran's Art ». *Journal of American Folklore*, vol. 102, n° 406 (1989), p. 412-423.

COLLECTIF. *Paul Gauguin*. Paris, Société Nouvelle des Éditions du Chêne, 1986 (1961). 238 p.

CONQUIST, Carol et David A. RAUSCH. « Attribution of Panorama Painter's Diary ». *Notes and Queries*, vol. 239, n° 3 (september 1994), p. 348.

GARFIELD, Donald. « Exhibit Designers Owe a Debt to Early « Fabricators of Illusion » ». *Museum News*, vol. 69, n° 1 (1990), p. 84-85.

GAVISH, Dov. « French Cartography of the Holy Land in the Nineteenth Century ». *Palestine Exploration Quarterly*, n° 126 (january-june 1994), p. 24-31.

- HARRITY, Richard. « The Battle of Gettysburg ». *The Week Magazine*, (march 13 1966), p.
- HESSLER, Christiane J. « Piero della Francescas Panorama ». *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 55, n° 2 (1992), p.161-179.
- H. T. « Panorama d'Égypte et de Nubie » *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, tome 1 (1841), p. 3.
- HITTORFF, J.-J. « Description de la rotonde des panoramas, élevée dans les Champs-Élysées ». *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, tome 2 (1841), p. 500-505.
- HUARD, Michel. « Camera obscura ». *Musées*, vol. 13, n° 1 (mars 1991), p. 25-29.
- JEAN, Michèle. « La longue tradition d'Expo-Québec ». *Cap-aux-Diamants*, vol. 2, n° 3, p. 33-36.
- JOHNSON, Carol. « Panoramas of Duluth, Minnesota ». *History of Photography*, vol. 16, n° 2 (summer 1992), p. 141-146.
- KOLLER, Gabriele. « Jerusalem in Altötting: Das Panorama religiöser Thematik im 19. Jahrhundert ». *Münster*, vol. 46, n° 3 (1993), p. 185-196.
- LAPERRIÈRE, Guy. « Pèlerinages en terre québécoise. » *Cap-aux-Diamants*, n° 37 (printemps 1994), p. 40-44.
- LEBEL, Jean-Marie. « Sur la route des pèlerins ». *Cap-aux-Diamants*, n° 26 (été 1991), p. 28-31.
- MARTIN, Edgerton. « Arcadia at the Edge ». *Design Quarterly*, n° 156 (summer 1992), p. 14-20.
- MATHIEU, Jocelyne. « Costumes et déguisements de carnaval ». *Cap-aux-Diamants*, vol. 4, n° 2 (été 1988), p. 41-44.
- MONTPETIT, Raymond. « Culture et exotisme : Les panoramas itinérants et le jardin Guilbault à Montréal au XIX^e siècle ». *Loisir et société*, vol. 6, n° 1 (printemps 1983), p. 71-104.
- NOUVEL-KAMMERER, Odile. « Les papiers peints panoramiques ». *Œil*, n° 422 (septembre 1990), p. 56-61.
- NOUVEL-KAMMERER, Odile. *Papiers peints panoramiques*. Paris, Flammarion, 1990. 333 p.

PLESSEN, Marie-Louise von. « The Panorama as a National Memorial ». *Daidalos*, n° 49 (september 15 1993), p. 66-71.

POWELL, Nicolas. « White Elephants ». *Apollo*, vol. 121, n° 279 (may 1985), p. 338-341.

PUPIL, François. « Le mur à livre ouvert ». *Connaissance des arts*, n° 465 (novembre 1990), p. 88-101.

PROVOST, Honorius. « Le p'tit train de Sainte-Anne ». *Cap-aux-Diamants*, vol. 5, n° 4 (hiver 1990), p. 35-37.

RICE, Shelley. « Boundless Horizons : The Panoramic Image ». *Art in America*, vol. 81, n° 12 (december 1993), p. 68-71.

SACHSSE, Rolf. « Illusion und Andacht in Gebhard Fugels Panoramen mit Christlicher Thematik ». *Münster*, vol. 46, n° 3 (1993), p. 211-218.

SHAW, Philip. « Mimic sights »: A note on panorama and other indoor displays in book 7 of *Prelude* ». *Notes and Queries*, vol. 238, n° 4 (december 1993), p. 462-464.

SPIRA, S. F. « Panoramic Photographs as Nineteenth Century Book Illustrations ». *History of Photography*, vol. 13, n° 3 (july-sept. 1989), p. 203-214.

STURTEVANT, Alfred. « David Deutsch's Landscapes : The Panoramic Vision ». *Arts Magazine*, vol. 60, n° 10 (june 1986), p. 42-44.

SZAMBIEN, Werner. *Schinkel*. Paris, Fernand Hazan, 1989. 137 p.

TATHAM, David. « Elihu Vedder's Lair of the Sea Serpent ». *The American Art Journal*, vol. 17, n° 2 (spring 1985), p. 33-47.

ZOETMULDER, Paul A. *Panorama Mesdag*. La Haye, B.V. Panorama Mesdag, 1986. 29 p.

Sources manuscrites :

CLICHE, Lucie et Jean-Marc LAMARCHE. « Le théâtre de langue anglaise au Québec de 1764 à 1799 ; sa production et sa programmation. Étude comparative avec l'Angleterre et les États-Unis ». Thèse de maîtrise, Québec, Université Laval, 1990. 160 p.

GRENIER, Marlène. « Les artistes propagateurs de l'idéal allemand en art pictural et en sculpture au Canada au XIX^e siècle ». Thèse de maîtrise, Québec, Université Laval, 1996. 149 p.

HEDGBETH, Llewellyn Hubbard. « Extant American Panoramas : Moving Entertainments of the Nineteenth Century ». Thèse de doctorat, New York, New York University, 1977. 533 p.

M^cGINNIS, Karin Hertel. « Moving Right along : Nineteenth Century Panorama Painting in the United States. » Thèse de doctorat, Morris, University of Minnesota, 1983. 227 p.

ROBICHON, François. « Les panoramas en France au XIX^e siècle. » Thèse de doctorat, Paris, Université de Paris X Nanterre, 1982. 954 p.

Sources imprimées :

« A Cyclorama ». *The Gazette of Montreal*, (november 17 1888), p. 3.

« À la veille de l'inauguration ». *La Construction moderne*, 5^e année, (25 mai 1889), p. 395.

« À la veille de l'inauguration ». *La Construction moderne*, 5^e année, (1^{er} juin 1889), p. 407-408.

ELIE, Rudolph. « The Roving Eye ». *The Boston Herald*, (december 2 1952).

HARRITY, Richard. «The Battle of Gettysburg ». (march 13 1966).

« Jérusalem : Une œuvre d'art ». *La Patrie*, 10^e année, n^o 222 (14 novembre 1888), p. 4.

« Le carnaval : Six jours de grandes réjouissances ». *La Patrie*, 10^e année, n^o 272 (15 janvier 1889), p. 1.

« Le carnaval : Tous les préparatifs terminés ». *La Patrie*, 10^e année, n^o 287 (1 février 1889), p. 4.

« Le carnaval : Tous les préparatifs terminés. Les étrangers commencent à arriver ». *La Patrie*, 10^e année, n^o 288 (3 février 1889), p. 4.

« Le cyclorama ». *La Patrie*, 10^e année, n^o 289 (4 février 1889), p. 3.

« Le cyclorama ». *La Presse*, 5^e année, n^o 91 (2 février 1889), p. 4.

- PÉRIER, Cl. « Le Panorama français ». *La semaine des constructeurs*, n° 34 (18 février 1882), p. 402-404.
- « Philippoteaux' Great Picture ». *The Gazette of Montreal*, vol. CXVII, n° 231 (september 26 1888), p. 3.
- « Postscript. Another Dreadful Fire in Quebec-Forty-six Persons Burnt to Death ». *The Gazette of Montreal*, vol. LIV, n° 89 (june 15 1846), p. 2.
- « Queen's Hall. Exhibition de la peinture de Philippoteaux. » *La Patrie*, 10^e année, n° 163 (5 septembre 1888), p. 4.
- « Queen's Hall. For a short time only : Philippoteaux Painting : Christ entering Jerusalem. » *The Montreal Daily Star*, vol. XX, n° 213 (september 10 1888), p. 5.
- « Queen's Hall. Last Days of Philippoteaux Painting : Christ entering Jerusalem. » *The Montreal Daily Star*, vol. XX, n° 221 (september 19 1888), p. 5.
- « Queen's Hall. Philippoteaux' Great Painting : Christ entering Jerusalem. » *The Montreal Daily Star*, vol. XX, n° 211 (september 7 1888), p. 5.
- « The Cyclorama in Court ». *The Gazette of Montreal*, (february 5 1889), p. 3.
- « The Magnificent Cyclorama of Jerusalem ». *The Gazette of Montreal*, (february 2 1889), p. 4.
- « The Magnificent Cyclorama of Jerusalem ». *The Gazette of Montreal*, (february 4 1889), p. 4.
- « The Philippoteaux Painting ». *The Gazette of Montreal*, vol. CXVII, n° 215 (september 7 1888), p. 3.

Sources :

BALZAC, Honoré de. *Le père Goriot*. Paris, Flammarion, 1985. 374 p.

Basilique Sainte-Anne-de-Beaupré. *Sainte-Anne-de-Beaupré: Guide 1996*. 1996. Brochure, 31 p.

BURFORD, Robert. *Description of a view of the City of Quebec*. London, J. and C. Adlard, 1830. Brochure, 12 p.

BURFORD, Robert. *Description of a View of the Continent of Boothia*. London, J. G. Nichols, 1834. Brochure, 16 p.

BURFORD, Robert. *Description of a View of the Falls of the Niagara*. London, T. Brettell, 1834. Brochure, 12 p.

BURFORD, Robert. *Description of Summer and Winter Views of the Polar Regions*. London, W. J. Golbourn, 1850. Brochure, 15 p.

CARREL, Frank. *Carrel's Illustrated Guide and Map of Quebec*. Québec, Frank Carrel, 1922.

CARRIER-BELLEUSE, Charlotte. *Le Panthéon de la guerre*. Paris, Georges Michau, 1919. 88 p.

Cclorama de Jérusalem. *Cyclorama*. Non-daté. Dépliant, 1 feuillet.

Cyclorama de Jérusalem. *Cyclorama : L'unique expérience*. Sainte-Anne-de-Beaupré, Cyclorama de Jérusalem, 1995. Brochure, 24 p.

Cyclorama de Jérusalem. *Cyclorama : Ste-Anne-de-Beaupré*. Non-daté. Dépliant, 1 feuillet.

Cyclorama de Jérusalem. *Sainte-Anne-de-Beaupré : Cyclorama*. Sainte-Anne-de-Beaupré, Cyclorama de Jérusalem, c.1960. Brochure, 25 p.

Cyclorama de Jérusalem. *Ste-Anne-de-Beaupré : Cyclorama de Jérusalem*. Non-daté. Dépliant, 1 feuillet.

Cyclorama de Jérusalem. *Ste-Anne-de-Beaupré : Cyclorama de Jérusalem*. Non-daté. Dépliant, 1 feuillet.

Cyclorama de Jérusalem le jour du crucifiement : Historique et explications complètes de la peinture. Non-daté. Dépliant, 1 feuillet.

Cyclorama of Jerusalem on the Day of the Crucifixion : The Grandest Permanent Exhibition of the Nineteenth Century. Located in the Rotunda, Corner St. Catherine and St. Urbain Sts. Avant 1895. Brochure, 16 p., en français.

DELACROIX, Eugène. *Delacroix : Journal (1822-1863)*. Genève, La Palatine, 1943. 377 p.

Gouvernement du Québec, Tourisme Québec. *Guide touristique: Québec (1991-1992)*. 1990. Brochure.

La Bible. Paris, Seuil, 1973.

LEFEBVRE, Eugène. *Guide-Book for Pilgrims and Visitors : Ste. Anne de Beaupré*. Québec, G. E. Grandbois, 1973. 110 p.

Mechanics' Institute of St. John. *The Vast Artistic Combination entitled Hubbard's Colossal United States Pantoscope of the Tour of H.R.H. Prince of Wales, through America*. C. 1861. Feuille libre.

Musée du fort. *Musée du fort : Diorama*. 1994. Feuille libre.

Musée historique. *Visitez le musée de cire à Québec*. Non-daté. Dépliant, 1 feuillet.

Queens Museum of Art. *Panorama : Stride like a Giant over the five boroughs of the Metropolis*. Non-daté. Dépliant, 1 feuillet.

Ste-Anne-de-Beaupré : Souvenir. Non-daté. Avant 1957. Brochure, 8 p.

Ste-Anne-de-Beaupré : Souvenir. Non-daté. C. 1957. Brochure, 8 p.

The Splendid Moving Mirror of the Bunyan Tableaux ! 1857 ? Brochure, 4 p.

THOMAS, Dean S. *The Gettysburg Cyclorama : A portrayal of The High Tide of the Confederacy*. Gettysburg, Thomas Publications, 1989. Brochure, 48 p.

WEHNER, William. *Jerusalem on the Day of the Crucifixion*. Chicago, W. Wehner, 1888. Brochure, 8 p.

WEHNER, William. *Jerusalem on the Day of the Crucifixion*. Chicago, W. Wehner, 1888. Brochure, 18 p.

Sources électroniques :

Atlanta Cyclorama. [Http://www.webguide.com/cyclorama.html](http://www.webguide.com/cyclorama.html).

BLOUIN, Louis. *Cyclorama de Jérusalem*. [Http://www.cyclorama.com](http://www.cyclorama.com).

FISCUS, Linda et Susan H. POOLE. « Law Office of Joseph C. Grasmick : The Story of the Landmark Cyclorama Building » *Buffalo*, [Http://grasmick.com/ourhome.htm](http://grasmick.com/ourhome.htm).

LIM, Steve. *La bataille de Gettysburg*.

[Http://ctdnet.acns.nwu.edu/skul/gettysburg/panorama1.html](http://ctdnet.acns.nwu.edu/skul/gettysburg/panorama1.html). [non disponible octobre 1999]

National Military Park. *The Gettysburg Cyclorama*. Gettysburg. [Http://www.nps.gov/gett/gettcyclo.htm](http://www.nps.gov/gett/gettcyclo.htm)

Panorama-Gesellschaft Einsiedeln. *Panorama Einsiedeln, Switzerland : Die Darstellung der Kreuzigung Christi*. Einsiedeln, [Http://silhnet.ch/panorama/](http://silhnet.ch/panorama/), 1997.

Panorama Kreuzigung Christi-Altötting/Obb. Altötting, [Http://www.museen-in-bayern.de/Panorama-Altoetting.htm](http://www.museen-in-bayern.de/Panorama-Altoetting.htm). [non disponible octobre 1999]

Stadt Altötting-1250 Jahre. *Das Panorama*. Altötting.
[Http://altoetting.de/sehens/panorama.html](http://altoetting.de/sehens/panorama.html)

STERLING, Bruce. *The Dead Media Project*.
[Http://www.islandnet.com/~ianc/dm/9/093.html](http://www.islandnet.com/~ianc/dm/9/093.html)

Surround Video. [Http://fr.msn.com/eclipse/sommaire.htm](http://fr.msn.com/eclipse/sommaire.htm). [non disponible octobre 1999]

The Magical Panorama : The Mesdag Panorama, an experience in space and time. La Haye. [Http://www.panorama-mesdag.com/](http://www.panorama-mesdag.com/).

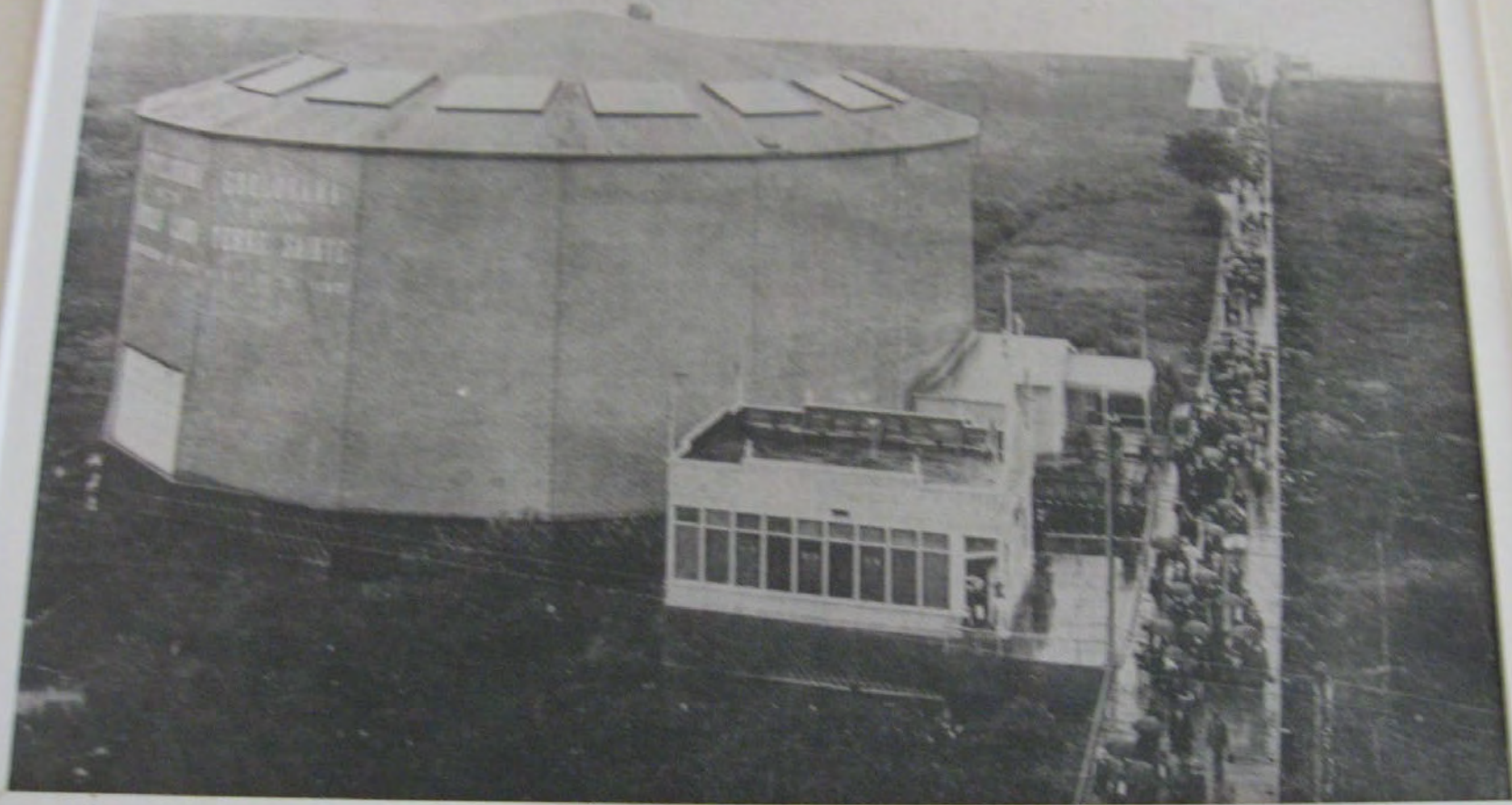
The Whaling Museum. Détail du panorama *Whaling Voyage in the Ship Niger*. New Bedford. [Http://www.whalingmuseum.org/whaling.htm](http://www.whalingmuseum.org/whaling.htm)

Source orale :

Propos de messieurs Marc et Louis Blouin. Sainte-Anne-de-Beaupré, le 26 mai 1997.

Le cyclorama en images

par FGauthier



1895



1915



1950



1970



1995

Le tour du propriétaire...²⁴⁴



Entrée sous sol





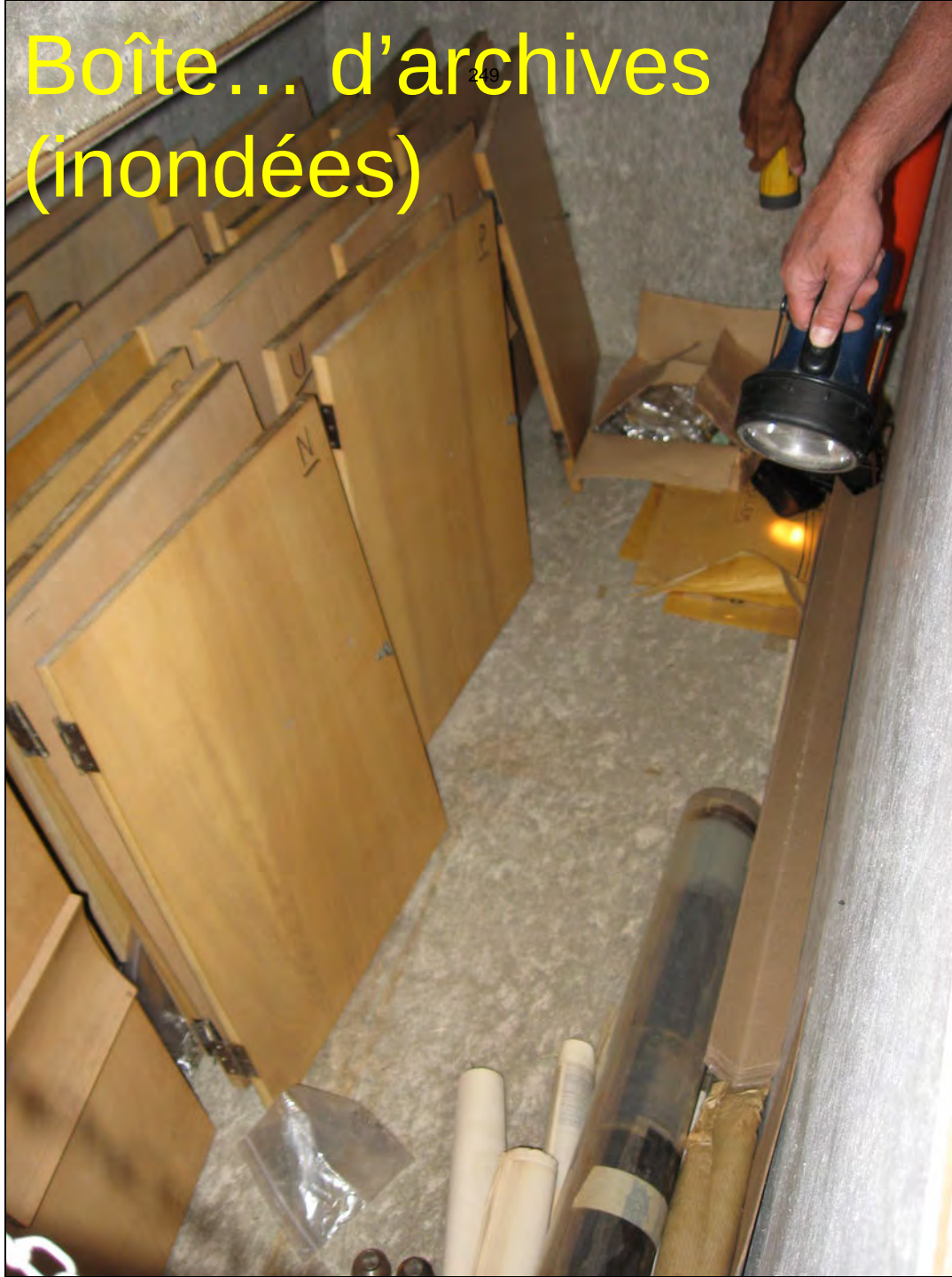


Sous-sol, partie neuve: poste électrique

248

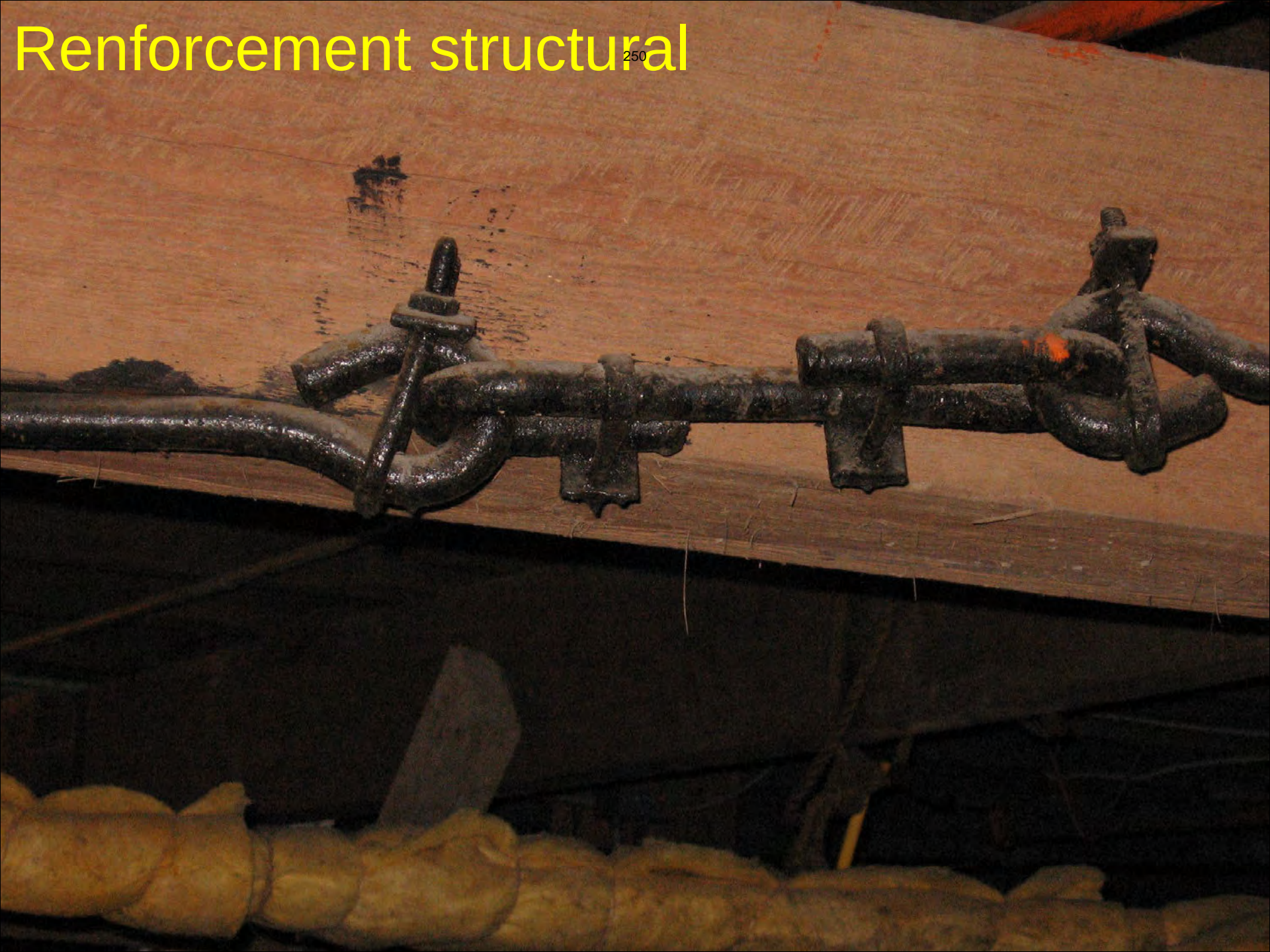


Boîte... d'archives (inondées)



Renforcement structural

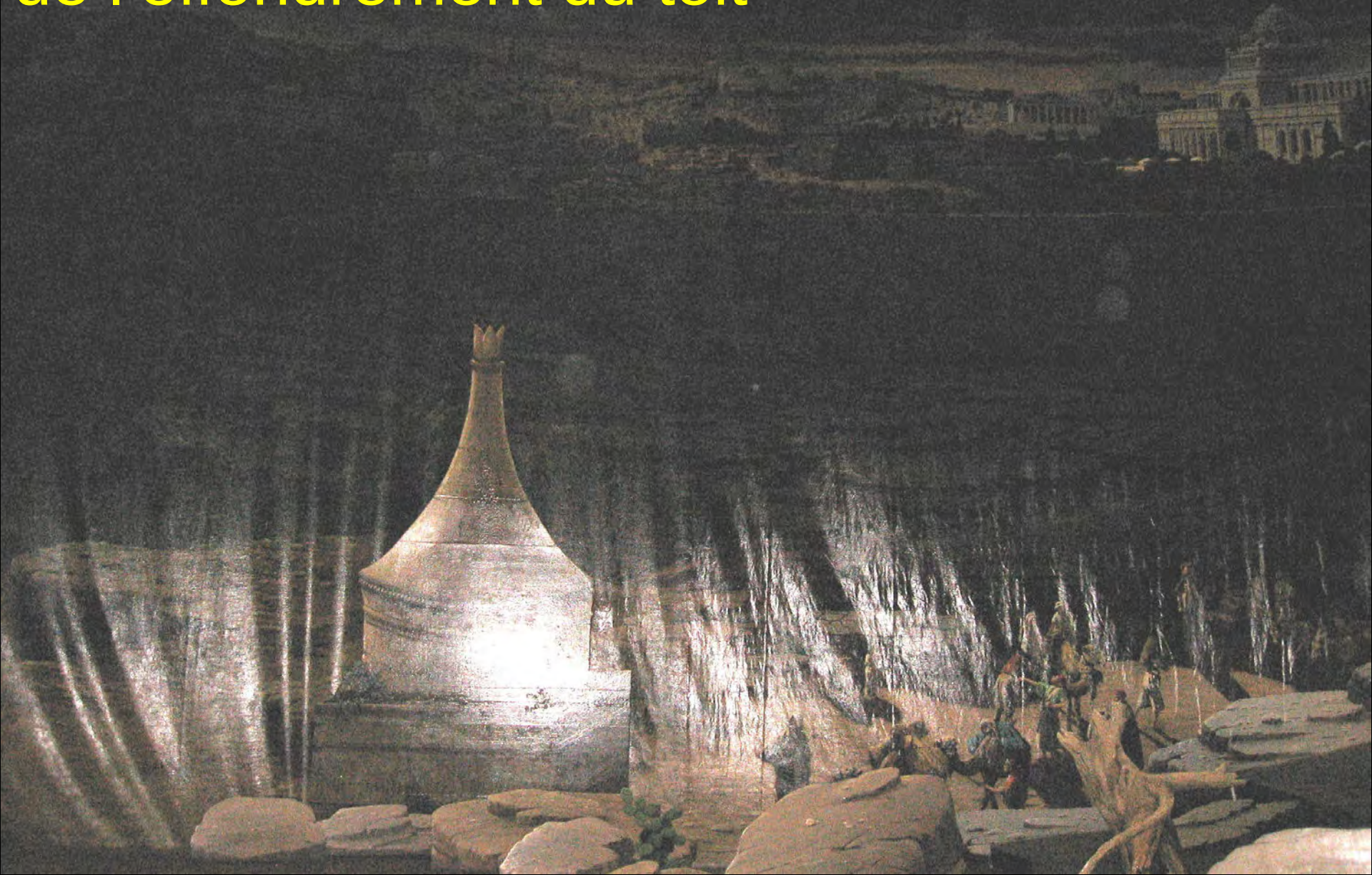
250



La toile circulaire

La toile sur plancher

Toile circulaire: partie remplacée à la suite de l'effondrement du toit



Partie peinte sous le plancher



Enduit de chaux à l'arrière de la toile



Soufflerie

255



Mur et pilier derrière la toile



Systeme d'éclairage

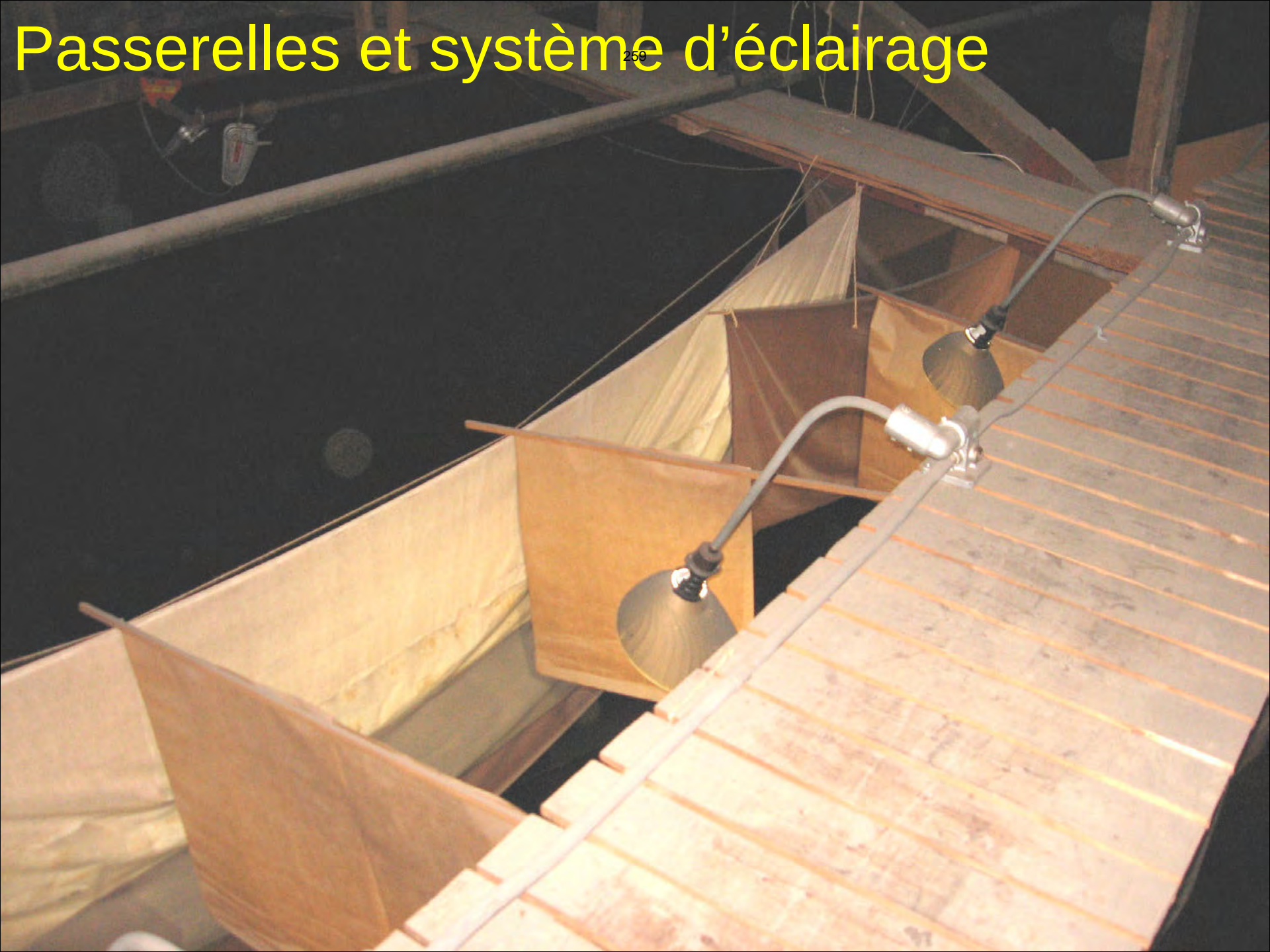
257





Passerelles et système d'éclairage

259



Toile: accrochage

260



261 Système d'accrochage



Descente derrière la toile

262



Le plancher entoilé

263







Grille d'aération du sous-sol



Sous le plancher entoilé...







269



Pilier central sous le plancher entoilé



Pilier central au-dessus de la salle de spectacle

272



Pilier central: vers la toiture

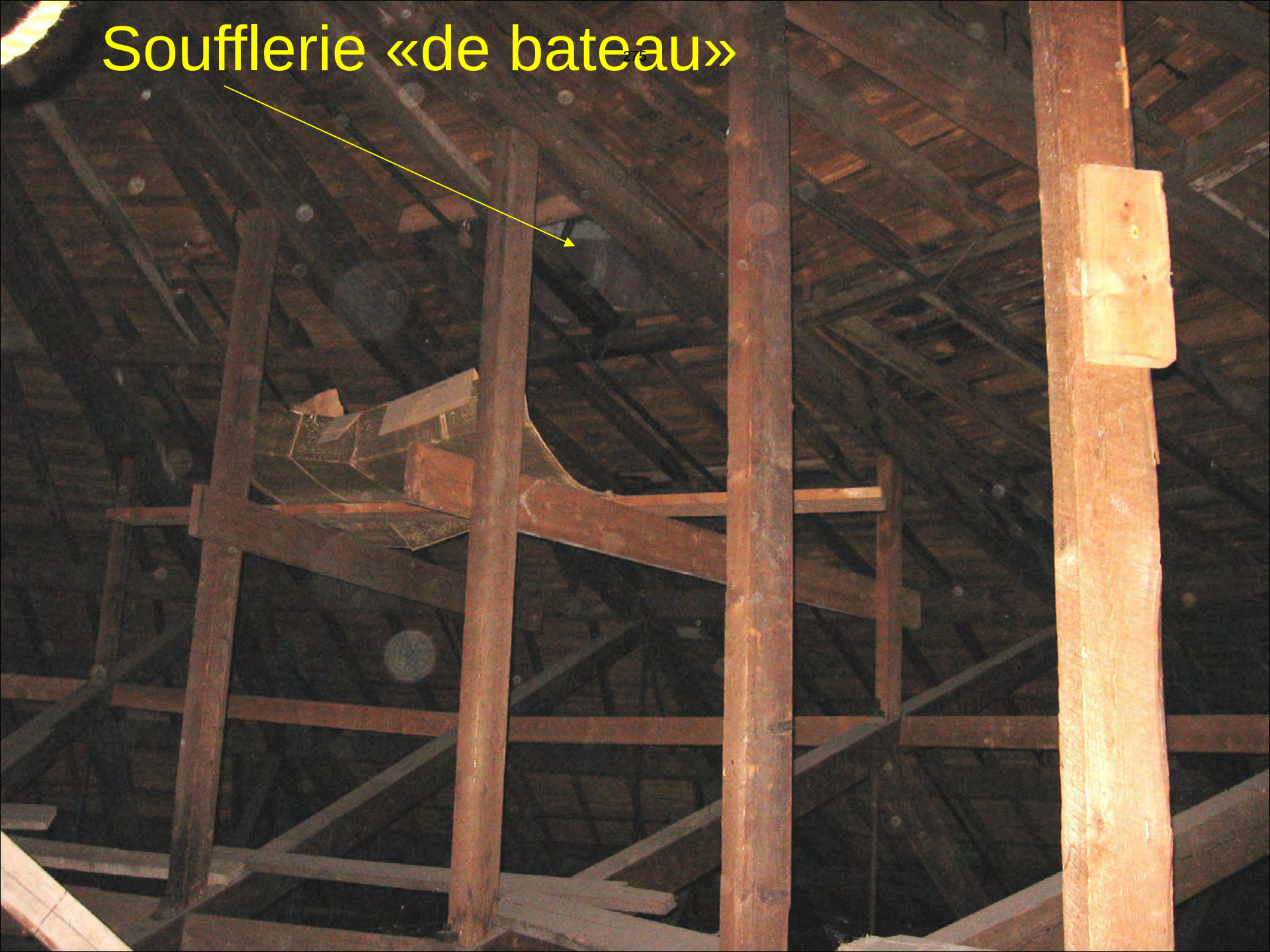
273



Structure originelle du toit



Soufflerie «de bateau»



Gestion électronique du spectacle son et lumière

276

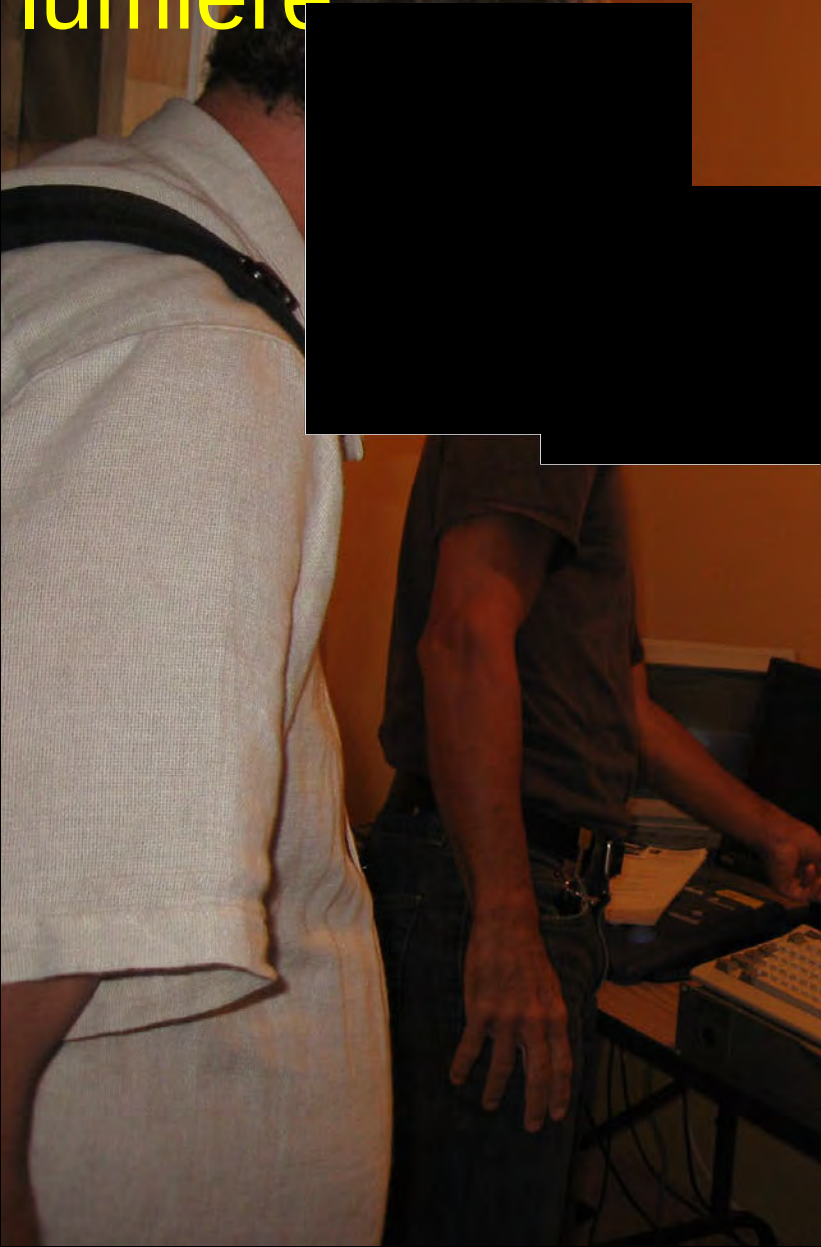




Fig 1. Intérieur du Cyclorama de Jérusalem à Sainte-Anne-de-Beaupré. Vue sur la toile depuis le dessous de la plate-forme. Au premier plan on aperçoit le faux-terrain, construction en bois qui porte le prolongement, dans l'espace, du décor peint.
(photo Luc Noppen)

Isabelle Caron est candidate au doctorat au programme de Doctorat interuniversitaire en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal.

Isabelle Caron

Le Cyclorama de Jérusalem à Sainte-Anne-de-Beaupré : une architecture sous influence artistique

Les peintures de type panoramique ont adopté différentes formes en Occident aux XIX^e et XX^e siècles ; le sujet a préoccupé plusieurs historiens d'art dans les années 1980. À cette époque, plusieurs publications ont attiré l'attention sur la valeur d'art et les caractéristiques architecturales de quelques grands « panoramas » — c'est ainsi que l'on nomma très tôt les tableaux panoramiques et les rotondes qui permettaient de les exposer, souvent comme des attractions festives ou touristiques — européens et étasuniens. Or, le *Cyclorama de Jérusalem*, situé à Sainte-Anne-de-Beaupré, non loin de Québec (fig. 2), n'a jamais été évoqué dans ces études. Ce panorama de la seconde moitié du XIX^e siècle est pourtant de l'une des rares œuvres de ce type qui nous soient parvenues en bon état.

À l'intention du *Journal de la SÉAC*, nous avons préparé cet essai qui propose une lecture de la valeur d'art et d'histoire de la rotonde du panorama de Sainte-Anne-de-Beaupré ; nous aborderons le contexte historique de sa genèse, son originalité au regard du propos thématique et les aspects caractéristiques de sa figure architecturale pour mettre en évidence l'exemplarité de ce cas nord-américain.

Disons d'abord que le *Cyclorama de Jérusalem* de Sainte-Anne-de-Beaupré est un cas singulier pour l'Amérique parce qu'il est le seul qui développe une thématique religieuse et qui ait été installé sur un lieu de pèlerinage religieux. En effet, même s'il n'a pas été conçu pour le lieu où on le retrouve aujourd'hui, le *Cyclorama* a toujours eu vocation de servir comme attraction pour des catholiques romains. Sa destinée devait donc tout naturellement le mener à Sainte-Anne-de-Beaupré, haut lieu de la catholicité nord-américaine.

En second lieu, considérons cet aspect particulièrement inusité pour l'histoire de l'architecture des panoramas : le *Cyclorama* est présenté dans une rotonde qui a été construite pour le mettre en scène de façon permanente (fig. 3). Une œuvre peinte spécifique a déterminé le choix d'un cadre architectural précis, dans une relation structurante contenu-contenant, toujours existante. Or, la plupart des rotondes qui abritent les panoramas qui nous sont connus — parce qu'ils subsistent ou parce qu'ils ont été abondamment étudiés — ont été construites pour exposer en alter-



Fig. 2. Vue aérienne de Sainte-Anne-de-Beaupré. Le Cyclorama occupe un site à proximité de la basilique. (photo Pierre Lahoud)

nance des œuvres différentes ; les toiles panoramiques étaient en effet produites en série et se succédaient dans une rotonde, un peu comme le font les films dans les salles de cinéma, pour satisfaire un public avide de nouveauté. À Sainte-Anne-de-Beaupré, la relation pérenne entre l'œuvre peinte et la rotonde, toutes deux d'origine, forme un cas unique dans le corpus des panoramas picturaux encore exposés actuellement ; dans tous les autres cas, les toiles ont été accueillies dans des rotondes plus récentes, ce qui les a en quelque sorte sédentarisées (ou sécurisées) au terme de périples variés. C'est le cas, par exemple, du *Panorama de la bataille de Gettysburg*, exposé depuis 1962 au Gettysburg National Military Park (Gettysburg, Pennsylvanie) dans une rotonde dessinée par l'architecte Richard Joseph Neutra.

Le Cyclorama de Jérusalem

Nos recherches¹ ont montré que l'œuvre peinte logée dans la rotonde de Sainte-Anne-de-Beaupré — l'une des rares œuvres panoramiques étasuniennes encore exposées en permanence — revêt un grand intérêt (fig. 4, 5). Le panorama pictural porte sur le thème de la crucifixion et a été réalisé d'après un modèle du peintre allemand Elimar Ulrich Bruno Piglhein (1848-1894). Ce modèle, créé à partir des photographies, des croquis et des relevés faits en Terre Sainte par Piglhein et des collaborateurs (dont Ernest Pierpont²) a été peint à Munich en 1886 (et détruit par le

feu en 1892³). Il a servi de base pour la composition de panoramas à quelques groupes de peintres qui ont produit un certain nombre d'œuvres panoramiques à sujet de crucifixion⁴. Le groupe de panoramistes internationaux qui a réalisé l'œuvre exposée près de la basilique de Sainte-Anne-de-Beaupré, a utilisé cette même source. Deux autres œuvres, portant sur le même sujet, sont exposées en Europe et installées sur des lieux de pèlerinage. L'une est en montre à Altötting en Bavière, Allemagne et la seconde l'est à Einsiedeln, Suisse. Si l'œuvre picturale allemande est d'origine — elle date de 1903, tout comme sa rotonde — le panorama suisse est une copie de 1962, faite après qu'un incendie ait détruit l'original de 1893.

L'œuvre de Sainte-Anne-de-Beaupré représente les environs de Jérusalem, la campagne autour du lieu de la crucifixion et l'activité humaine à l'heure de la mort du Christ. La composition est organisée de manière à ce que le spectateur puisse saisir l'ensemble de l'activité régnante, sans interruption de la composition, à partir de la plate-forme centrale où il se tient. Le panorama recrée l'atmosphère générée par la mort du Christ en respectant les éléments répertoriés et imposés par le texte biblique à l'origine du sujet représenté. Ainsi, le ciel est sombre, nuageux et tourmenté, les divers édifices de la ville répertoriés sont reconnaissables (temple de Jérusalem, palais de Ponce Pilate, le Xyste, par exemple), la morphologie régionale est identifiable

Fig. 3. Vue de la rotonde du Cyclorama de Jérusalem et de ses annexes, depuis le coteau.
(photo Luc Noppen)

(mont Moriah, mont des Oliviers) tout comme les principaux acteurs de ce moment particulier du récit religieux (la Vierge, les larrons, l'apôtre saint Jean, etc.).

Présence des attractions de type panoramique au Québec au XIX^e siècle

Le *Cyclorama* de Sainte-Anne-de-Beaupré a été peint dans les années 1880, période d'éclosion des panoramas à grand déploiement. Cet âge d'or naît de l'intérêt grandissant du public envers les panoramas, engouement qui provoque un changement de statut de ce type d'œuvre : jusque là objet de curiosité, souvent documentaire, le tableau panoramique s'ennoblit alors de prétentions artistiques. Déclassés dans l'art documentaire et dans la production d'effets d'optique par les développements rapides de la photographie, les peintres panoramistes cherchent à se libérer de leur statut d'habiles techniciens pour rejoindre celui des créateurs. En cela ils sont aidés par le mouvement historiciste qui revalorise la peinture d'histoire, c'est-à-dire les compositions artistiques inspirées par les textes. Le panorama, jusque là supporté par la technique et la science dans la découverte des paysages, est désormais aussi régi par les principes de composition en vigueur dans les Beaux-arts : ainsi annonce-t-on « le passage de la tradition du trompe-l'œil à la conception et à l'exécution supérieures d'une œuvre d'art⁵ ».

On a peine aujourd'hui à saisir l'ampleur du phénomène des panoramas, au XIX^e siècle. Dans un texte sur *Le panorama, spectacle de l'histoire*, François Robichon a bien décrit le contexte de production et de circulation des œuvres panoramiques en France ; on ne peut que faire l'analogie avec les *circuits* de salles de cinéma, d'autant plus que c'est l'avènement du cinéma qui a sonné le glas de la plupart des entreprises de production et d'exploitation de panoramas : « L'établissement de plusieurs panoramas dans Paris a donné lieu de penser que l'établissement dans les plus grandes



Fig. 4. Une section de la toile du Cyclorama.
(photo Luc Noppen)



Fig. 5. Section de la toile montrant le temple de Jérusalem. À l'avant-plan, le « faux terrain » qui prolonge le paysage vers les spectateurs.
(photo Luc Noppen)

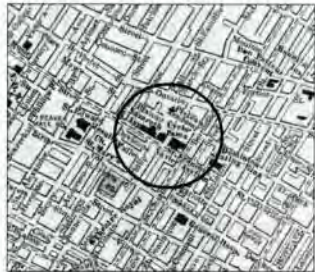


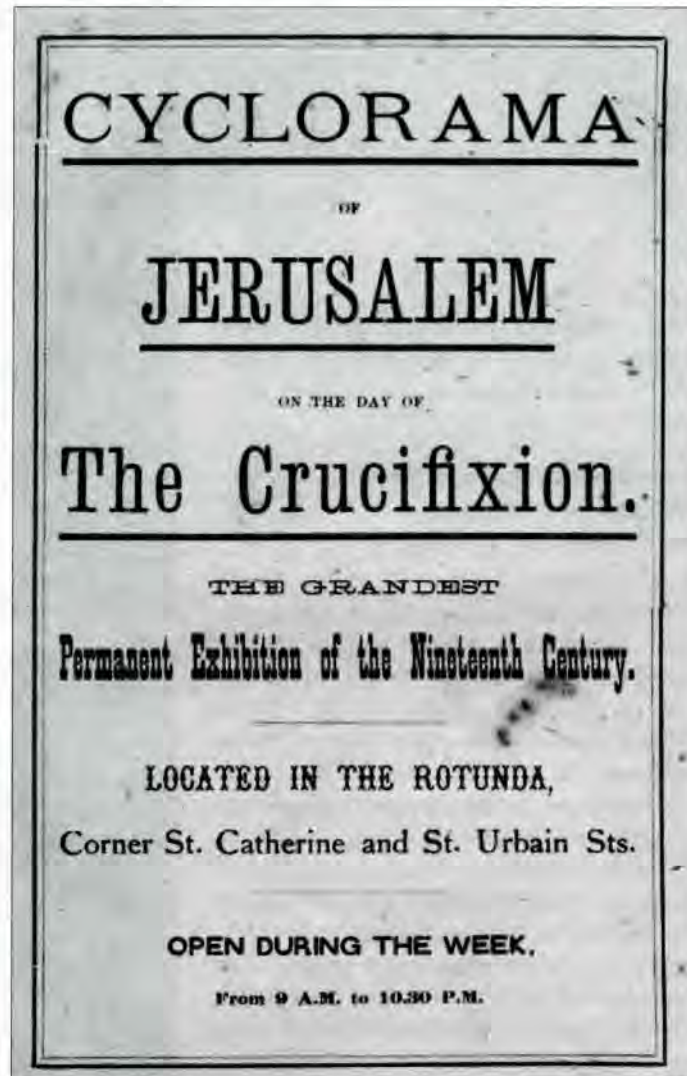
Fig. 6. Détail d'une carte de la ville de Montréal en 1890 ; le Cyclorama y est représenté, à l'angle nord-ouest de rues Sainte-Catherine et Saint-Urbain.
(Bibliothèque nationale du Québec, Montréal, n° TRBA0068)

Fig. 7 « Cyclorama of Jerusalem on the Day of the Crucifixion. The Grandest Permanent Exhibition of the Nineteenth Century located in the Rotunda. Corner St. Catherine and St. Urbain Sts. », vers 1888-1895.
(coll. Cyclorama de Sainte-Anne-de-Beaupré)

viles de France de monuments panoramiques, dont la rotonde aurait le même diamètre et la même hauteur que celui de Paris, pour y exposer les toiles d'abord exposées dans la capitale, produirait de bons résultats⁷ ». Le coût de réalisation de toiles est donc amorti par la multiplication des lieux de présentation et, très tôt, les ateliers de peintres panoramistes sont mis à contribution pour alimenter ce réseau de distribution. Cela a deux conséquences. D'une part, on assiste à l'apparition d'un catalogue impressionnant de tableaux sur des thèmes nouveaux et originaux. Les exploitants de panoramas recherchent des sujets inédits et doivent régulièrement renouveler leur présentations. D'autre part, des sujets populaires doivent exister en plusieurs copies puisque la demande, alimentée par la qualité des tableaux, est forte et simultanée en plusieurs lieux. De surcroît, cette large diffusion des toiles panoramiques a une contrepartie : les œuvres s'abîment très rapidement du fait des nombreuses manipulations. Ainsi, si les premiers panoramas londoniens de Barker circulèrent et furent présentés dans les grandes villes du Royaume-Uni et de l'Europe continentale, ils se sont très vite détériorés. Très tôt cet état des choses suscita le développement la multiplication des ateliers de panoramistes, tant en Europe qu'aux États-Unis⁸.

Par ailleurs, les rotondes, qui jusque là pouvaient accompagner des tableaux dans de rares déplacements, sont désormais construites pour durer ; des normes précises s'imposent cependant puisqu'il s'agit d'accueillir des œuvres dimensionnées semblablement, précisément en vue de l'itinérance. C'est alors qu'apparaît un type de rotonde qui sied à la présentation du plus grand nombre de panoramas et dont la figure architecturale s'impose rapidement.

Mais alors que les bobines d'un film voyagent assez bien, il faut imaginer le labeur que représentait le transport des toiles peintes, d'une rotonde vers l'autre, en des lieux souvent fort éloignés. En effet, c'est à force de cheval, de vapeur et d'hommes que l'on déplaça ces œuvres gigantesques d'une ville à l'autre : « Laid out flat on the ground, anyone of them would stretch the length of a football field. Weighing as much as four tons, they are the heaviest works of art ever put on canvas [...] There were hundreds of them [panorama paintings] constantly traveling (it took three wagons and 30 horses to move just one of them) between all the great cities of Europe and America⁹ ». Ces multiples déplacements des œuvres panoramiques ont permis la diffusion de ces célèbres panoramas picturaux, dont la composition évoque la grandeur de villes, de sites ou encore évoque des épisodes grandioses de l'histoire militaire ou religieuse.



Historique du Cyclorama

Le *Cyclorama de Jérusalem* n'est pas le plus ancien des panoramas qu'ait connu le Québec, loin s'en faut. Au fur et à mesure du développement de la technique de saisie et de présentation des images panoramiques, les habitants de Québec — dont le site a d'ailleurs inspiré la création de toiles panoramiques imposantes — et de Montréal ont eu l'occasion d'assister à la présentation de spectacles de ce type. Ainsi, en décembre 1817, « le *Panorama de la Grande Bataille de Waterloo*, long de 4240 pieds, est déroulé [au Musée de cire] devant un public enthousiaste¹⁰. » La même toile, illustrant la victoire des alliés sur Napoléon I^{er}, sera aussi montrée à Montréal en février 1818¹¹. Quelques années plus tard, en 1846, c'est un « chemical diorama » — sorte d'appareil d'éclairage brûlant un carburant chimique pour projeter des silhouettes sur une toile de fond — qui cause l'incendie du Théâtre Saint-Louis, dans le manège militaire de la place d'Armes de Québec¹². Pour mémoire, rappelons qu'une recension rapide révèle que Montréal a reçu une quinzaine de panoramas, entre 1818 et 1854¹³. Il a cependant fallu attendre 1889 pour que la métropole se dote d'un bâtiment avec quelque prétention de perma-

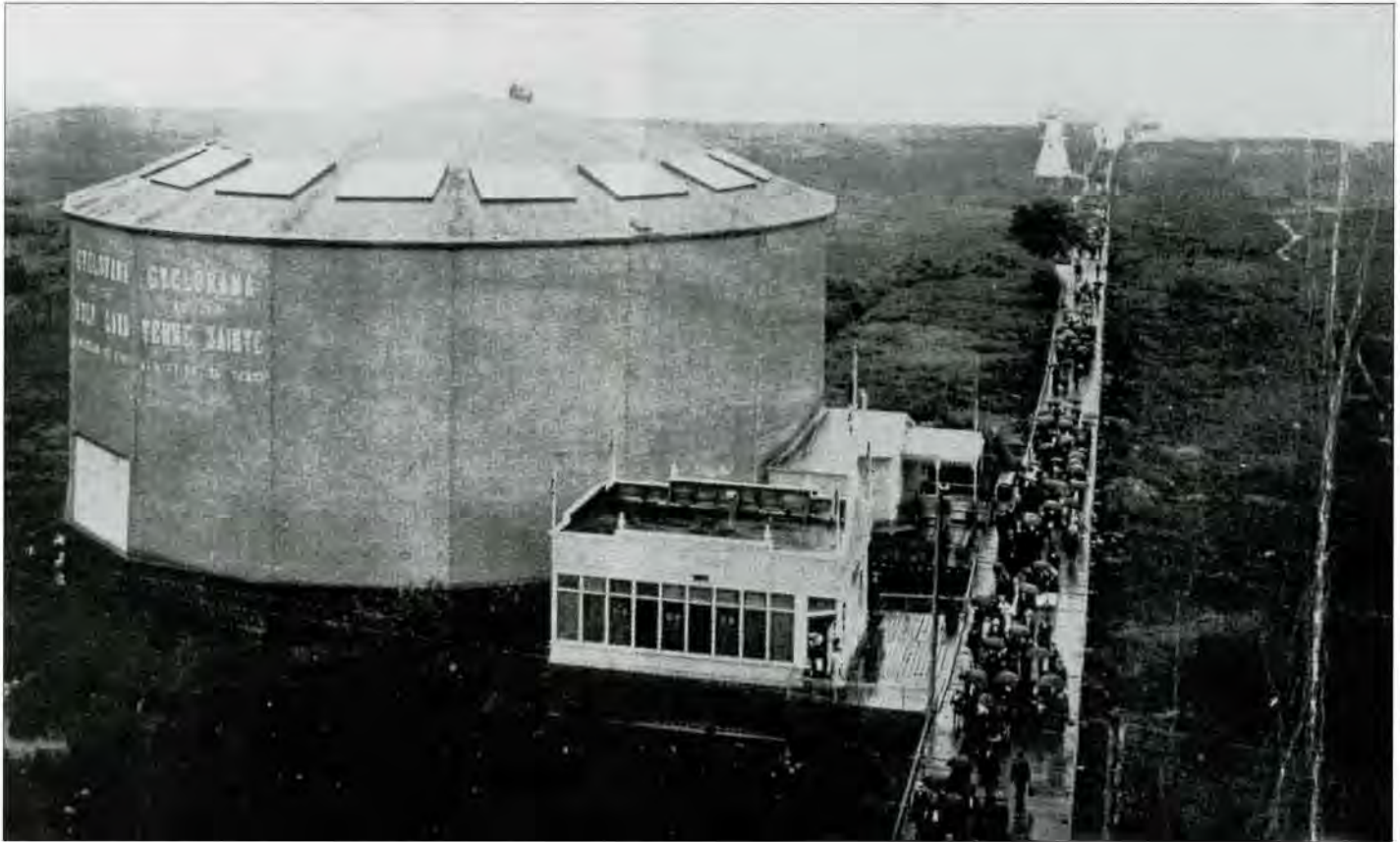


Fig. 8. La rotonde et ses annexes, peu après son installation à Sainte-Anne-de-Beaupré en 1895. (Collection Cyclorama de Sainte-Anne-de-Beaupré)

nence, alors que de telles rotondes existent en plusieurs exemplaires à Paris et Londres dès 1800, et à New York dès 1804¹⁴.

La rotonde de Sainte-Anne-de-Beaupré apparaît d'abord sur le sol canadien en relation avec un événement saisonnier à grand succès : le carnaval d'hiver de Montréal qui se tient sur la portion sud du square Dominion (aujourd'hui place du Canada) de 1883 à 1889. Les journaux montréalais de l'automne et de l'hiver 1888-1889¹⁵ font la promotion des activités du carnaval. De nombreux visiteurs prennent part aux activités qui animent la ville à cette occasion. Il importe de noter que cet événement avait pour but de faire la promotion de Montréal à l'étranger, principalement dans les états voisins de la Nouvelle-Angleterre¹⁶, et, surtout, à New York, auprès d'une clientèle plutôt aisée. Plusieurs touristes arrivaient donc à Montréal en groupe ou en voyage « organisé » expressément pour le carnaval, en convois en quelque sorte. L'élite montréalaise figure aussi parmi la clientèle visée par l'organisation du carnaval. Quelques activités pouvaient aussi viser une clientèle populaire.

Nos recherches sur la provenance de l'œuvre picturale démontrent qu'elle aurait été peinte à New York en 1887 ou 1888¹⁷. La rotonde, destinée à lui servir de lieu d'exposition à Montréal, a été construite durant l'automne de 1888 ; le plan en a été dessiné par Ernest Pierpont, un spécialiste de Chicago¹⁸, et la supervision du chantier à Montréal a été confiée à l'arpenteur Joseph-Alphonse-Ubalde Beaudry. En novembre 1888, *La Patrie* signale que « les propriétaires de cette gigantesque entreprise sont M.M. Green et Newbell de New York [...] la toile est déjà toute

peinte et emballée à New York, dont [sic] elle sera expédiée à Montréal dès que le bâtiment sera prêt à la recevoir¹⁹ ».

Le *Cyclorama de Jérusalem*, alors situé à l'angle des rues Sainte-Catherine et Saint-Urbain²⁰, a ouvert ses portes au public en février 1889²¹. Quelques cartes de la ville à cette époque précisent l'emplacement de la rotonde — identifiée par le nom *Cyclorama* —; elle était placée sur un lot entre les hospices Saint-François-Xavier et Nazareth), soit sur le site actuel de la Place des Arts (fig. 6) ; une brochure publicitaire présente le *Cyclorama* en ces lieux, fournissant aussi d'intéressantes précisions sur les origines et les auteurs de la toile²² (fig. 7).

Les propriétaires de l'œuvre panoramique sont des avocats new-yorkais ; ils ont commandé la construction de la rotonde de Montréal pour exposer la toile étasunienne. Selon leur plan, la rotonde devait être livrée à temps pour le carnaval d'hiver, mais comme le chantier a connu des retards, ils ont intenté des poursuites contre les responsables de la construction, ce dont les journaux et les archives judiciaires ont gardé la trace²³. En plus de fournir de précieux renseignements sur l'origine de la toile et les auteurs de la rotonde, ces textes font état du non respect de l'échéancier prévu au contrat, qui a causé une perte de revenus aux promoteurs qui n'ont pu tirer profit de l'afflux touristique généré par le carnaval de 1889. Ils n'auront d'ailleurs jamais l'occasion de se ressaisir car ce carnaval manqué fut aussi le dernier des carnivals d'hiver de Montréal...

Apparemment faute d'achalandage, en un lieu peu fréquenté de la ville, le *Cyclorama* fut alors déplacé en un lieu plus propice,



Fig. 9. Le Cyclorama et ses annexes, en 2001.
(photo Luc Noppen)



Fig. 10. La rotonde du Cyclorama en 2001.
(photo Luc Noppen)

en 1895. C'est l'avocat Ubalde Plourde, de Québec, qui acquiert les actifs de la société qui exploitait le *Cyclorama* à Montréal et déplace la rotonde et la toile à Sainte-Anne-de-Beaupré, non loin de la basilique du même nom. La toile aurait fait le trajet de Montréal à Sainte-Anne-de-Beaupré à bord d'un bateau, roulée autour d'un cylindre d'une quarantaine de pieds de longueur²⁴. La rotonde, quant à elle, fut démontée, puis remontée sur les berges du Saint-Laurent sur un site bordé par la voie ferrée au nord et parcouru en façade par le long trottoir menant au quai. Une photographie ancienne montre le *Cyclorama* sur son site, au lendemain de son arrivée à Sainte-Anne-de-Beaupré (fig. 8).

Il est important de noter ici qu'à Sainte-Anne-de-Beaupré, pas plus qu'à Montréal, le Cyclorama n'a été exploité par des religieux ou sur un site appartenant à quelque congrégation. Probablement confiant que la nouvelle notoriété du lieu de pèlerinage, depuis peu animé par des rédemptoristes étasuniens, allait porter fruit, Ubalde Plourde s'installe à la marge des propriétés des religieux, en un lieu à la fois stratégique pour attirer les pèlerins arrivant par chemin de fer ou par bateau mais, malheureusement, aussi susceptible d'être régulièrement inondé. La rotonde sera donc, comme le quai voisin, établie sur pilotis.

Ubalde Plourde est resté propriétaire du Cyclorama jusqu'en 1957.



Fig. 11. Le corridor d'accès à la rotonde depuis le pavillon d'entrée.
(photo Melina Giannakis)

L'architecture de la rotonde

Le Cyclorama que visitent les touristes aujourd'hui est formé de la rotonde originelle, toujours en place malgré trois chantiers de rénovation, et de la toile panoramique, restaurée en 1957 (fig. 9, 10).

La rotonde originelle est un polygone de 36 m de diamètre à 16 côtés ; les éléments porteurs de la structure, posée sur une plate-forme ancrée sur pilotis, sont, au centre, un mat central et en périphérie, des poutres en treillis dressées en guise de colonnes. Le toit est brisé : le terrasson est plus plat, le brisis plus angulé pour permettre un égouttement malgré la présence de tabatières qui éclairent la toile. La rotonde est flanquée d'un portique et d'une annexe qui loge un petit magasin de souvenirs. Un couloir, construit en tunnel (fig. 11), mène les visiteurs au centre de la rotonde où un escalier à vis permet d'accéder à la plate-forme d'observation (fig. 12). De là les visiteurs ont une vision panoramique sur la toile qui mesure 110 m de long et qui est accrochée à quelque 60 cm de la paroi extérieure de la rotonde. Un « parajour », habillé de toile rouge, diffuse la lumière zénithale vers le tableau, laissant la plate-forme d'observation dans une pénombre qui contribue à l'atmosphère magique du lieu. La plate-forme surplombe le « faux terrain », trompe-l'œil qui prolonge l'espace du tableau dans le volume de la rotonde, contribuant à créer cette parfaite illusion de la troisième dimension. Sous la plate-forme et sous le faux terrain, des espaces de rangement ont été aménagés. De là on découvre la magie du panorama à l'abri du regard des spectateurs, confinés à la plate-forme d'observation (fig. 13, 14, 15).

L'enveloppe de la rotonde et les bâtiments annexes ont subi plusieurs modifications. En 1925, l'architecte Raoul Chênevert a livré les plans pour agrandir les bâtiments annexes (fig. 16, 17) et, deux ans plus tard, les parois du grand volume cylindrique de la rotonde sont ornés dans le même goût. À cette époque, le choix d'un vocabulaire formel byzantin s'impose : il s'agit en effet



Fig. 12. La plate-forme d'observation circulaire qui permet de découvrir le panorama.
(photo Luc Noppen)



Fig 13. Vue sur la toile depuis le dessous de la plate-forme. Au premier plan on aperçoit le faux-terrain, construction en bois.
(photo Luc Noppen)

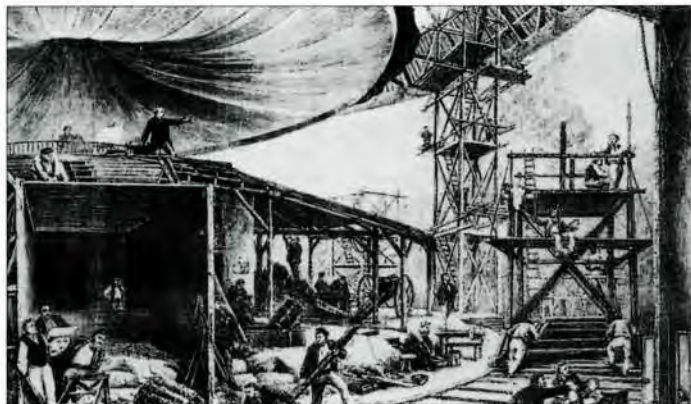


Fig. 14. « Charles Langlois dirigeant la construction de son panorama, et collaborateurs s'affairant à l'aménagement du faux-terrain », en 1831, à Paris.
(Dessin de L'illustration. Photo extraite de Bernard Comment, *Le XIX^e siècle des panoramas*, pl. 3)



Fig. 15. Esquisse axonométrique de la rotonde du Cyclorama, 2001.
(dessin Méliana Giannakis)

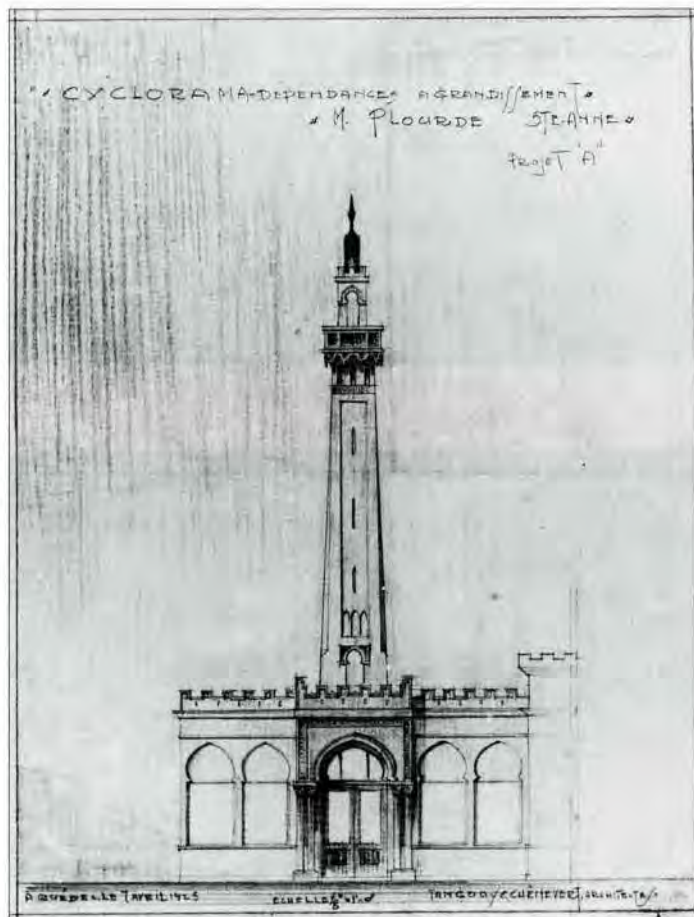


Fig. 16. « Cyclorama – dépendances – agrandissement – Projet B », Raoul Chênevert, architecte, 7 avril 1925.
(Archives nationales du Québec, Québec, P372, 423)

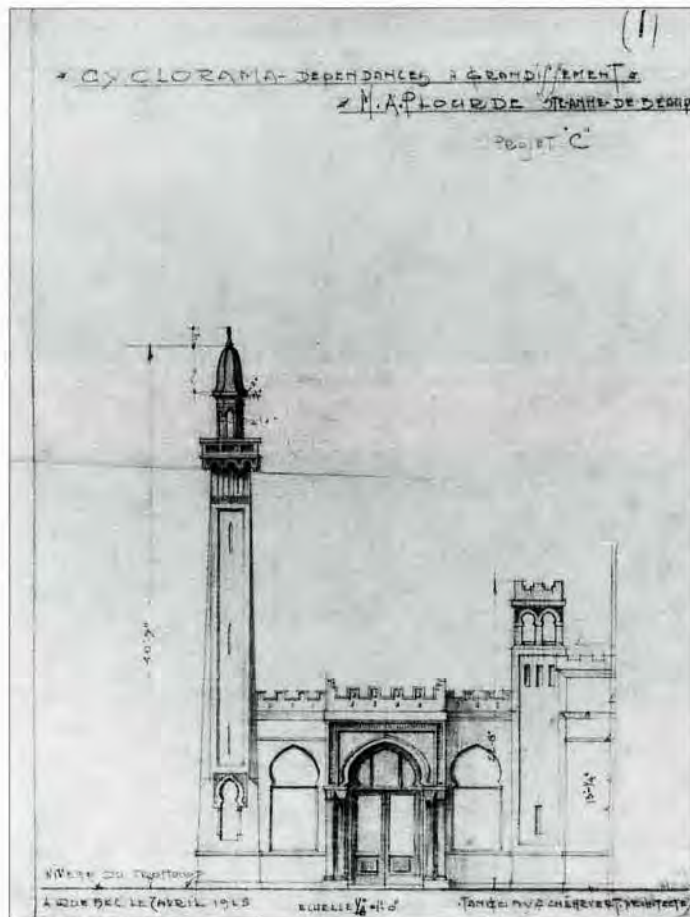


Fig. 17. « Cyclorama – dépendances – agrandissement – Projet C », Raoul Chênevert, architecte, 7 avril 1925.
(Archives nationales du Québec, Québec, P372, 423-1)

du style architectural qui évoque le lieu et le temps des origines de la chrétienté occidentale. Ainsi, le décor architectural, jusque là inexistant, contribue puissamment à afficher le contenu du *Cyclorama* et cela précisément à une époque où ce nom est, pour le public, de plus en plus synonyme de lieu d'exhibition de cyclomoteurs (fig. 18, 19, 20).

En 1957, peu de temps après que les frères Georges et Guy Blouin eurent acquis le Cyclorama, la rotonde s'est en partie affaissée sous le poids de la neige accumulée sur le toit. De 1957 à

1966, sous la surveillance de l'ingénieur Oscar Dorval²⁵, la famille Blouin a fait soigneusement consolider la structure : des piliers de béton ont remplacé les pilotis de bois et la charpente a été renforcée par des ancrages et des poutres doublant des porteurs anciens. Le changement majeur qui s'est imposé au départ a été le remplacement du mat central par une colonne d'acier et la reconstruction du tunnel et des escaliers d'accès. En même temps, l'architecte Émile-Georges Rousseau a dressé les plans d'une rénovation de l'enveloppe et des pavillons d'entrée ainsi que ceux



Fig. 18. Le Cyclorama à Sainte-Anne-de-Beaupré vers 1930. Photo Livernois. Sur cette image le toit porte encore les tabatières, fenêtres inscrites dans le plan de la couverture et qui assurent un éclairage zénithal de la toile.

(Archives nationales du Québec, Québec, Fonds J.-E. Livernois P560, S2, n° P99553-1)



Fig. 19. Le Cyclorama à Sainte-Anne-de-Beaupré vers 1930. Photo Livernois. Sur cette image on voit clairement le premier décor d'inspiration byzantine : les arcs en accolade surmontés de trois « lancettes », les deux coupoles surmontant le porche de la rotonde et le magasin, des oculi et un « minaret ».

(Archives nationales du Québec, Québec, Fonds J.-E. Livernois P560, S2, n° P99553-2)



Fig. 20. Le Cyclorama à Sainte-Anne-de-Beaupré vers 1930. Photo Livernois.
(Archives nationales du Québec, Québec, Fonds J.-E. Livernois P560, S2, n° P99553-3)

d'un nouveau magasin de souvenirs²⁶ (fig. 21, 22, 23). Le remplissage des berges et le tracé du boulevard Sainte-Anne, complété à cette époque, ont aussi requis un nouvel aménagement du terrain, ce qui a permis de désenclaver le Cyclorama. Enfin, au cours des années 1980, l'architecte Louis Carrier a vu au remplacement du décor en bois par un revêtement en acier émaillé et a réaménagé les espaces de stationnement.

L'architecture des rotondes et les nécessités de la mise en exposition

Dans l'ensemble, le *Cyclorama de Jérusalem* conserve l'essentiel de sa fabrique originelle, quelquefois sous un lambris décoratif récent. On y retrouve aussi le témoignage des recherches techniques reliées à la mise en exposition des panoramas, caractéristiques de la typologie architecturale à laquelle le bâtiment appartient.

Le développement d'un mode d'éclairage adéquat a en effet déterminé l'évolution architecturale des rotondes. Très tôt, plusieurs brevets ont été déposés en Europe à ce sujet. Ainsi, le premier brevet pour un panorama décrit l'éclairage zénithal du

procédé mis au point par Barker à Londres, en 1787 : « [le panorama] doit être entièrement éclairé par en haut, par un toit (dôme) vitré ou un autre moyen, comme bon pensera l'artiste²⁷ ». Puis, en 1800, une commission spéciale de l'Institut National des Sciences et des Arts s'est prononcée sur l'intérêt du dispositif et a précisé :

Une ouverture circulaire large d'un mètre environ, et pratiquée dans le cône de la toiture au pourtour des parois, donne accès au jour et en dirige tous les rayons sur le tableau exclusivement. Un vaste parajour élevé sur la tête des spectateurs vient encore amortir pour leurs yeux l'éclat de la lumière et empêcher que leur ombre ne se porte sur la peinture, [...] et en dérochant à la vue l'ouverture qui laisse pénétrer le jour, il ajoute à l'effet du tableau²⁸.

Les recherches ont aussi porté sur la qualité du verre utilisé pour filtrer la lumière du jour. Le verre dépoli était le verre le plus utilisé car il ne laissait pas « l'ombre du châssis se dessiner sur le tableau, lorsqu'apparaissait le soleil²⁹ ». Et déjà, vers 1800 : On utilisera un réflecteur pour améliorer l'éclairage une invention déjà connue en Allemagne [...] au lieu de diriger la lumière par la zone vitrée, sur la toile, on l'envoie directement au moyen d'un

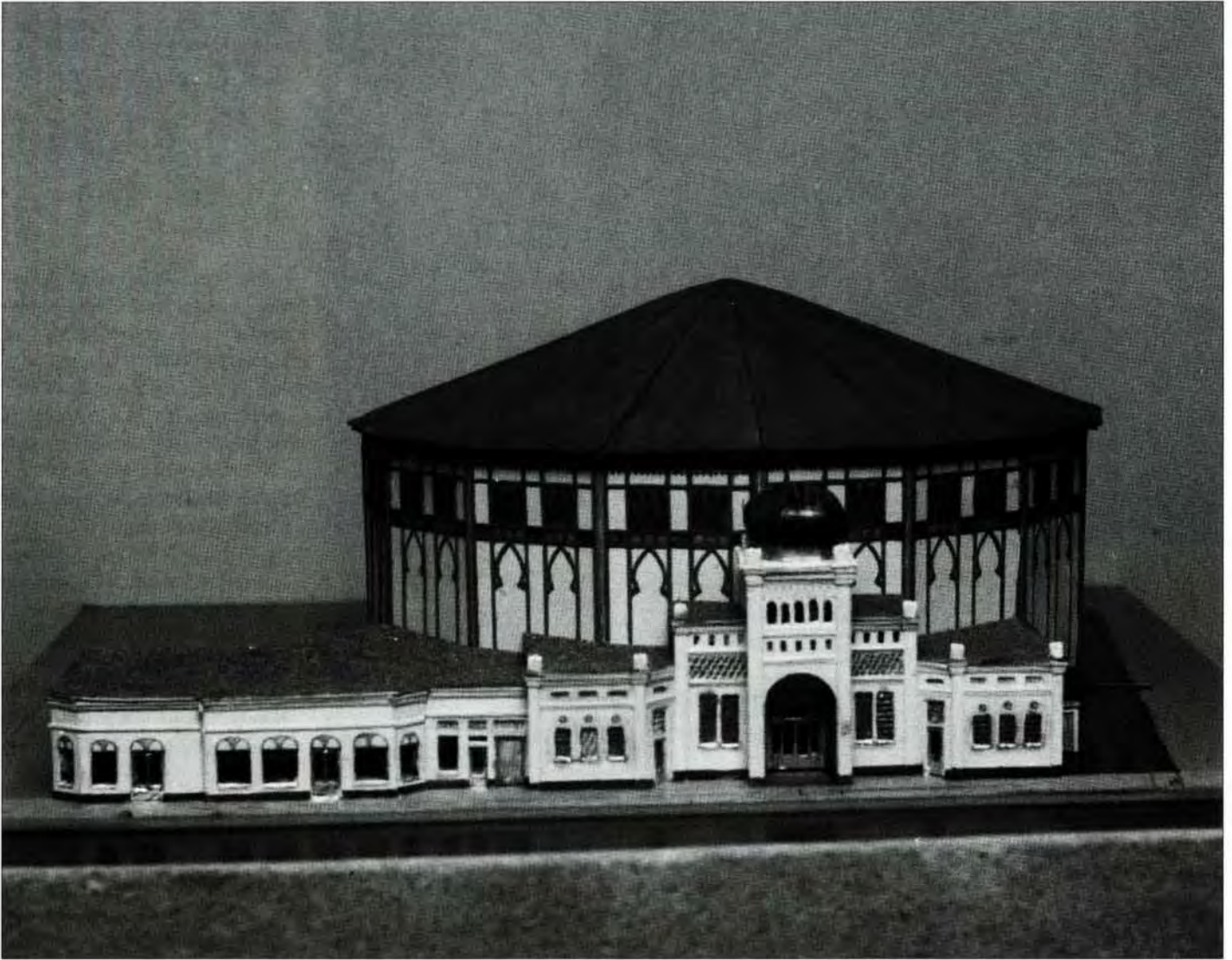


Fig. 21. Maquette de la rotonde avec l'entrée en granit rose et le nouveau magasin. À noter le nouveau toit, en bâtière, sans fenêtres. Emile-Georges Rousseau, architecte, vers 1960. Travaux complétés en 1966.

(Archives de l'Université Laval, Québec, fonds E.-Georges Rousseau, 173/5,4)



Fig. 22. L'entrée du Cyclorama vers 1960, avant la reconstruction des annexes de la rotonde. (Archives de l'Université Laval, Québec, fonds E.-Georges Rousseau, 173/5,4)



Fig. 23. Les annexes du Cyclorama vers 1960, avant la construction du nouveau magasin. (Archives Université Laval, Québec, Fonds E.Georges Rousseau, 173/5,4)



Fig. 24. Le Cyclorama de Jérusalem à Sainte-Anne-de-Beaupré, vers 1930. Le décor, en bois, est posé sur un revêtement de papier-brique.
(Collection Jean-Marie Lebel)



Fig. 25. La Cyclorama vers 1930.
(Collection Jean-Marie Lebel)

réflecteur de toile blanche. Ce réflecteur, qui a la forme d'un cylindre, est placé au dessus du parajour ; la zone vitrée est disposée pour que la lumière, venant frapper sur ce cylindre, retombe de là sur la peinture. Ce procédé donne une égalité de tons qui est préférable au jour tombant directement³⁰.

De tels dispositifs pour contrôler l'intensité lumineuse et en diriger le flux ont été utilisés par les concepteurs de la rotonde du *Cyclorama de Jérusalem* à Sainte-Anne-de-Beaupré. En effet, les photographies anciennes permettent de voir les tabatières qui punctuaient le toit avant les travaux de rénovation de 1957, quand un éclairage électrique est apparu dans la rotonde³¹. Si la qualité du verre et les réflecteurs d'origine ne nous sont pas connus, on sait que jusque dans les années 1950 les vitres des fenêtres du toit étaient régulièrement peintes pour mieux diffuser la lumière,

tandis que le parajour soustrayait le dispositif à la vue des spectateurs. Aujourd'hui, le même parajour soustrait à la vue la batterie de projecteurs qui ont pris le relais pour éclairer la toile, altération heureusement réversible qui reste l'un des seuls outrages à l'apparence d'âge du bâtiment.

Il faut dire que, s'il emprunta aux modalités techniques qui avaient présidé au perfectionnement de l'exposition des panoramas, le *Cyclorama de Jérusalem* de Sainte-Anne-de-Beaupré reste un monument assez conservateur : il témoigne éloquemment des usages classiques et très répandus, sans innover particulièrement, au contraire de cas comparables contemporains qui ont d'ailleurs souvent, depuis, souffert de leurs originalités techniques. Très tôt, des dioramas furent ainsi éclairés au gaz, puis à l'électricité³², ce qui permit des séances nocturnes³³ ; mais surtout, on tenta d'enrichir par la technique le parcours des spectateurs, qui par exemple, au très célèbre Colosseum construit à

partir de 1822 à Londres, pouvaient accéder à la plate-forme d'observation par un escalier ou par « un ascenseur mû par la vapeur³⁴ » situé « dans l'axe d'un tronc central censé simuler le clocher de [la cathédrale] St. Paul³⁵ ». On longtemps utilisé aussi des systèmes de poulies, d'engrenages et des cordes pour mouvoir les tableaux devant des spectateurs immobiles. Ce fut le cas en Amérique du Nord des cycloramas défilants. En Europe, quelques panoramas ou dioramas ont fait usage de plate-formes mobiles ou rotatives : « *The Sedan panorama also provided a novelty. The platform slowly rotated so as to ensure that the visitors would be able to observe everything. As the number of visitors increased, - which was the case [...] - the rotation speed increased too ! The platform kept rotating as long as twenty years !³⁶* ». La relative sobriété du *Cyclorama de Jérusalem* par rapport à ces monuments, si elle ne fit

pas les manchettes jadis, a sans doute supporté la conservation de la rotonde, alors que l'innovation technique, puis la désuétude de ses contemporains a souvent motivé leur disparition.

Conclusion

Il subsiste quelque 18 panoramas picturaux en Occident³⁷. Mais peu sont accessibles aux visiteurs, et tout à fait rares sont les toiles anciennes exposées dans une rotonde d'origine. Si on peut citer la panorama d'Altötting pour l'Europe, pour l'Amérique il n'y a que le *Cyclorama de Jérusalem* qui soit encore logé dans sa rotonde d'origine, les toiles des cycloramas de Gettysburg et d'Atlanta étant présentés dans des édifices de construction bien postérieure à l'œuvre³⁸. La rotonde de Sainte-Anne est donc un monument unique en Amérique à la fois parce que la rotonde et la toile sont de la même époque mais aussi parce que les deux objets, conçus pour se compléter, survivent à ce titre de « couple original ».

Le sort des rotondes fut en effet, souvent, d'être démontées lorsqu'elles devinrent inutiles parce que tombées en désuétude et remplacées par le cinéma. Certaines furent reconverties, parfois de façon originale : ainsi une rotonde à Buffalo, New York³⁹ abrite aujourd'hui un cabinet d'avocats. À Paris, deux exemples bien connus de rotondes transformées en théâtre se démarquent : les théâtres Marigny et du Rond-Point, sur les Champs-Élysées⁴⁰.

Le *Cyclorama* est à l'heure actuelle exploité par la famille Blouin qui a annoncé son intention de vendre l'édifice avec ou sans l'œuvre peinte (cela est en soit un fait inusité puisque plusieurs panoramas encore exposés sont pris en charge par divers organismes gouvernementaux). L'actuel site d'exploitation, près de la basilique de Sainte-Anne-de-Beaupré, place l'œuvre dans un contexte religieux. Le choix stylistique du décor architectural extérieur de la rotonde, au cours de ses différentes modifications au fil des ans, a été influencé par cette proximité mais plus encore par le lieu du sujet de l'œuvre exposée. Aujourd'hui, si le panorama ne supporte guère plus les activités de pèlerinage auquel il était dévolu, cette symbiose, et la conservation de l'ensemble, gagnerait à être exploitée par l'histoire de l'architecture ; une exploitation commerciale renouvelée pourrait en effet être intéressante, qui allierait à la fois la visite de l'œuvre picturale et celle du bâtiment. Le contexte historique des panoramas serait explicité à partir de la visite de l'œuvre peinte et l'histoire de l'architecture de la rotonde serait comprise par la visite de sa structure, jusque sous le faux terrain. Leur statut d'objets patrimoniaux pourrait alors être exploité en mettant en valeur leur importance, dans un contexte culturel élargi.

Notes

1 Isabelle Caron, « Le *Cyclorama de Jérusalem* à Sainte-Anne-de-Beaupré et la question de ses origines » (Mémoire de maîtrise, Québec : Université Laval, 2000), 161 p. Nos conclusions portent également sur le lieu d'exécution de l'œuvre, les dates et les noms des artistes responsables de l'équipe de panoramistes.

2 S.A., *Cyclorama of Jerusalem on the Day of the Crucifixion*, Montréal, s.l., entre 1888-1895, 1 et 2.

3 Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers* (Paris : Librairie Gründ, 1976), 330 ; *Bryan's Dictionary of Painters and Engravers* (New York : Kennikat Press, 1964), 118 ; Ulrich Thieme et Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Tome 27 (Leipzig : Verlag von E.A. Seemann), 1966 (1907 à 1950), 35.

4 Stephan Oettermann, *Das Panorama die Geschichte eines Massenmediums* (Frankfurt-am-Main : Syndikat, 1980), a répertorié 16 panoramas sur le modèle de Piglhein.

5 Marius Vachon, *Edouard Detaille* (Paris, 1898), 43 dans François Robichon, « Les panoramas en France au XIXe siècle » (Thèse de doctorat, Paris : Université de Paris X Nanterre, 1982), 251.

6 François Robichon, « Le panorama, spectacle de l'histoire », *Le mouvement social*, 131 (avril-juin 1985), 68 et 69.

7 *Ibid.*

8 Bernard Comment, *Le XIXe siècle des panoramas* (Paris : Adam Biro, 1993), 18.

9 Robert Wernick, « Getting a glimpse of history from a grandstand seat », *Smithsonian*, 16, 5 (august 1985), 68.

10 Claudette Lacelle dans John Hare, Marc Lafrance et David-Thierry Ruddel, *Histoire de la ville de Québec : 1608-1871* (Montréal : Boréal, 1987), 173.

11 Raymond Montpetit, « Culture et exotisme : Les panoramas itinérants et le jardin Guibault à Montréal au XIXe siècle », *Loisir et Société*, 6, 1 (printemps 1983), 73.

12 Luc Noppen, Claude Paulette et Michel Tremblay, *Québec : Trois siècles d'architecture* (Montréal : Libre-expression, 1979), 374.

13 *Ibid.*, 71-104.

14 Paris dans Comment, 18 ; New York, Comment, 28.

15 Notamment *La Patrie*, 10^e année, 287 (1^{er} février 1889), 4.

16 Paul-André Linteau, *Histoire de Montréal depuis la Confédération* (Montréal : Boréal, 2000), 114.

17 Caron, 84.

18 Non répertorié dans les listes d'architectes, il semble qu'il s'en soit tenu à dessiner des rotondes pour les panoramas car influent et impliqué dans ce milieu précis.

19 *La Patrie*, 222 (14.11.88), 10^e année, 4.

20 *La Presse*, 5^e année, 91 (2 février 1889), 4.

21 *Ibid.*

22 « Le Dr. Ernest Pierpont engagé dans l'exhibition de Panoramas depuis plusieurs années, et qui avait longtemps chéri l'idée d'un cyclorama de Jérusalem, obtint enfin les renseignements et données nécessaires de Muncih, et engagea pour cette œuvre un corps d'artistes bien connus en Europe et en Amérique.

Les Artistes auxquels Montréal doit aujourd'hui le cyclorama de « Jérusalem le jour du crucifiement » sont d'abord Messieurs Grover et Corwin qui en ont peint tous les principaux personnages ; chacun des artistes a peint des tableaux importants, aux États-Unis ainsi qu'en Europe.

Mr. O.D. Grover est né à Chicago où il a reçu les premières notions de son éducation artistique qu'il a plus tard complétée en Europe, à Munich et à Paris, ainsi qu'en Italie : à Florence il dirigea pendant longtemps une classe d'études sur le vif, et eut l'honneur de former plus d'un artiste américain de renom.

Après son retour d'Europe il enseigna pendant quelque temps à l'École des Arts de Chicago, et jouit de la haute estime des directeurs de cette institution. Le groupe autour de la croix, le Sauveur, et plusieurs des autres personnages du tableau sont l'ouvrage de Mr. Grover.

La carrière de Mr. Corwin ressemble sous beaucoup de rapports à celle de Mr. Grover, avec cette différence cependant, qu'il a passé plusieurs années de sa première jeunesse aux Îles Sandwich (ou Tahiti). Lui aussi a enseigné à l'École des Arts de Chicago, avec beaucoup de succès, et a acquis beaucoup de distinction comme peintre. Les chevaux et chameaux ainsi que beaucoup des principaux personnages du tableau susmentionné, sont l'ouvrage de Mr. Corwin.

Mr E. J. Austen est de Londres, Angleterre, où il a reçu la plus grande partie de son éducation artistique. C'est probablement l'un des artistes engagés sur cette peinture qui ait le plus voyagé, ayant parcouru plusieurs des contrées les plus reculées du globe. Mr. Austen était dans l'Afrique du Sud lors de la première guerre des Zoulous, et a envoyé aux journaux illustrés anglais un grand nombre de croquis très remarquables.

En collaboration avec Mr. E. Gros, Mr Austen composa et peignit cette œuvre magnifique. « La Cité de Jérusalem » qui, n'en eussent-ils peint aucune autre, suffirait à elle seule à établir la réputation de ces Messieurs : l'Architecture et beau-

ge que nous décrivons sont aussi des échantillons de l'habileté de Mr. Austen.

Messieurs S. Mège et E. Gros sont de Paris. Ils ont été longtemps associés aux travaux de Mr. Paul Phillipoteaux, le peintre en panoramas bien connu, et ont travaillé avec lui sur tous les panoramas de cet artiste, qui ont été vus en Amérique, Mr. Mège a peint non seulement la charmante perspective du paysage, mais aussi beaucoup de l'avant-plan du tableau qui nous occupe. Il a acquis une réputation très répandue comme peintre de panoramas et est reconnu comme l'un des meilleurs artistes qui ont fait de ce genre de peinture une spécialité.

Pour Mr. Gros, à part son œuvre « La Cité de Jérusalem » les tentes des Arabes vues dans l'avant-plan de notre tableau sont de lui, et ont été admirées comme un des ouvrages les plus réalistes qui aient été vus dans un panorama »

(*Cyclorama of Jerusalem on the Day of The Crucifixion. The Grandest Permanent Exhibition of the Nineteenth Century. Located in the Rotunda, Corner St. Catherine and St. Urbain Sts.* (Montréal : s. éd, s.d.), 3-4)

23 *The Gazette*, 118, 31 (5 février 1889), 3

24 Ce rouleau aurait ensuite été découpé en rondelles et utilisé comme « boîte » à fleurs, selon l'entretien du 26 mai 1997 !

25 Selon Guy Blouin, Oscar Dorval, ingénieur de Québec, aurait aussi participé aux plans du couloir et de l'aménagement intérieur. Son fonds conservé aux Archives nationales du Québec à Québec, cependant, n'en témoigne pas.

26 Les Archives de l'Université Laval conservent le fonds de cet architecte; si les plans et relevés du Cyclorama sont disparus on y retrouve des devis, des soumissions et de la correspondance relative aux chantiers de 1965-1966 (Fonds E.Georges Rousseau, 173/5,4).

27 Brevet de Robert Barker (traduit par l'auteur) dans Bernard Comment, *Le XIXe siècle des panoramas* (Paris : Adam Biro, 1993), 108.

28 *Ibid.*, 109.

29 Germain Bapst, *Essai sur l'histoire des panoramas et des dioramas* (Paris : Librairie G. Masson, 1891), 15, critique du Colosseum de Londres par Jacques-Ignace Hittorff.

30 *Ibid.*, 29.

31 Conversation avec la famille Blouin, 26 mai 1997.

32 François Robichon, « Les panoramas en France au XIXe siècle » (Thèse de doctorat, Paris : Université de Paris X Nanterre, 1982), 353.

33 Robichon, « Le panorama, spectacle de l'histoire », 66.

34 Bapst, 26.

35 Comment, 16.

36 Evelyn J. Fruitema et Paul A. Zoetmulder, *The Panorama Phenomenon* (Mesdag : The Foundation for the Preservation of the Centenarian Mesdag Panorama, 1981), 54.

37 18 œuvres de la première et seconde période de production (avant la seconde guerre mondiale) selon Comment, 102.

38 Atlanta : 1921, Wilbur G. Kurtz, *Atlanta Cyclorama* (Atlanta : City of Atlanta, 1957), 28.

39 <http://www.grasmick.com/ourhome.htm>.

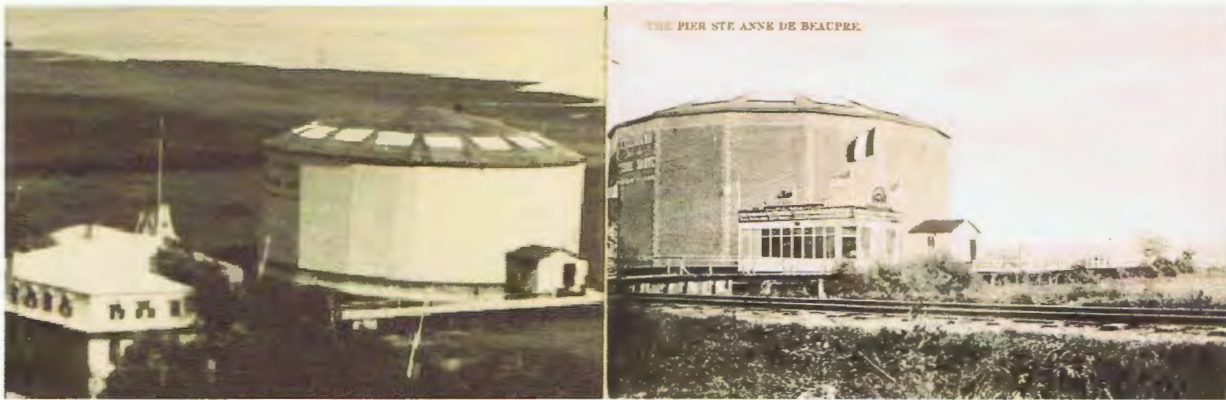
40 Comment, 107 : respectivement des architectes Charles Garnier et Gabriel Davioud.

Étude patrimoniale du Cyclorama de Jérusalem à Sainte-Anne-de-Beaupré :

Rapport d'étape

Depuis décembre, la recherche a été consacrée à l'étude historique et à la documentation de l'évolution du tableau panoramique et de son bâtiment. Le 18 décembre 2013, une rencontre avec M. Guy Blouin a permis d'obtenir un grand nombre de précisions et de fournir de nouvelles pistes de recherche afin de pouvoir reconstituer avec précision l'histoire et l'évolution de cet ensemble patrimonial.

La recherche archivistique a d'ores et déjà permis de mettre en lumière une quantité importante de photographies anciennes inédites qui viennent apporter autant de données nouvelles sur les dates importantes de l'évolution historique de l'œuvre, de son bâtiment et de son environnement.



Deux des plus anciennes photographies retracées de la rotonde du Cyclorama de Jérusalem, dans son état premier (avant 1900)



Cyclorama de Jérusalem tel qu'il s'est présenté entre 1925 et le début des années 1980.

Les recherches archivistiques sont maintenant orientées vers les fonds architecturaux québécois et montréalais où ont été retracés les originaux des différentes phases de l'histoire architecturale du Cyclorama de Jérusalem. Ces documents fournissent des informations fondamentales sur le bâtiment, ses spécificités structurelles et techniques.



Maquette du nouveau magasin du Cyclorama (1964) conservé aux Archives de l'Université Laval.

Nous avons aussi débuté l'étude de la contextualisation du Cyclorama de Sainte-Anne-de-Beaupré et de ses spécificités parmi tous les tableaux panoramiques qui subsistent présentement dans le monde. De nombreux faits encore peu connus sur l'histoire mondiale des panoramas ont aussi été découverts et permettent d'apporter une lumière nouvelle sur ce phénomène qui a débuté à la fin du 18^e siècle et s'est échelonné sur trois siècles.

La recherche effectuée sur la valeur patrimoniale du Cyclorama de Jérusalem et de l'architecture de sa rotonde permet de mettre en lumière les **faits saillants** suivants, tous encore inédits :

LA PEINTURE PANORAMIQUE

- En 2014, on compte dans le monde **64 peintures panoramiques** dont près de moitié (28) ont été réalisées depuis 1992, la plupart en Asie.
- On assiste présentement dans le monde à une véritable **renaissance de la peinture panoramique**. À elle seule, la **Chine** compte **26 panoramas contemporains**, 10 panoramas circulaires et 13 panoramas en demi-cercle.

- Le Cyclorama de Jérusalem de Sainte-Anne-de-Beaupré occupe **une place très importante** dans l'histoire des panoramas peints :
 - il est le **9^e plus ancien** des 16 panoramas du monde peints avant 1914 et toujours exposés au public;
 - il est le **seul panorama** en sol canadien;
 - il est le **4^e plus ancien** panorama d'Amérique et sa **rotonde est la plus ancienne en Amérique**;

- le Cyclorama de Jérusalem fait partie de la **seconde génération de l'histoire des panoramas** (1870-1914) et constitue le **5^e plus ancien** sur les 17 panoramas qui subsistent de cette époque;

- La **scène panoramique de la Crucifixion** du Cyclorama de Jérusalem de Sainte-Anne-de-Beaupré est la **plus ancienne au monde** et la seule qui soit contemporaine du modèle de départ conçu par le peintre allemand Bruno Pieglsheim (1848-1894). Les deux autres peintures panoramiques de la Crucifixion datent de 1902-1903 (Altötting, en Allemagne) et de 1962 (Einsiedeln, en Suisse).

- Les **thèmes de la Crucifixion** forment **une catégorie à part – et aussi la plus rare –** dans toute la peinture panoramique. Seuls **trois panoramas sur 64** ont une **thématique religieuse** (la Crucifixion). Environ 60 % des panoramas ont des thèmes militaires et environ 40 % sont des paysages ou des environnements historiques.

- Les **thèmes de la Crucifixion**, comme le Cyclorama de Jérusalem, sont aussi les rares panoramas à présenter **une double thématique** : un environnement historique (Jérusalem) et une scène religieuse (la Crucifixion).

- le Cyclorama de Sainte-Anne-de-Beaupré renferme la **seule peinture panoramique** à thème de Crucifixion en **Amérique**. Il existe un panorama de la Crucifixion en demi-cercle exposé au cimetière Forest Lawn à Glendale (Californie). Il s'agit d'une oeuvre du peintre polonais Jan Styka (1858-1925) qui date de 1896.

- La **peinture panoramique** du Cyclorama de Jérusalem est **une des plus grande au monde**. D'une dimension de 14 x 110 mètres, elle est le **8^e plus grande sur les 14** peintes avant 1914¹.

- **l'équipe d'artistes** qui a réalisé le Cyclorama de Jérusalem de Sainte-Anne-de-Beaupré était **une des plus chevronnée de l'époque**. Formée de cinq artistes spécialisés provenant des États-Unis et d'Europe, l'équipe était composée de deux Américains (Charles Abel Corwin et Oliver Denett Grover), d'un Britannique (Edward J. Austen) et de deux Français (Salvator Mège et Ernest Gros).

¹ Selon le *Livre Guinness des records*, la plus grande peinture panoramique au monde est une oeuvre contemporaine à Zhengzhou en Chine (1911) dont les dimensions sont de 20 x 160 mètres.

- des circonstances particulières ont permis à la toile peinte du Cyclorama de Jérusalem d'être de se trouver dans un **état d'authenticité exceptionnel** et supérieur à bien d'autres panoramas anciens :

- l'œuvre n'a **jamais été itinérante** (ce qui a évité des dommages fréquents à l'époque);
- la toile a bénéficié de **conditions favorables de conservation**;
- la toile a connu **une restauration exemplaire** en 1958-1959, par un **artiste de renom, Christo Stefanoff** (1898-1966), natif de Bulgarie et un des rares artistes de l'époque à maîtriser les techniques spécifiques de la peinture panoramique.

- les **qualités esthétiques** de la peinture panoramique du Cyclorama de Jérusalem sont **exceptionnelles**. Non seulement, l'œuvre n'a rien perdu de ses qualités d'origine mais en a acquis davantage à la suite de la restauration de 1958-1959.

- les spécialistes s'entendent pour considérer la scène de la Crucifixion du Cyclorama de Jérusalem comme étant à plusieurs égards **supérieure en qualité esthétique** à l'œuvre de Bruno Pièglhein dont elle s'est inspirée.

L'ARCHITECTURE DES ROTONDES DE PANORAMAS

- la **rotonde** du Cyclorama de Jérusalem est la **3^e plus ancienne au monde** à avoir conservé sa fonction d'origine après la rotonde du panorama Mesdag à La Haye, au Pays-Bas (1880) et celle de Lucerne, en Suisse (1889). À l'échelle mondiale, les rotondes de presque tous les plus anciens panoramas ont été renouvelées au cours du 20^e siècle;

- L'**architecture** de la rotonde du Cyclorama de Jérusalem est **originale** à plusieurs points de vue:

- son architecture est plus **élaborée** que la plupart des rotondes anciennes dont l'enveloppe extérieure est généralement très dépouillée;



- la rotonde du Cyclorama de Sainte-Anne-de-Beaupré se rattache à la première génération de ces bâtiments, avec une structure et une charpente de bois. À l'échelle mondiale, il s'agit de la **plus ancienne rotonde à structure de bois à avoir conservé sa**

fonction d'origine. L'autre rotonde de bois est celle d'Altoeting (Allemagne) a été construite en 1902.

- la rotonde du Cyclorama de Jérusalem a fait l'objet de **remises en état de grande qualité** qui en ont assuré la pérennité de l'imposante structure jusqu'à nos jours

- dès les années 1950, la rotonde, jusqu'alors reposant sur des pilotis, a été dotée de **fondations de béton.**

- la **structure des planchers et de la charpente ont été renforcés** dans les années 1950 et 1960.

- le style de la rotonde de Sainte-Anne-de-Beaupré **s'harmonise avec la thématique** de l'œuvre d'art qu'elle renferme. Elle est, avec l'ancien panorama du Caire à Bruxelles, une des rares rotondes de panorama à s'inspirer d'un **style oriental.**



L'ancienne rotonde du panorama du Caire construite en 1879 dans le parc du Cinquenaire de Bruxelles. C'est aujourd'hui la Grande mosquée de Bruxelles.

Comme pour le Cyclorama de Jérusalem de Sainte-Anne-de-Beaupré, les deux autres panoramas de la Crucifixion du Christ sont localisés dans **une ville de pèlerinage**². Mais, à la différence d'Altötting (Allemagne) et d'Einsiedeln (Suisse), la rotonde du Cyclorama de Jérusalem occupe une place prépondérante dans le paysage et peut être considérés comme faisant **partie intégrante du lieu de pèlerinage.**

Richard Dubé et Paul Trépanier

5 mai 2014

11 novembre 2016

² À la fin du 19^e et au tournant du 20^e siècle, le site de pèlerinage de Lourdes, en France, comptait une panorama. Il en était de même du quartier de Montmartre à Paris, à proximité de la basilique du Sacré-Coeur.

Histoire

Ils témoignent d'un phénomène de divertissement fort populaire au cours du XIXe siècle dans les villes occidentales et dans les expositions universelles, soit la présentation de panoramas. Dans les dernières décennies du XIXe siècle, plusieurs entreprises sont fondées pour produire des panoramas, de même que leurs rotondes respectives, en vue de les exploiter à des fins commerciales et d'assurer leur circulation dans les grandes villes. Le panorama intitulé Le Cyclorama de Jérusalem et sa rotonde sont d'abord aménagés en 1888, à Montréal, pour les hommes d'affaires George Hutton Patterson, de cette ville, et Charles H. Greene et Herman Kimbel, de New York. Ils sont par la suite acquis par Ubalde Plourde et déménagés en 1895 à Sainte-Anne-de-Beaupré, à proximité de la basilique, un important lieu de pèlerinage. Le Cyclorama de Jérusalem, exploité à Sainte-Anne-de-Beaupré depuis ce temps, est l'un des trois seuls panoramas du XIXe siècle conservés en Amérique du Nord, et le seul au Québec et au Canada. Il est aussi le **seul panorama toujours logé dans sa rotonde originale** en Amérique du Nord. Le panorama et sa rotonde sont donc de rares témoins de ce divertissement du XIXe siècle (RPCQ).

La rotonde est conçue d'après les plans d'Ernest Pierpont, un médecin de Chicago et homme d'affaires travaillant dans la production des panoramas, pour accueillir le Cyclorama de Jérusalem. Le bâtiment de plan polygonal possède 16 côtés originellement parés de briques. Des poutres en treillis, renforcées par des supports d'acier, supportent le toit brisé. Son espace intérieur comprend notamment un couloir et un escalier permettant au public d'accéder, dans la noirceur, à une plate-forme d'observation de la toile suspendue. Construite à Montréal en 1888 ou en 1889, cette rotonde est **déménagée en 1895 à Sainte-Anne-de-Beaupré**, avec son panorama. **De 1925 à 1927, des bâtiments annexes sont ajoutés à la rotonde** et l'ensemble est décoré dans un style néobyzantin, selon les plans de l'architecte Raoul Chênevert. La rotonde est **consolidée à la suite de l'affaissement du toit en 1957** et son **parement extérieur est remplacé au cours des années 1980** par un revêtement en acier émaillé, mais conserve un décor **néobyzantin**. La rotonde du Cyclorama de Jérusalem est l'un des seuls bâtiments de cette typologie à être conservé et à servir à la présentation d'un panorama en Amérique du Nord (RPCQ).

Caractéristiques architecturales


- Année de construction : 1888
- Plan polygonal de 36 m de diamètre à 16 côtés
- Rtonde avec un avant-corps à l'entrée
- Avant-corps en pierre taillée
- Rtonde en tôles profilées, acier émaillé (autrefois en brique)
- Toit brisé (terrasson est plus plat et brisis plus angulé)
- Structure : Poutres en treillis renforcées par des supports d'acier
- Valeurs patrimoniales : le panorama et la rotonde présentent un intérêt patrimonial pour leur valeur historique, la rotonde du Cyclorama de Jérusalem présente un intérêt patrimonial pour sa valeur architecturale.

Faits saillants

- Seul qui développe une thématique religieuse et qui ait été installé sur un lieu de pèlerinage religieux
- La rotonde a été construite expressément pour mettre en scène le panorama de façon permanente (Relation pérenne entre l'œuvre et la rotonde).
- Jusque dans les années 1950, les vitres des fenêtres du toit étaient régulièrement peintes pour mieux diffuser la lumière du toit.

(Source : Isabelle Caron)

Historique des interventions

A vertical grey arrow pointing downwards, starting from a white circle at the top left. It serves as a timeline axis for the historical interventions.

1888 : Construction du Cyclorama à Montréal

1895 : Bâtiment déménagé à Sainte-Anne-de-Beaupré

Éffondrement de la structure en madriers lors du démontage à Montréal

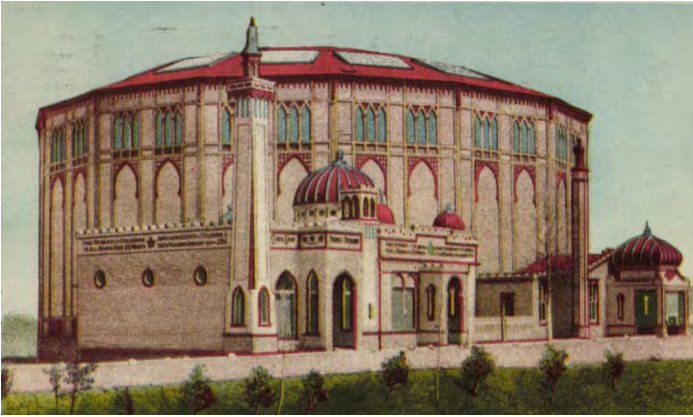
1957 : Le toit s'effondre sous le poids de la neige



1966 : Consolidation de la structure (Pilotis de bois remplacés par piliers de béton, charpente renforcée, remplacement du mat central par une colonne d'acier)

Années 1980 : Remplacement du décor en bois par un revêtement en acier émaillé

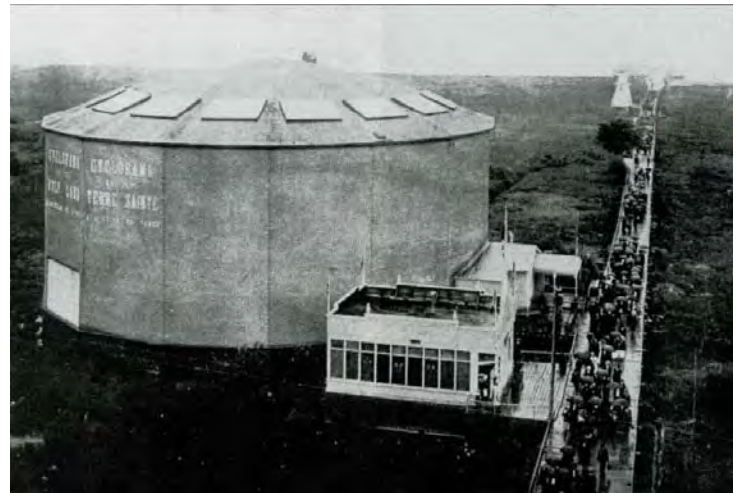
Photos anciennes

Cartes postales (20^e siècle)

CYCLORAMA - Ste. Anne-de-Beaupré

*The Cyclorama of the Holy Land, Ste. Anne de Beaupré.*

Gravure (Vers 1910)



La rotonde et ses annexes peu après son déménagement à Sainte-Anne-de-Beaupré (1895)







