

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*⁶, 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

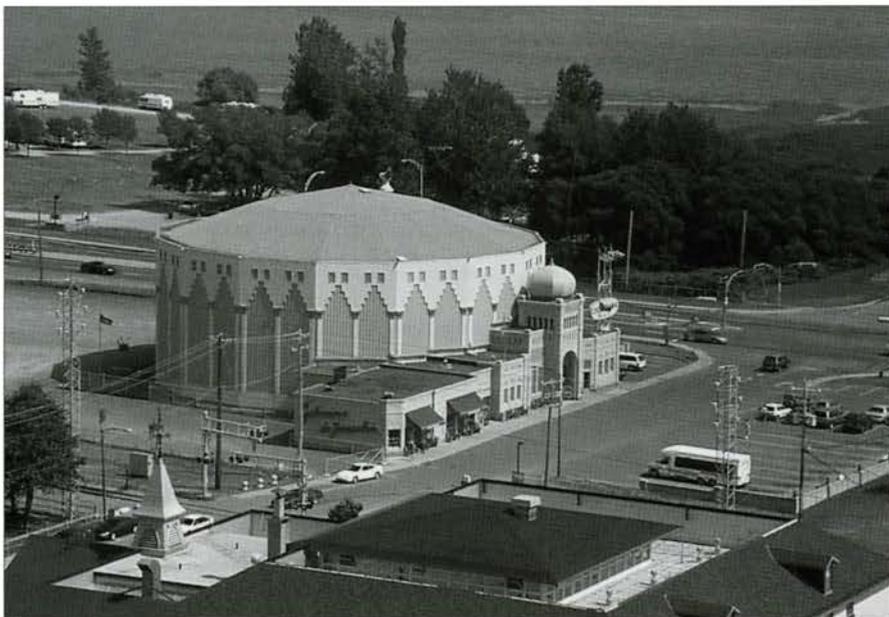


Fig. 4. Une section de la toile du Cyclorama.
(photo Luc Noppen)



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)



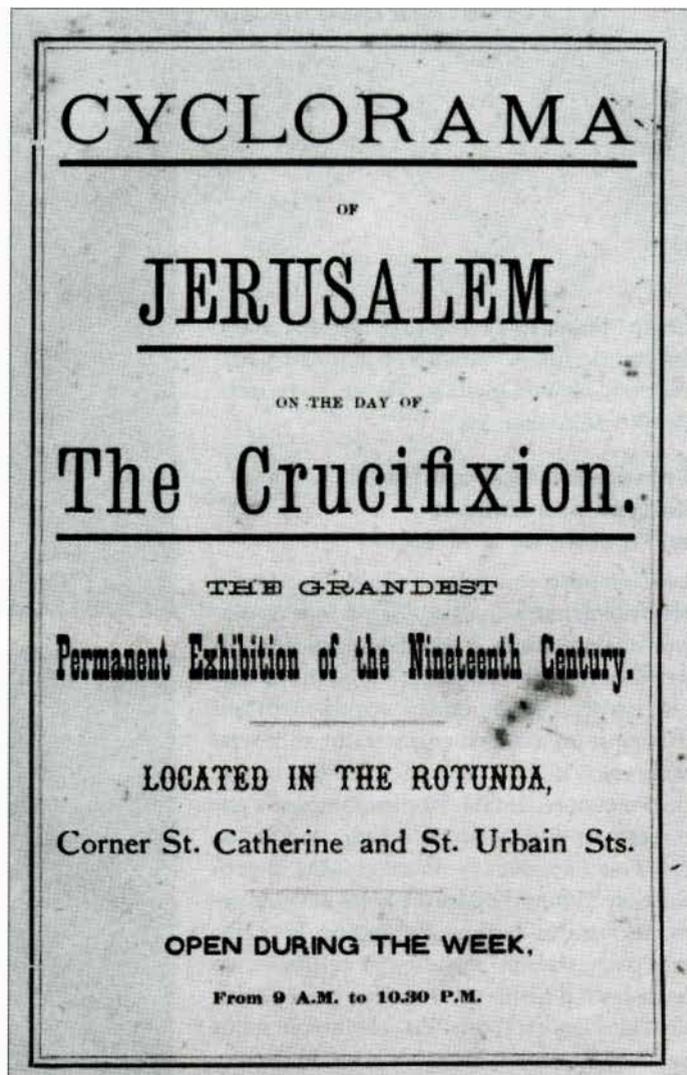
Fig. 6. Détail d'une carte de la ville de Montréal en 1890 ; le Cyclorama y est représenté, à l'angle nord-ouest de rues Sainte-Catherine et Saint-Urbain.
(Bibliothèque nationale du Québec, Montréal, n° TRBA0068)

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-

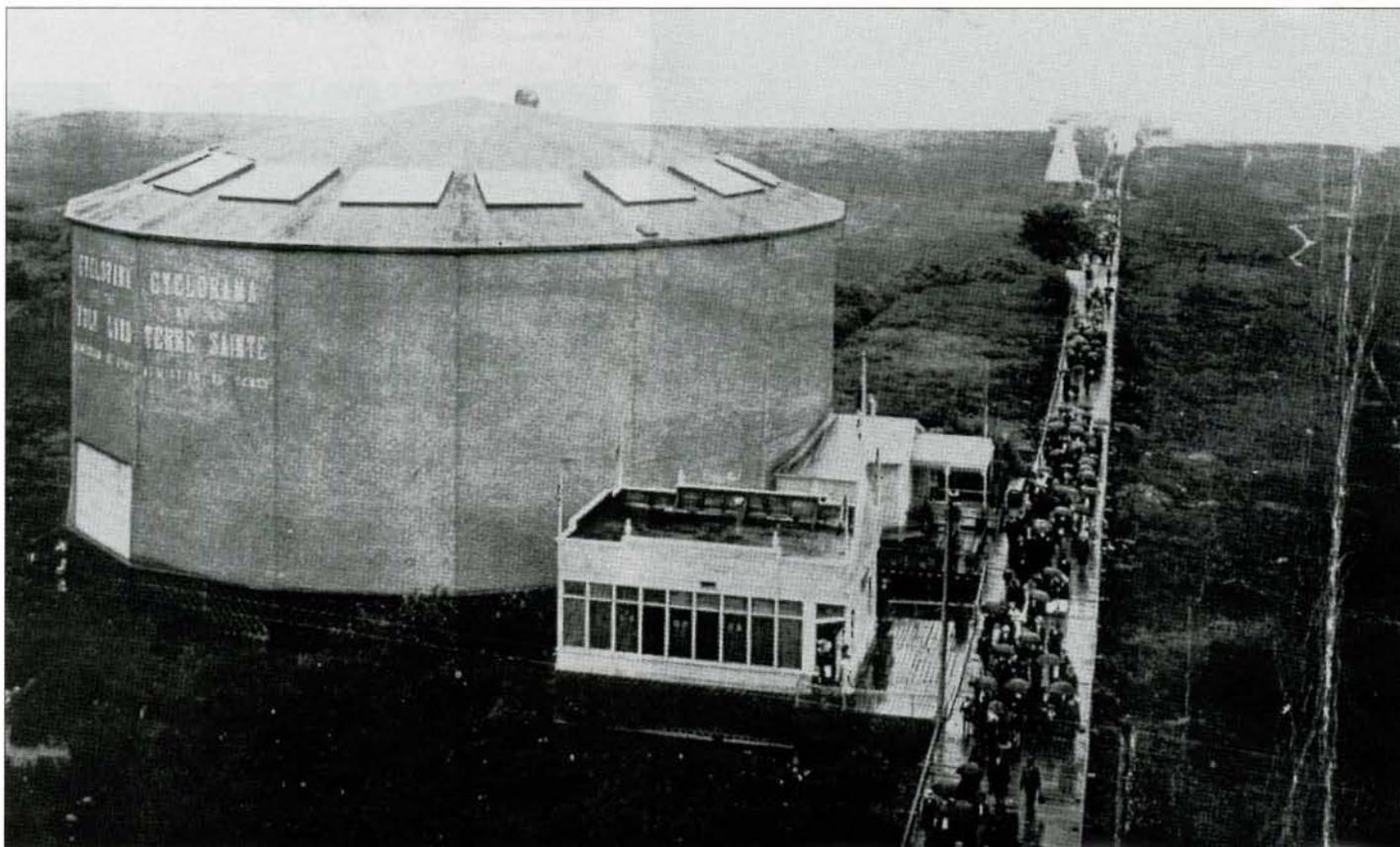


Fig. 8. La rotonde et ses annexes, peu après son installation à Sainte-Anne-de-Beaupré en 1895.
(Collection Cyclorama de Sainte-Anne-de-Beaupré)

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 recevoir ¹⁹ ».

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)

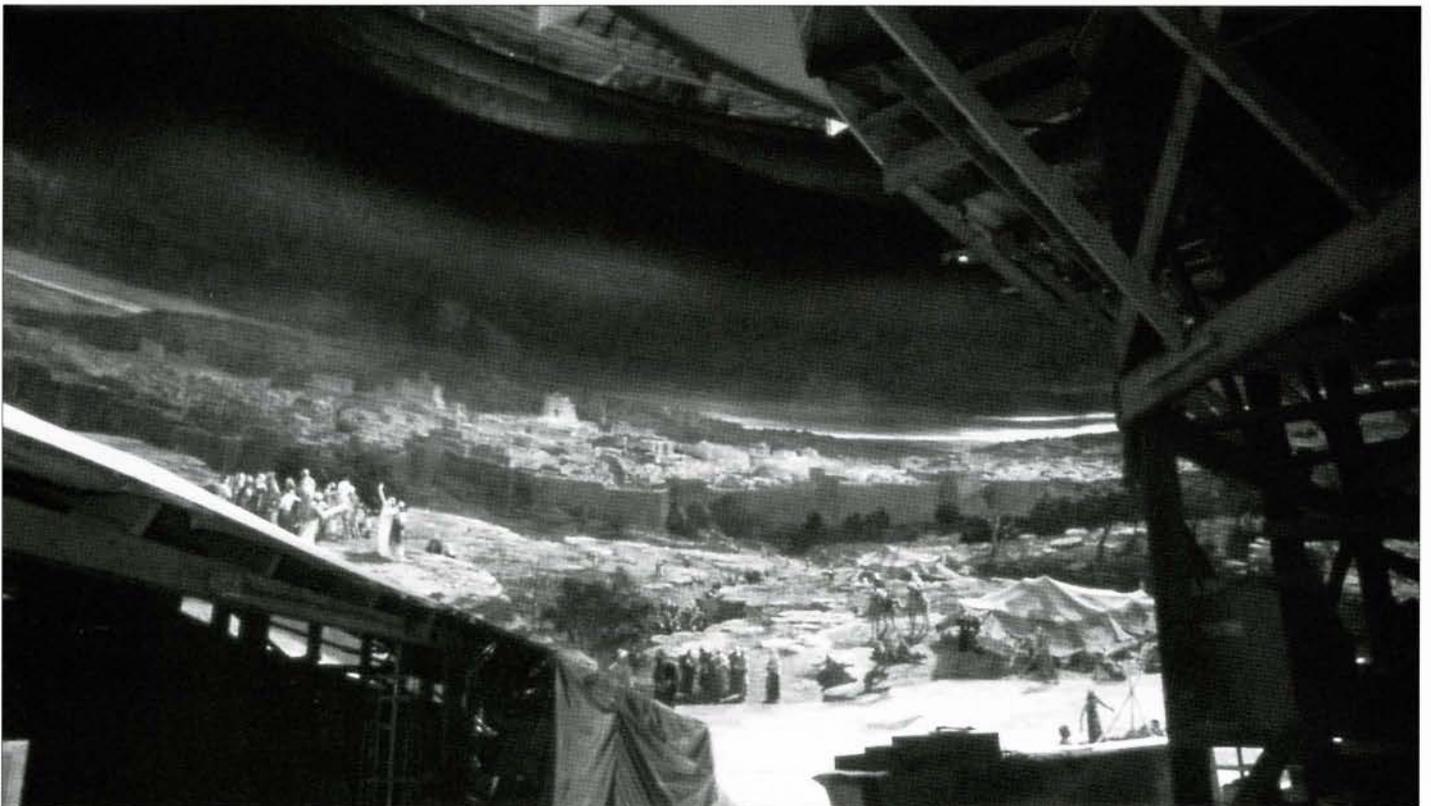


Fig 13. Vue sur la toile depuis le dessous de la plate-forme. Au premier plan on aperçoit le faux-terrain, construction en bois.
(photo Luc Noppen)

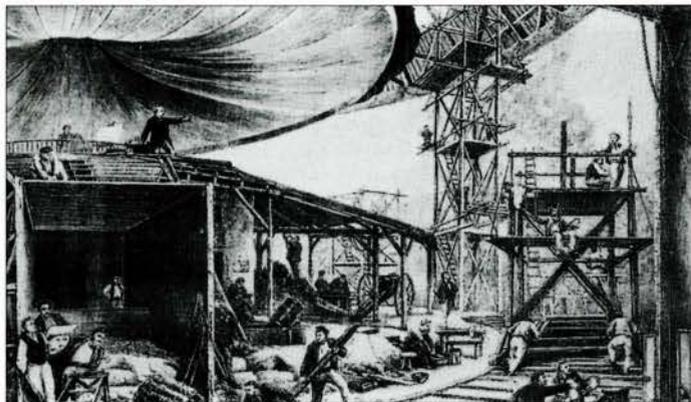


Fig. 14. « Charles Langlois dirigeant la construction de son panorama, et collaborateurs s'affairant à l'aménagement du faux-terrain », en 1831, à Paris.
(Dessin de *L'illustration*. Photo extraite de Bernard Comment, *Le XIX^e siècle des panoramas*, pl. 3)



Fig. 15. Esquisse axonométrique de la rotonde du Cyclorama, 2001.
(dessin Méliana Giannakis)

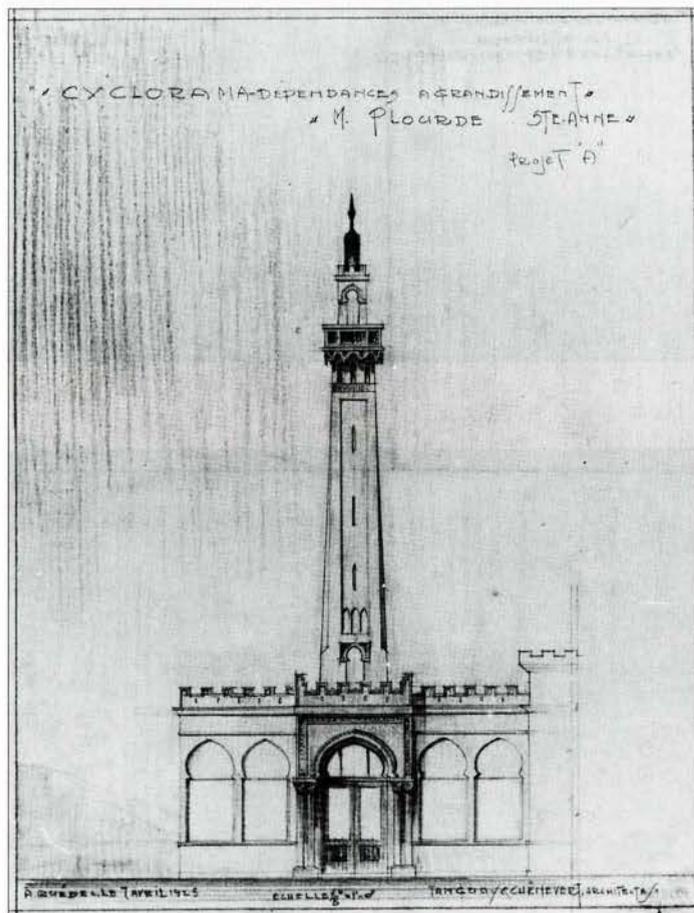


Fig. 16. « Cyclorama – dépendances – agrandissement – Projet B », Raoul Chênevert, architecte, 7 avril 1925.
(Archives nationales du Québec, Québec, P372, 423)

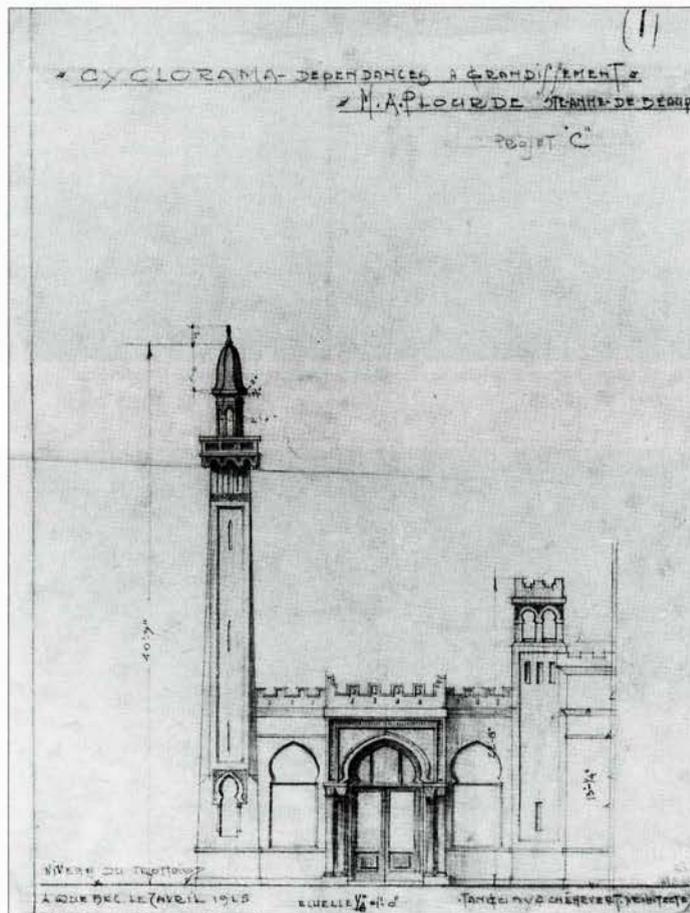


Fig. 17. « Cyclorama – dépendances – agrandissement – Projet C », Raoul Chênevert, architecte, 7 avril 1925.
(Archives nationales du Québec, Québec, P372, 423-1)

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

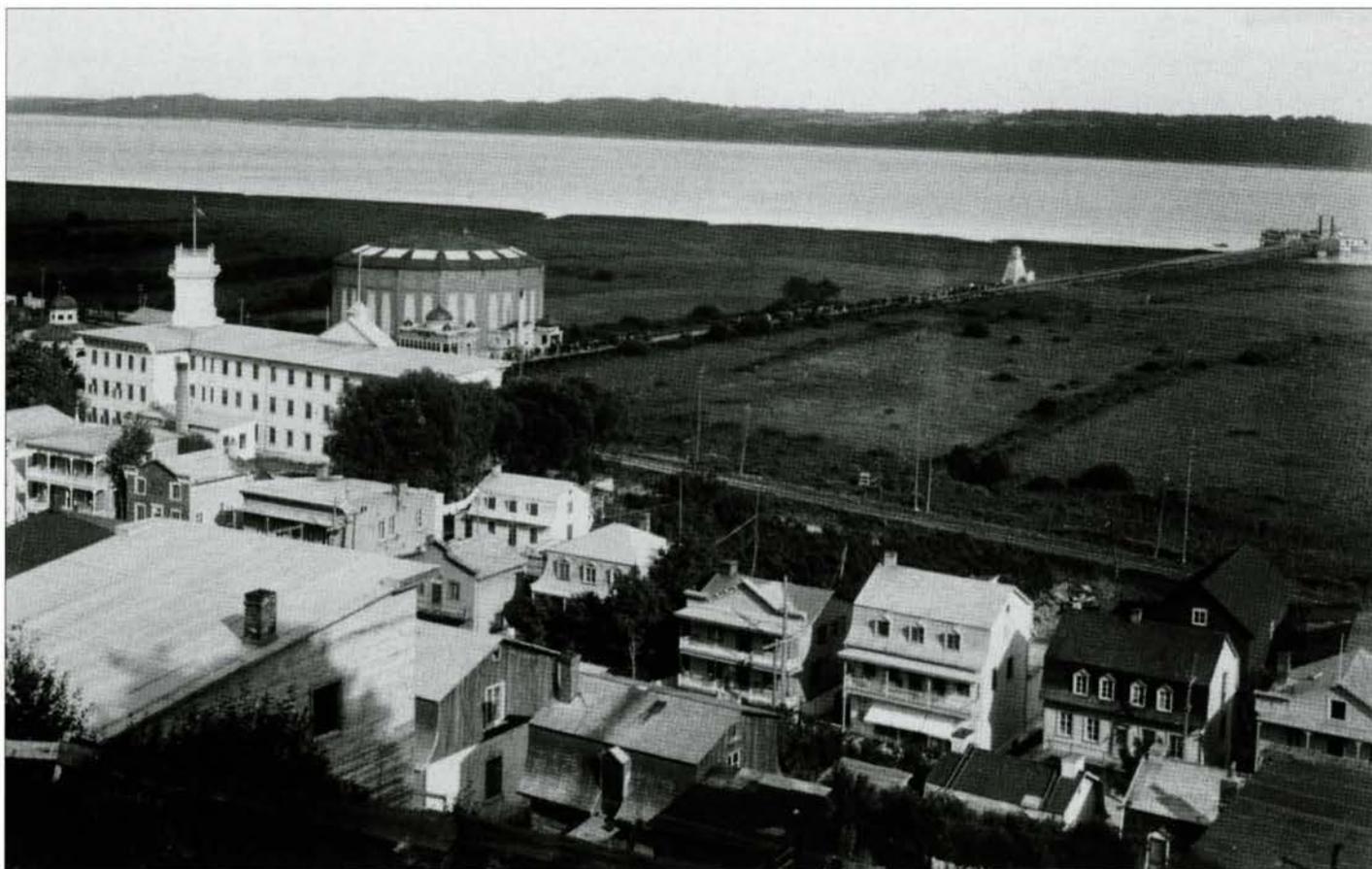


Fig. 18. Le Cyclorama à Sainte-Anne-de-Beaupré vers 1930. Photo Livernois. Sur cette image le toit porte encore les tabatières, fenêtres inscrites dans le plan de la couverture et qui assurent un éclairage zénithal de la toile.

(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 déroband 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

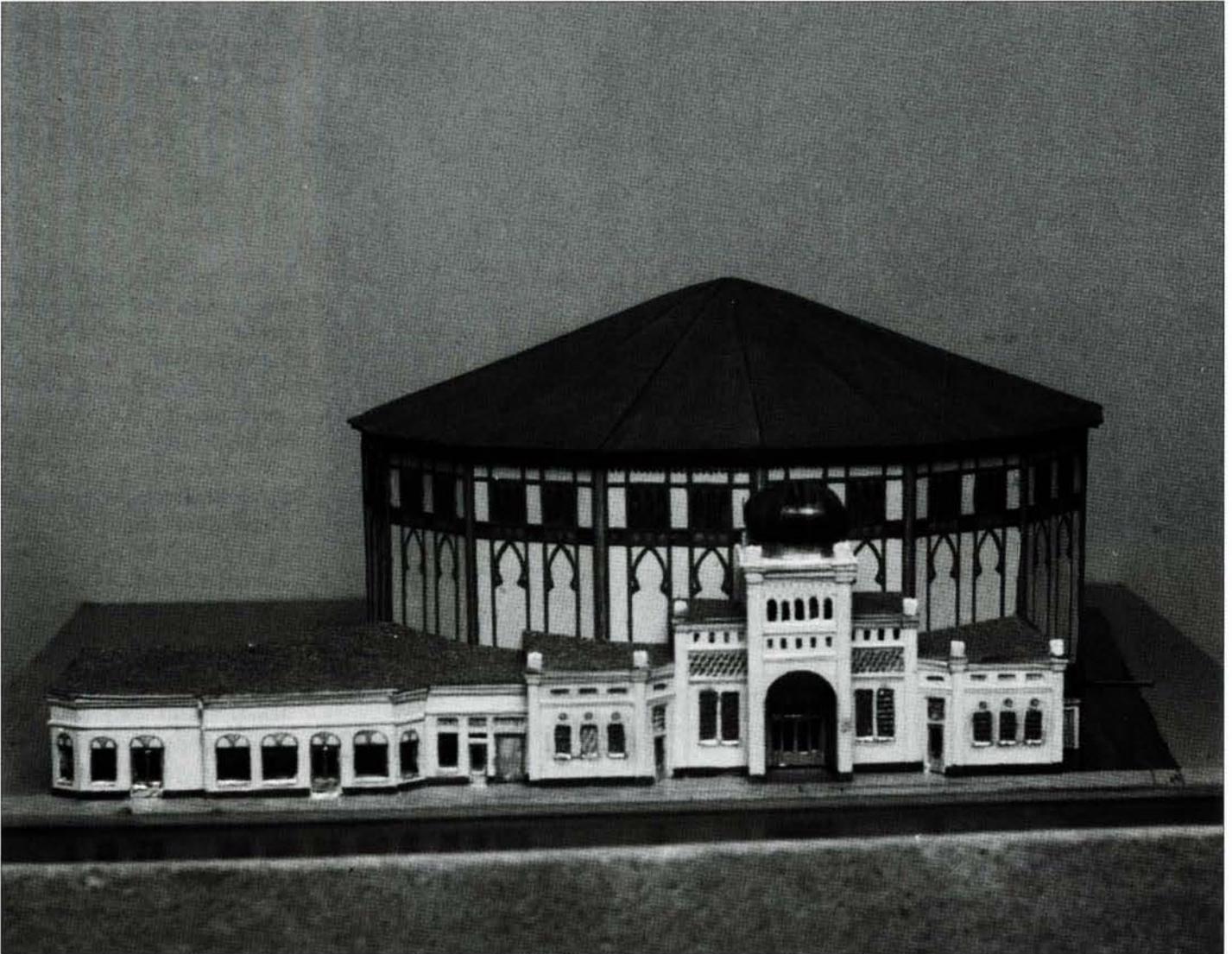


Fig. 21. Maquette de la rotonde avec l'entrée en granit rose et le nouveau magasin. À noter le nouveau toit, en bâtière, sans fenêtres. Emile-Georges Rousseau, architecte, vers 1960. Travaux complétés en 1966.

(Archives de l'Université Laval, Québec, fonds E.-Georges Rousseau, 173/5,4)

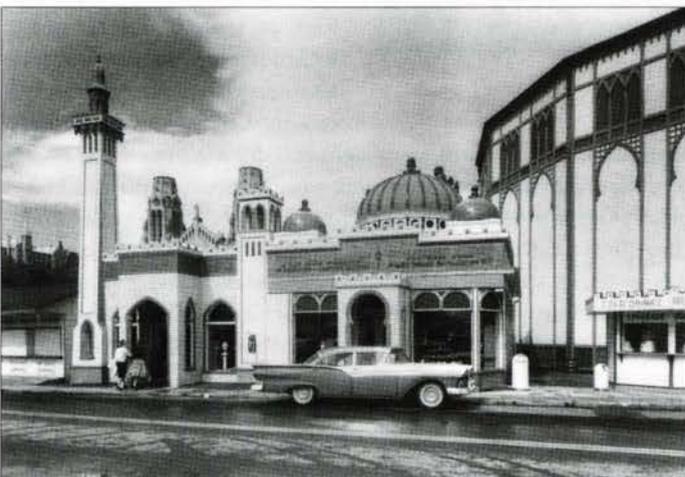


Fig. 22. L'entrée du Cyclorama vers 1960, avant la reconstruction des annexes de la rotonde.

(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)

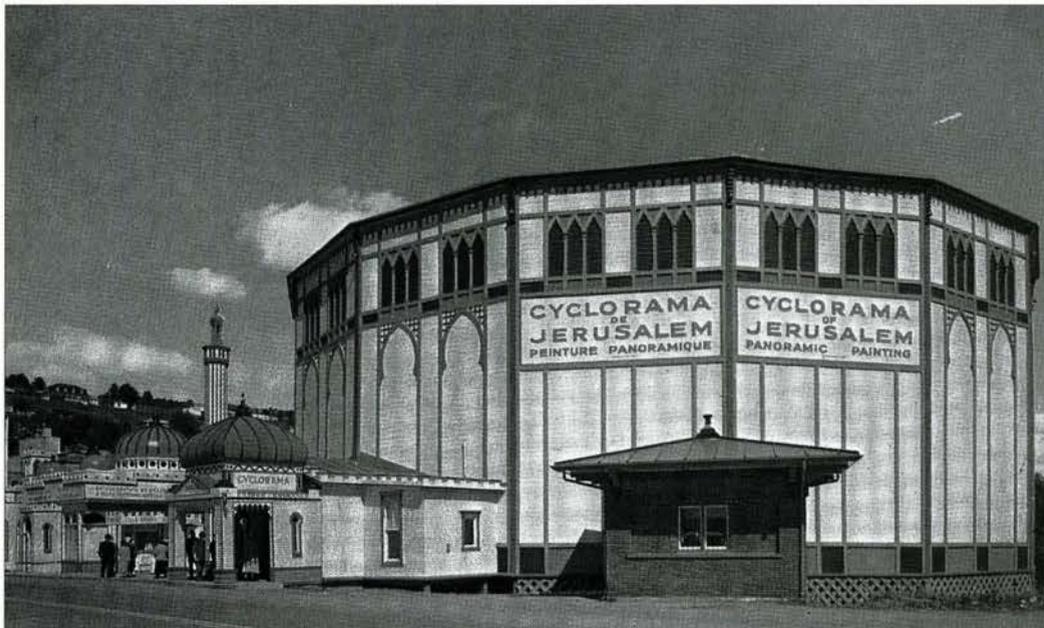


Fig. 24. Le Cyclorama de Jérusalem à Sainte-Anne-de-Beaupré, vers 1930. Le décor, en bois, est posé sur un revêtement de papier-brique.
(Collection Jean-Marie Lebel)

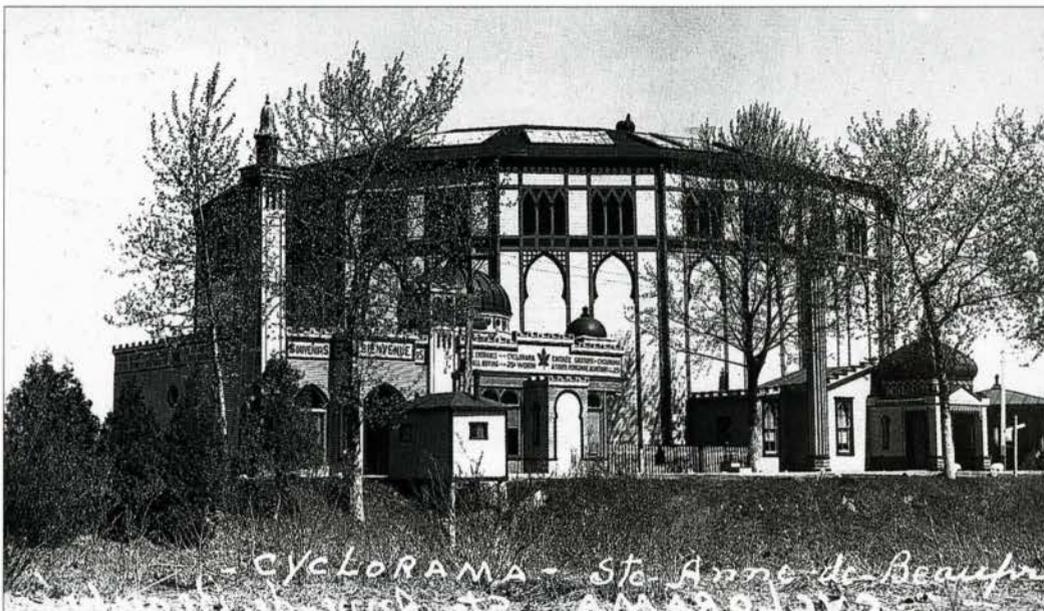


Fig. 25. Le Cyclorama vers 1930.
(Collection Jean-Marie Lebel)

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 originel ».

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.