

L'image faite corps. Dix figures sur la pratique du tableau vivant au Québec avant 1920

Laurier Lacroix

Volume 44, Number 2, 2019

Stay Still: Past, Present, and Practice of the Tableau Vivant
Stay Still : histoire, actualité et pratique du tableau vivant

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1068316ar>
DOI: <https://doi.org/10.7202/1068316ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (print)
1918-4778 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lacroix, L. (2019). L'image faite corps. Dix figures sur la pratique du tableau vivant au Québec avant 1920. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 44(2), 31–48. <https://doi.org/10.7202/1068316ar>

Article abstract

A significant number of cultural practices in New France and Canada originate in the colonial situation and echo French and British art forms. This article focuses on the early use of the tableau vivant in Quebec, from its first reference in 1641 to the early twentieth century, in family and public entertainment, celebrations and pageants, educational and artistic manifestations. The tableau vivant thus presented itself as both popular and erudite art. In order for this art form to function, certain works needed to be present in the collective imaginary and shared culture; performers needed to master the content of the re-presented image and spectators needed to recognize it and to appreciate the efforts expended to embody it. This article briefly examines the history of the tableau vivant in Europe in order to identify the stages of its development in Quebec.

L'image faite corps. Dix figures sur la pratique du tableau vivant au Québec avant 1920

Laurier Lacroix

A significant number of cultural practices in New France and Canada originate in the colonial situation and echo French and British art forms. This article focuses on the early use of the tableau vivant in Quebec, from its first reference in 1641 to the early twentieth century, in family and public entertainment, celebrations and pageants, educational and artistic manifestations. The tableau vivant thus presented itself as both popular and erudite art. In order for this art form to function, certain works needed to be present in the collective imaginary and shared culture; performers needed to master the content of the re-presented image and spectators needed to recognize it and to appreciate the efforts expended to embody it. This article briefly examines the history of the tableau vivant in Europe in order to identify the stages of its development in Quebec.

Laurier Lacroix est professeur émérite au Département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal.
—lacroix.laurier@uqam.ca

Pauser. Tel est le pouvoir de certaines œuvres d'art. Elles nous invitent à nous immobiliser, à reconnaître dans cette expérience un moment privilégié qu'il faut investir. Les fonctions corporelles alors ralentissent et la raison, investie de l'émotion, induit ce mouvement où l'esprit, puis le corps deviennent couleurs, formes, mouvements afin de reprendre le sujet observé et analysé afin d'en conserver la trace émotive, mentale et physique.

L'avènement du silence et de l'arrêt est essentiel à l'existence de cette circonstance esthétique qui naît de ce moment où l'on demeure attentif à ce qui nous entoure afin d'accueillir cet instant unique. La poète, musicienne et artiste américaine Patti Smith décrit ainsi cette rencontre dans son recueil de souvenirs *Woolgathering* de 1992 et traduit sous le titre *Glaneurs de rêves*. «On aurait dit que la carte de toute la création était tracée là-haut et distraite du rire des autres enfants, je basculais dans une immobilité que j'aspirais à maîtriser. Là, il était possible d'entendre une graine se former, d'entendre l'âme se replier comme une nappe blanche».¹

Le tableau vivant cependant n'est pas seulement tributaire de cet état de réception, car il implique une mise en œuvre, une mise en espace et une mise en scène qui commandent d'autres moyens. Il conduit à une mise en abyme du sujet et de l'objet qui se confondent, impliquant un rabattement, une mise à jour et une actualité de cette fusion entre le représentant et le représenté.

Mon propos s'organise à partir de dix stations autour du tableau vivant. Il cherche à présenter les formes de ce phénomène, tout en situant la tradition du tableau vivant au Québec avant la modernité artistique des années 1920. Il place cette histoire dans un contexte européen étant donné la situation coloniale de la culture québécoise qui présente à la fois des signes d'indépendance et de résistance tout en se situant dans cette mouvance.

1. L'origine d'une expression

Comme la science nous l'apprend, ce n'est pas parce qu'un phénomène existe qu'on peut le voir, le nommer et l'analyser. En d'autres termes, les mots pour le dire ne sont pas concomitants avec la réalité et celle-ci peut avoir cours depuis longtemps sans qu'on l'ait observée, désignée et décrite. De même, la pratique du tableau vivant précède le moment où on a pu la circonscrire dans le vocabulaire.

De fait, les notions connotées par le tableau vivant sont présentes dans le discours alors que sa pratique a pris forme depuis quelques siècles, mais ce

n'est qu'au milieu du XIX^e siècle que l'on remarque une concordance entre cet usage et sa dénomination. Lorsque le tableau vivant, soit la mise en scène d'images associées aux arts visuels, mais également à la littérature et aux événements historiques, commence à se répandre à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle, ce loisir aristocratique n'est pas encore défini sous le terme qui devient populaire à partir des années 1860–1870.

L'expression tableau vivant apparaît assez tôt dans la langue française, mais sa signification varie. Le dictionnaire d'Antoine Furetière en 1727 concède au terme vivant, un sens qui nous intéresse tout particulièrement.

Vivant: «On se sert quelquefois de ce terme, pour dire fort ressemblant: c'est la *vivante* image de son père. On dit aussi que les Rois sont les *vivantes* images de la divinité. Vivant, se dit figurément de tout ce qui subsiste, qui dure. Les grands personnages sont *vivans* dans la mémoire de tous les siècles». ²

Ainsi, au XVII^e et au XVIII^e siècles, le terme vivant est employé pour désigner la ressemblance, mais également ce qui induit un prolongement. Il connote la notion de patrimonial, de ce qui est transmis et assumé. Vivant est alors synonyme de similitude, de concordance, de correspondance entre des représentations différentes, mais il porte également l'idée de ce qui persiste, continue et perdure, condition essentielle à la réalisation du tableau vivant.

Dans l'*Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert, publiée entre 1751 et 1782, on trouve au tome 10 (p. 398) paru en décembre 1765, sous le terme «MESQUINE-RIE. (*Morale.*) dépense & épargne sordide; en effet, ce vice opposé à la *libéralité* paroît autant dans un avaré, lorsqu'il donne, que lorsqu'il épargne. Théophraste a fait un tableau vivant des *mesquins* de la Grèce; il faut en transcrire ici quelques passages».

L'expression se rapporte alors à une représentation colorée, dynamique et crédible des avaricieux, riches de fortune mais pauvres de sentiments. C'est cette qualité expressive du terme tableau vivant que l'on retrouve sous la plume du savant Dom Pernety, lorsqu'il tente de caractériser la physionomie humaine dans son traité paru en 1769. Il écrit: «La physionomie est un tableau vivant, très expressif, où la Nature déploie, développe & présente à nos yeux les vrais traits qui caractérisent chaque homme en particulier». ³ L'apparence, la contenance, l'expression du corps et surtout du visage caractérisent la qualité expressive de chaque personne. Une lecture sémiologique de la gestuelle permet de la décrire et de la représenter en quelque sorte.

Ce n'est que dans la deuxième moitié du XIX^e siècle que le concept de tableau vivant tel qu'on l'entend de nos jours dans le milieu des arts visuels se fixe définitivement. ⁴ Le *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle* (Larousse, 1866–1879, tome XIV, 2^e partie, p. 1374) écrit: «reproduction de certains tableaux connus ou de certaines scènes de l'histoire, à l'aide de personnages vivants qui prennent les attitudes indiquées par le sujet». Le dictionnaire Littré n'est pas en reste qui dans son édition parue entre 1872 et 1877 (p. 2124), donne comme 12^e sens au mot tableau une signification qui renvoie aux arts du spectacle et reprend certaines des significations qu'on lui a accordées jusqu'alors. «12. Terme de théâtre. Groupement de personnages qui sont exposés quelques instants aux yeux des spectateurs. Le père étend les bras et bénit ses enfants: tableau. Terme de danse. Se dit de certaines positions ou attitudes».

1. Patti Smith, *Glaneurs de rêves*, coll. Folio, Éditions Gallimard, 2014, p. 24. Par ailleurs, Patti Smith (*Dévotion*, Paris, Éditions Gallimard, 2018, p. 17–18) attire l'attention sur le film de Martti Helde: *Risttuules* (*La croisée des vents*) (2015) qui évoque au moyen de tableaux vivants la déportation en Sibérie par Staline de 40 000 habitants de Lituanie, Lettonie et Estonie. Parmi les travaux récents sur le sujet du tableau vivant, notons l'ouvrage Julie Ramos, dir., avec la collaboration de Léonard Pouy, *Le tableau vivant ou l'image performée*, Paris, Mare & Martin et INHA, 2015. L'Institut national d'histoire de l'art (INHA) a préparé une imposante bibliographie sur le sujet. *Agorha: bases de données de l'Institut national d'histoire de l'art*, <http://agorha.inha.fr/inhaprod/ark:/54721/00139> (consulté en 2017 et 2019).

2. Antoine Furetière, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots François tant vieux que modernes...* (édition augmentée), La Haye, Husson, Johnson, Swart, 1727, t. IV, n. p.

3. Dom Pernety, *Discours sur la physionomie et les avantages des connaissances physionomiques*, Berlin, George Jacques Decker, 1769, p. 18.

4. Au XIX^e siècle, l'expression se généralise et qualifie des scènes originales, différentes et pittoresques. On la retrouve de plus en plus fréquemment dans les périodiques canadiens pour désigner une situation singulière. Par exemple, dans *Le Fantastique* (16 septembre 1848, p. 101) elle sert à décrire une échauffourée lors d'une campagne électorale; *The Quebec Mercury* (12 mars 1853, p. 2) utilise ces termes pour qualifier une galerie d'acteurs politiques opposés aux intérêts des Canadiens.

Finalement, on retrouve dans le *Dictionnaire de l'Académie française*, 8^e édition (1932–35, p. 811) «*Tableau vivant*, Représentation d'une œuvre de peinture ou de sculpture, ou d'une scène dramatique par des personnages qui adoptent une certaine attitude et gardent l'immobilité».

2. Antériorité religieuse et aristocratique du tableau vivant

Les historiographes du tableau vivant ne s'entendent pas sur le moment d'origine du tableau vivant. La reprise en 1761, par Carlin à la Comédie italienne à l'acte II des *Noces d'Arlequin* de la reproduction de *L'Accordée de village* de Jean-Baptiste Greuze, tableau exposé au Salon de la même année, est souvent interprétée comme le moment fondateur du tableau vivant moderne.

S'associe à cette présentation mythique la pratique dite des «attitudes», inaugurée par Emma Hart, épouse de Sir William Hamilton qui, à Naples, adoptait des «poses plastiques» inspirées des statues antiques et des silhouettes des vases étrusques de la collection de son époux.⁵ Goethe, qui a assisté aux représentations de Lady Hamilton en 1787 contribue à la vogue des tableaux vivants au début du XIX^e siècle, en les insérant dans la trame de son roman *Les Affinités électives* de 1809. Il intègre le tableau vivant à ses réflexions sur le théâtre dont il a été l'ordonnateur à la cour de Weimar.⁶

Cependant, on s'entend pour faire remonter au Moyen Âge et à la Renaissance l'idée de mettre en scène des épisodes historiques ou littéraires sous la forme des jeux offerts lors des fêtes-spectacles organisées par l'État ou l'Église, soit pour magnifier le pouvoir divin du prince, soit pour faire revivre quelques épisodes de l'histoire sainte et lui rendre sa charge rhétorique et sémantique face à des populations illettrées.⁷

Les entrées royales offrent à des villes l'occasion de reconnaître leur fidélité au souverain qui les dirige en constituant sur le parcours de son arrivée dans ce lieu un décor architectural. Des inscriptions diverses étaient disposées sur des constructions temporaires tapissées de toiles peintes à travers lesquelles circulait la procession de chars allégoriques. À la manière d'automates, les figures composant les tableaux vivants se mettent à bouger lors du passage du roi comme s'il avait le pouvoir de restituer la vie et le message latent de ces scènes. L'historien Pascal Lardellier dans son étude de cette pratique fournit quelques exemples. Ainsi, rapporte-t-il, l'Entrée d'Henri VI d'Angleterre et de France à Paris en 1431 :

[À] la fontaine Saint Innocent avait un bois planté ouquel avait veneurs et chiens de chasse, et quand le dit roy fut à l'endroit, commencèrent à corner et à glatir, et alors sailli un cerf du bois hors, courant, au travers de la rue devant le dit roi, et les chiens après». Lardellier poursuit : «À Lyon, le récit de l'entrée d'Henri IV, en 1595, nous apprend que “dedans la niche était un petit Orphée qui dès aussi tost qu'il découvrit le Roy esleva les yeux et la voix au ciel, pour le Bonheur de sa majesté, et chanta ces vers [...]».⁸

Dans ce même esprit, par exemple, et dans le contexte de l'entrée de Philippe le Bon à Gand en 1458, on reproduisit le fameux polyptyque de *l'Agneau mystique* des frères Van Eyck, tableau terminé en 1432 et qui était déjà célèbre.⁹

Dans l'Europe catholique du Moyen Âge, les Jeux ou Mystères portent principalement sur la Nativité de Jésus et sa Passion, scènes parmi les plus spectaculaires du Nouveau Testament. Selon la légende, en 1223, à Greccio dans les Abruzzes, François d'Assise aurait eu l'idée de recréer une crèche grandeur

5. Ery Contogouris, *Emma Hamilton and the Late Eighteenth-Century European Art: Agency, Performance, and Representation*, Londres, Routledge, 2018.

6. Le lectorat canadien a pu prendre connaissance de cette pratique germanique lors de la publication dans *The Quebec Mercury* du 23 avril 1823, p. 131, d'une lettre «from a Lady at Berlin» d'une soirée où sont présentés des tableaux vivants. L'auteur précise qu'à Berlin, lors de ce spectacle—contrairement à ce que l'on a pu voir à Vienne, «where pictures by the most celebrated Artists, are imitated by living people, the draperies and attitudes exactly according to the originals»—les quatre tableaux vivants étaient inspirés du poème de Thomas Moore, *Le paradis et la Péri* (tiré de *Lalla Rookh*, 1817) qui étaient accompagnés de musique. Les principaux rôles étaient alors tenus par la princesse Élixa Radziwill et la comtesse Louise von Voss.

7. Rose Marie Ferré, «L'art des tableaux vivants au Moyen Âge. Rappel de la question et enjeux», dans Ramos et Pouy, dir., *op. cit.*, p. 36–52.

8. Pascal Lardellier, «Monuments éphémères: les entrées royales», *Cahiers de médiologie*, n° 7, 1999., p. 239–245. En ligne: <https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-mediologie-1999-1-page-239.htm> (15 janvier 2017). Voir également: Hélène Visentin, «La pratique des tableaux vivants dans les entrées royales françaises», dans Ramos et Pouy, dir., *op. cit.*, p. 53–70.

9. Dans son roman, *Le dernier des Médicis* (Prestige et infamie, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2010, p. 753–759), Dominique Fernandez imagine qu'à la cour de Gian Gastone de Médicis (1671–1737) les mignons du prince recréent des tableaux célèbres de l'école toscane, dont les tableaux de Botticelli. Ces tableaux vivants qui déforment les toiles originales («De superbes anatomies juvéniles gonflèrent d'une troisième et juste dimension les images posées à plat par les grands maîtres») sont à leur tour peints par Franz Ferdinand Richter (1693–1727) et exposés à côté des modèles qui les ont inspirés.

nature incluant des personnages et des animaux vivants.¹⁰ Ces pratiques sont demeurées bien présentes dans les pays catholiques comme on pouvait le voir sur le parvis ou dans plusieurs églises du Québec.¹¹ La Passion revit sous la forme de mises en scène qui intègrent des tableaux vivants alors que l'action se fige afin de permettre à l'auditoire de méditer sur les aspects les plus marquants des derniers instants de la vie du Christ.

La plus célèbre de ces Passions est sans doute celle de Oberammergau en Allemagne qui, encore aujourd'hui, tous les dix ans monopolise la moitié de cette municipalité de 4000 habitants qui perpétue une tradition multiséculaire.¹² Une version adaptée pour la scène circula au Québec au cours des années 1930, présentée par la troupe des frères Fasnacht. La présentation qui inspira d'autres spectacles à caractère religieux était accompagnée d'un orchestre et de la voix de narrateurs.¹³

Ces jeux qui intègrent le tableau vivant se déroulent à l'occasion de fêtes spéciales et qui font appel à plusieurs figurants bénévoles, sont des phénomènes hétérogènes, intermédiaires, où la mise en spectacle intègre musique et narration, éléments qui, comme le remarque l'historien du jeu scénique, Rémi Tourangeau, favorisent une «hybridation des formes, une mouvance des structures qui rend difficile de les emprisonner dans des cadres trop rigides et théoriques».¹⁴

Ce genre d'exercice entretient la confusion entre présentation et représentation. Le tableau vivant par son échelle, ses dispositifs (éclairage, mise en espace, costume, gestualité) et, par sa durée même, s'offre comme la présentation d'une situation. Ces mêmes composantes soulignent la nature de cette réalité qui imite et s'inspire d'un modèle qu'elles représentent, sur le mode de la reconnaissance d'un réel lui-même fictif: soit une œuvre d'art ou un récit, le discours mis en image d'un événement historique ou de la vie d'un personnage héroïque. Les signes de son écriture scénique sont autant de manifestations de la représentativité de la représentation.

3. Tableau vivant et nature morte

L'expression tableau vivant est construite en suivant la forme rhétorique de l'oxymore. Cette figure de style rapproche deux termes contradictoires, le tableau, par définition inerte, et le terme vivant qui renvoie à l'action, à l'évolution et à la reproduction.

Les contraires se rejoignent cependant sur le terrain de l'expression qu'ils manifestent et suscitent.

On vient de voir que l'expression se développe au XIX^e siècle et j'incline à penser qu'elle s'est formée comme un calque d'un autre oxymore développé à la fin du XVIII^e siècle celui-là, soit le genre pictural que l'on désigne sous le nom de nature morte. Bien qu'on retrouve des natures mortes dans le décor des résidences de l'Antiquité, la façon de les nommer ne se concrétise qu'en 1765, lorsque Diderot interprète les œuvres de Chardin de cette expression que l'historiographe du XVIII^e siècle, Félibien, désignait comme «choses mortes et sans mouvement».¹⁵

Ainsi, la peinture aurait le pouvoir de donner ou de redonner la vie comme le remarquait Molière en 1669 en contemplant la coupole du Val-de-Grâce peinte par Pierre Mignard:¹⁶

10. Georges Morin, «La crèche de Greccio», *Franciscains du Canada* [blogue], 15 décembre 2017, <https://www.freresfranciscains.ca/nouvelles/creche-de-greccio/> (consulté le 15 juillet 2019).

11. Le site internet de l'Archidiocèse de Québec annonçait, encore en 2018, le maintien de cette tradition devant la basilique-cathédrale Notre-Dame de Québec: «L'ouverture officielle de la crèche grandeur nature se fera le lendemain à midi, samedi le 8 décembre. [...] occasionnellement, une chorale ou des personnages de la crèche bien vivants feront entrer les visiteurs dans la beauté et la simplicité du premier Noël». «Fête patronale, vêpres et crèche à Notre-Dame de Québec», *Église catholique de Québec*, 6 décembre 2018, <https://www.ecdq.org/fete-patronale-vepres-et-creche-a-notre-dame-de-quebec/> (consulté le 15 juin 2019).

12. Le compte rendu détaillé de la Passion d'Oberammergau fut publié dans *L'Écho du Cabinet de lecture paroissial de Montréal*, mai 1872, p. 354–365.

13. Frédéric Kantorowski, *En Scène! 1865–1979*, Québec, Les Publications du Québec, 2016, p. 37–38.

14. Rémi Tourangeau, dir., *Dictionnaire des jeux scéniques du Québec au XX^e siècle*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2007, p. 8.

15. André Félibien, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Amsterdam, Estienne Roger, 1706, p. 16.

16. René Démoris, «L'image, Chardin et la nature morte: pouvoirs illégitimes?», *Pouvoirs de l'image*, numéro spécial de *Topique*, n° 53, 1994. Texte repris dans *Philopsis*, revue numérique en ligne, http://www.philopsis.fr/IMG/pdf_image_chardin_demoris.pdf (consulté le 14 novembre 2016).

Et quel est le pouvoir, qu'au bout des doigts tu portes,
Qui sait faire à nos yeux vivre des choses mortes,
Et d'un peu de mélange et de bruns et de clairs,
Rendre esprit la couleur, et les pierres des chairs.¹⁷

Diderot en qualifiant la «nature inanimée» de Chardin au Salon de 1765 remarque, sans diminuer son mérite: «Elle ne demande que de l'étude et de la patience. Nulle verve; peu de génie, guère de poésie; beaucoup de technique et de vérité; et puis, c'est tout».¹⁸ Où trouverait-on meilleure définition du tableau vivant que dans ces termes que le critique associe à la nature morte? Recherche et persistance, habileté et exactitude, inspiration limitée, pourrait-on mieux décrire la part dominante de la pratique du tableau vivant?

4. Mention dans la *Relation* de 1641

Du Moyen Âge et de la Renaissance en Europe, je passe en Amérique pour signaler la première mention de l'expression tableau vivant qui apparaît dans la littérature canadienne au xvii^e siècle et qui est porteuse de la richesse sémantique dont est alors chargée cette expression. Le passage suggère un usage extensif du terme, mais également une mise en abyme, alors que ce qui est défini comme tableau vivant devient lui-même l'objet d'un tel exercice.

Nous sommes en 1641, dans la chapelle des religieuses augustines de l'Hôtel-Dieu de Québec qui, arrivées deux ans plus tôt, ont choisi d'établir leur tout premier hôpital dans la mission de Sillery où les Amérindiens convertis trouvent refuge. Le jésuite Paul Le Jeune dans sa *Relation* de cette même année raconte l'arrivée d'un grand tableau destiné à la chapelle de fortune érigée pour les religieuses et envoyé par la duchesse d'Aiguillon, bienfaitrice de la communauté, tableau qui la montre en compagnie de son oncle le cardinal Richelieu, ministre de Louis XIII, en prière devant la croix.

Madame la Duchesse d'Aiguillon aiant envoyé en la Chappelle de son Hospital un beau Crucifix, où d'un costé est la Sainte Vierge, qui presente à nostre Seigneur cette bonne Dame; & de l'autre Saint Jean, qui presente Monseigneur le Cardinal, & de petits Sauvages, peints tout à l'entour; Ces bonnes gens, notamment les femmes & les filles, accouroient pour voir ce Tableau vivant. Or comme les Meres leur declaroient les obligations qu'ils ont à cette grande Dame, ces bonnes gens ne se contentèrent pas de regarder simplement ce beau Portrait, il fallut exprimer les actions qui frappaient leurs yeux. Les filles se difoient l'une à l'autre, parlans de Madame la Duchesse; Elle est à genoux; là-dessus elles s'y mettoient toutes; Elle joint les mains, toutes les ioignoient aussi-tost [...].¹⁹

L'expression tableau vivant rejoint ici la signification que lui attribuaient Furetière et Pernety, à savoir porteur de ressemblance et de durée. Selon le texte, à l'invitation des religieuses, les jeunes Autochtones imitent la gestuelle de leurs modèles. Celles-ci se mettent en position de reconstituer cette page d'histoire, cette présence qui s'impose au-delà des mers par le biais d'une représentation picturale.²⁰ Instruites de la signification du tableau, les converties contemplent, s'imprègnent des positions figurées sur la toile et les reprennent. À l'instar de la duchesse et du cardinal, elles prient, non pas devant la croix, mais face à l'image des commanditaires dont elles miment les gestes. La manifestation de leur foi prenant la forme d'un simulacre des attitudes des deux dévots français.

Dans une volonté de ressemblance, nous passons à l'imitation et c'est ce procédé qui active le tableau vivant, soit la capacité de glisser d'une

17. Molière, *La Gloire du Val-de-Grâce*, Paris, Jean Ribov, 1669, vers 31–34.

18. Diderot *Salons*, 1765, Jean Seznec et Jean Adhemar, dir., Oxford, Clarendon Press, 1979 (1957), vol. 2, p. 111.

19. Paul Lejeune, *Relations de ce qui s'est passé en la Nouvelle France, es années 1640 et 1641*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1642, p. 98–99. Les Jésuites étaient familiers avec l'utilisation des tableaux vivants comme moyens pédagogiques. Georges Goyau, *Les origines religieuses du Canada: une épopée mystique*, Montréal, Fides, 1951, p. 258.

20. Ce grand tableau peu adapté à la taille de la chapelle a disparu. On en conserve cependant la trace par deux panneaux qui reprennent les parties gauche et droite de la composition. Laurier Lacroix, *Les arts en Nouvelle-France*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec et Les Publications du Québec, 2012, p. 47–51.

présentation à une représentation, du modèle à sa recreation, de l'exemple à son exemplarité.

5. Tableau vivant et silhouette

Le récit discontinu de la pratique du tableau vivant au Québec connaît une autre étape par le biais d'un phénomène contemporain à la diffusion du tableau vivant au tournant du XIX^e siècle, soit le développement de l'art de la silhouette. La question du temps arrêté me semble centrale dans ces deux formes d'art et, avec elles, la possibilité de maintenir une certaine conception de soi et du monde. Le vivant fait alors tableau et son profil se ramène aux contours du corps inanimé, à une ombre, comme dans les *attitudes* de Lady Hamilton inspirées par la statuaire grecque.

Dans le tableau vivant, l'acteur et le spectateur redonnent vie à un élément connu du passé, œuvre d'art, événement ou personnage. Dans la silhouette, c'est le modèle lui-même qui s'arrête et demande que l'on saisisse ses traits pour la suite du monde. Si je me permets d'insister sur l'art de la silhouette, c'est qu'elle est une forme d'art très répandue avant l'apparition de la photographie et, par le temps d'arrêt qu'elle implique de la part des acteurs, elle calque en quelque sorte une des exigences du tableau vivant.

L'invention de la machine à tracer des silhouettes, ou la reproduction mécanique des portraits est due à Gilles-Louis Chrétien en 1786 grâce à un appareil, le physionotrace (on y retrouve la combinaison de physionomie et de trace), et elle fut perfectionnée par divers opérateurs dont Thomas Holloway.²¹ Enfin la silhouette s'est également exercée sans l'usage d'un appareil, mais simplement à main levée sur du papier que l'artiste découpe en quelques minutes. Roslyn Rosenfeld a recensé une quinzaine de silhouettistes travaillant à Montréal entre 1804 et 1845.²² Alors que la silhouette, à la manière des camées, se résume généralement au profil du visage, certains praticiens de cette technique poussent plus loin la découpe et constituent des mises en scène impliquant un ou plusieurs personnages.

Un des plus célèbres artistes de ce genre, le Français Augustin Édouart (1789–1861) a séjourné en Amérique entre 1839 et 1849 et il passait les étés à Saratoga Springs dans l'état de New York où allaient se délasser les Canadiens fortunés. C'est ainsi que nous conservons les silhouettes en pied de Louis-Joseph-Amédée Papineau, le fils du chef politique Louis-Joseph,²³ et celle de la famille Wescott dont Louis-Joseph-Amédée épousera la fille Mary Eleanor placée debout à gauche de la scène avec son frère et ses parents. | **fig. 1** | Dans ce décor imaginé par l'artiste, le temps s'est temporairement suspendu pour les Wescott. Les membres de la famille prennent la pose et avec un attribut ou par un geste, ils confirment un trait de leur personnalité et constituent ainsi une narration, comme dans une *conversation piece*.²⁴

6. Tableau vivant et photographie

La multiplication du portrait par la silhouette nous mène à la photographie et au rôle majeur que cet art va jouer pour inspirer et documenter la pratique du tableau vivant à partir de 1850. Avant 1840, c'est principalement la gravure et l'imagination suscitée par le texte qui servaient de relais pour informer les personnes qui s'adonnaient au tableau vivant de la nature des compositions à

21. Stéphane Roy, «Techniques de gravure et statut du graveur en France au 18^e siècle», *Intermédialités*, n° 17, printemps 2011, p. 31–51.

22. Roslyn Rosenfeld, «An Index of Miniaturists and Silhouettists who Worked in Montreal», *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 5, n° 2, 1981, p. 111–121.

23. La silhouette montrant Louis-Joseph-Amédée, canne de jonc et chapeau de paille à la main, avec un chien, est conservée à Bibliothèque et Archives Canada (C-1353999). Voir Denis Martin, «Augustin Édouart», dans Mario Béland, dir., *La peinture au Québec 1820–1850: nouveaux regards, nouvelles perspectives*, Québec, Musée du Québec et Les Publications du Québec, 1991, p. 257–261.

24. La silhouette découpée est de nouveau rendue populaire par l'artiste américaine Kara Walker (née en 1969) qui en donne des versions grandeur nature comme dans *Insurrection! (Our Tools Were Rudimentary, Yet We Pressed On)* (2000, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 2000.68). Walker intègre des projections colorées à ses tableaux silhouettes qui mêlent le profil du spectateur à la scène lorsqu'il s'en approche.

Figure 1. Augustin Édouart, *La Famille Wescott*, 1840, papier noir découpé, encre, sépia, mine de plomb et aquarelle sur papier, 31,2 × 46,7 cm. Québec, Musée national des beaux-arts du Québec (1987.35). Photo: MNBAQ.



Figure 2. Photographer non identifié, *Mrs. Algernon Bourke costumée en Salammô*, tableau vivant à Blenheim Palace, 1897. Londres, Victoria and Albert Museum.



Figure 3. Jean-Baptiste Livernois, *Cornelius Krieghoff posant devant son chevalet à Québec, vers 1870, photographie.* Gatineau, Musée canadien de l'histoire.



Figure 4. William Notman, *L'arrivée au camp*, tiré de l'album *Hunting Scenes in Canada*, 1866, sels d'argent sur papier albuminé monté sur papier. Montréal, Musée McCord (N-0000.57.1-9).



réaliser dans les limites de ce que pouvaient reconnaître le public et l'imaginaire collectif. Le déguisement et le travestissement sont mis à contribution pour ces loisirs qui se pratiquent en toute liberté. | **fig. 2** | À partir de cette date, la photographie sert non seulement à informer les créateurs, mais elle devient une nouvelle alliée dans la conservation de la mémoire du tableau vivant en plus d'entraîner la réalisation d'œuvres dont le premier public est la lentille de la caméra. Ces tableaux vivants n'étant que rarement présentés en public, ils deviennent des images destinées à être reproduites par cette technologie.

L'exposition *Tableaux vivants. Fantaisies photographiques victoriennes (1840–1880)* tenue au Musée d'Orsay en 1999 rendait compte de ce phénomène. Le travail de citations et des renouvellements de styles dont le XIX^e siècle est friand, en multipliant les références aux œuvres du passé, nourrit l'art du tableau vivant.

Le peintre d'origine allemande Cornelius Krieghoff (1815–1872) pose à Québec pour le photographe Jean-Baptiste Livernois en empruntant une attitude rendue célèbre par les peintres au XVII^e siècle et qu'il reprend à son compte, s'inscrivant ainsi dans leur lignée. | **fig. 3** | Il interromp la réalisation de son tableau, suspend le geste de peindre afin que le photographe, chez qui il a temporairement déplacé son atelier, fixe ses traits alors qu'il regarde vers la caméra. Le peintre se charge de la tradition qu'il apporte au public de Québec et il se met en scène dépeignant la scène que l'on est en train de regarder.

Kriehoff collabore à plusieurs reprises avec le photographe montréalais d'origine écossaise, William Notman (1826–1891), qui reproduit ses tableaux. En 1866, Notman publie l'album *Hunting Scenes in Canada* qui consiste en une suite de onze photographies mettant en scène le commanditaire, le colonel William Rhodes, un ami et des guides hurons-wendat de la famille Gros-Louis de Lorette. Pour évoquer les différentes étapes de la chasse à l'affût (still-hunting) à l'original, le photographe recrée dans son studio un paysage d'hiver avec un campement où les participants sont invités à jouer leur propre rôle.²⁵

En tant qu'album, ces photographies reconstituent un ensemble de scènes, comme autant d'actes d'une pièce qui se déroule sous nos yeux. En raison de la technique photographique qui demande un temps d'exposition assez long, les figurants qui portent leur costume de chasse doivent utiliser des supports ou des appuis qui stabilisent leur geste. Les scènes ainsi posées prennent un aspect théâtral, effet accentué par la toile de fond peinte et la neige en tissu.

L'arrivée au camp, | **fig. 4** | une des scènes de cette série, regroupe cinq personnages occupés à préparer le campement. Alors qu'un guide se déleste de la lourde charge qu'il porte sur le dos, un autre membre de l'expédition enlève ses raquettes et un autre guide se prépare à servir de l'eau. Rhodes, lunette d'approche à la main, est enfin prêt à passer à la prochaine étape de repérer le gibier. La référence appartient à l'univers masculin qui pratique ce sport et qui se reconnaît dans ce loisir de luxe. L'album fréquemment exposé, vendu et qui valut plusieurs prix au photographe témoigne de la capacité du public de s'identifier à ces compositions. Autant on pouvait admirer l'effet réaliste de la reconstitution des scènes, autant le public familier des studios de photographes pouvait apprécier l'effort de reconstitution et l'effet de véracité propre aux fictions que l'on retrouve dans les tableaux vivants.

Quoi de plus inusité que de voir les sœurs converses de l'Hôtel-Dieu de Québec exercer en plein air leurs tâches quotidiennes en mimant la variété de leurs

25. Gillian Poulter, « "Eminently Canadian": Indigenous Sports and Canadian Identity in Victorian Montreal », dans David Newhouse, Cora Jane Voyageur et Daniel J. K. Beavon, dir., *Hidden in Plain Sight: Contributions of Aboriginal Peoples to Canadian Identity and Culture*, Toronto, Toronto University Press, 2005, vol. 1, p. 354–358.

occupations et les gestes qui y sont associés? | **fig. 5** | Le studio de photographie Livernois capte cette scène de genre incongrue qui démontre l'autarcie de la communauté reprenant les activités courantes: filer, préparer les aliments, cuisiner, servir, exercices auxquels est adjointe la prière. En nommant cette scène tableau vivant, Livernois rapproche les religieuses servantes de leur origine rurale; il fige des actions apprises avant leur entrée en communauté et poursuivies une fois devenues religieuses. Reprenant la disposition d'une frise, ce portrait de groupe de caractère ethnologique expose clairement les gestes familiaux des Augustines qui miment leur quotidien pour la photographie.

Elmina Lefebvre (1862–1946), en religion sœur Marie de l'Eucharistie des Sœurs de la Charité de Québec, réalisa au début du xx^e siècle, une série de photographies de tableaux vivants, représentant les religieuses exerçant divers actes de charité ou encore des scènes de dévotion, telles *La prière du soir en famille* ou *Une famille pauvre*.²⁶ | **fig. 6** | La mise en scène élaborée, le choix des accessoires et les décors signalent le pouvoir discursif que l'on accordait aux tableaux vivants réalistes en vue de diffuser largement le charisme de la communauté vouée aux orphelins et à l'éducation des enfants pauvres.

Le dialogue entre peinture et photographie permet d'enrichir l'esthétique du tableau vivant. Les photographes professionnels captent des mises en scène qui évoquent cet univers nourri par le symbolisme et l'art académique. Jules-Ernest Livernois (1851–1933), par exemple, nous permet de revoir un tableau vivant mis en scène par Madame Edward Foley, | **fig. 7** | sans doute lors d'une activité bénéfique pour la communauté irlandaise de Québec.²⁷ Quelle est la source de cette scène à l'antique qui évoque peut-être la fin d'une joute alors que l'on déclare une personne victorieuse et que les amies de la victime se recueillent sur sa dépouille? Les costumes d'inspiration grecque sont en lien avec la peinture victorienne, dont celles de Frederic Leighton (1830–1896), qui a fait ses délices de ces reconstitutions de la vie durant l'Antiquité.²⁸

7. Tableau vivant et biographie

Avec la popularité du genre, le tableau vivant devient un moyen de fournir un divertissement courant, souvent destiné aux enfants, ce qui permet de les instruire par cette forme de jeu théâtral. Je n'ai pas retracé dans la littérature québécoise d'exemples de participation à un tableau vivant. Bien que plusieurs personnes en aient vu ou y aient participé, il ne semble pas que cette expérience ait suscité l'imagination de nos auteurs.²⁹

L'écrivain français Jean Giono (1895–1970) se rappelle dans son recueil de chroniques *La chasse au bonheur* paru de manière posthume en 1988, comment à certaines périodes de l'année, sa famille et les collègues de travail de sa mère se déplaçaient dans une ferme de la région, La Clémentine, qui appartenait au père Grégoire. Son souvenir de la fête du 2 janvier 1905, à la Saint-Clair, est particulièrement vif. Il a alors dix ans.

À la tombée de la nuit, nous faisons des beignets, des «merveilles» et même des crêpes. Après, jusqu'à tard, nous jouons aux tableaux vivants: Geneviève de Brabant, les Croisades, la Mort de Danton, le Coucher de la mariée, le Tsar à Toulon, Emile Zola en cour d'Assises, les Malheurs de la belle-mère, les Bat' d' Af', la Dame blanche, Notre-Dame de Paris avec naturellement notre Quasimodo familial [Pancrace], la Saint-Barthélemy avec toute la troupe, le tout arrosé de petit vin blanc de «La Clémentine», un cru rustique mais très curieux qui faisait éclater de rire tout le monde.³⁰

26. Ces photographies peuvent être consultées en ligne sur le site de Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ): <http://numerique.banq.qc.ca/resultats#06M,E6,S7,SS1,D202401-202425>

27. Son mari, Edward Foley, est greffier à la cour du Recorder de la ville, trésorier de la Société Saint-Vincent de Paul, secrétaire de la St Bridget Asylum, membre de la Irish National Association. Ils habitent au 78 rue Saint-Louis, angle Saint-Flavien. Source: *Annuaire Marquette de Québec*, 1893–1894, p. 350.

28. Le photographe pictorialiste canadien Sidney Carter (1880–1956), par exemple, se nourrit au mouvement préraphaélite. Certains courants artistiques, dont le symbolisme et l'art nouveau ont un effet déterminant dans le renouveau du tableau vivant.

29. Chez les auteures, l'expression est souvent reprise, non pour désigner le spectacle auquel elles auraient pu assister, mais comme moyen d'évocation d'une scène pittoresque. Par exemple, Henriette Dessaulles (1860–1946), qui publie sous le pseudonyme de Fadette, se remémore les récits de son guide, M. Fleury, lors d'un séjour de villégiature au lac Tremblant. «La centaine d'ours tués, les têtes de loups payées par le gouvernement, les pêches mirabolantes, toute sa vie aventureuse de campeur et de trappeur dans la forêt sauvage me furent présentés en tableaux vivants que je n'oublierai pas». *Lettres de Fadette*, 52^e série, Montréal, Éditions du Devoir, 1922, p. 102.

30. Jean Giono, «La partie de campagne», dans *La chasse au bonheur*, Paris, Gallimard, 1988, p. 173. J'attribue à ma méconnaissance de la littérature du Québec le fait de ne pas avoir retracé de scènes comparables parmi les auteurs québécois.

Figure 5. Jules-Ernest ou Jules Livernois, *Occupations des Augustines de l'Hôtel-Dieu de Québec (tableau vivant)*, vers 1900, épreuve à la gélatine argentique, 12 x 17,2 cm. Québec, Musée national des beaux-arts du Québec. Don de Michel Lessard. (2011.140). Photo: MNBAQ.



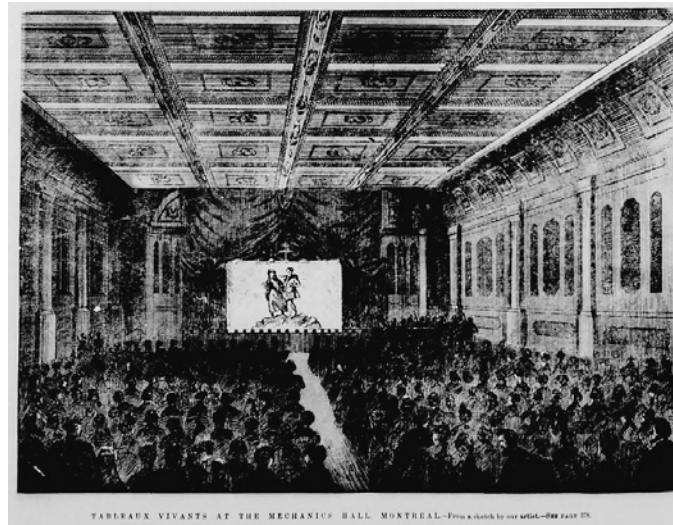
Figure 6. Elmina Lefebvre, en religion sœur Marie de l'Eucharistie, *Une famille pauvre*, 1917, épreuve à la gélatine argentique. Québec, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.





Figure 7. Jules-Ernest Livernois, *Mrs. Ed. Foley's Statuary Group*, 1893, épreuve à la gélatine argentique, Gatineau. Bibliothèque et Archives Canada.

Figure 8. «Tableaux vivants at the Mechanics Hall Montreal», *The Canadian Illustrated News*, 16 avril 1870, p. 372.



TABLEAUX VIVANTS AT THE MECHANICS HALL MONTREAL.—From a sketch by our artist.—(See page 372.)

31. W. G. Sebald, *Austerlitz*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2002, p. 253–255.

32. Sebald, *ibid.*, p. 256.

33. Comme le rappelle V.F. Bernard : « Les enfants aiment, par-dessus tout, ce qui éveille, ce qui frappe leur imagination : les anecdotes, les fables, les dialogues, les tableaux vivants, les scènes comiques ou dramatiques doivent donc former le fond de tout manuel de lecture et de conversation ». *L'art d'intéresser en classe ou Nouveau manuel de lecture et de conversation*, Montréal, Beauchemin & Valois, 1880, p. 11.

34. Bibliothèque et Archives Canada, Henri-Gustave Joly de Lotbinière Papers, M793, 5048-50, Colonel Percy Lake à Joly de Lotbinière, Grenfell, Alberta, 25 April 1889. Cité dans Jack I. Little, *Patrician Liberal: The Public and Private Life of Sir Henri-Gustave Joly de Lotbinière, 1829–1908*, Toronto, University of Toronto Press, 2013, p. 57. Je remercie Jack Little de m'avoir signalé ce passage.

35. *Mandements, lettres pastorales, circulaires et autres documents publiés dans le diocèse de Montréal depuis son érection*, Montréal, J.A. Plinguet imprimeur, 1887, t. IX, p. 71.

36. Voir, par exemple, *La Gazette de Soré*, 4 janvier 1868, p. 2; 17 juin 1868, p. 3.

37. Dans les intervalles des pièces de théâtre, des tableaux vivants sont présentés. « Séances dramatiques et musicales à l'Institut Nazareth de Québec », *La Justice*, 4 avril 1891, p. 1.

38. Élie-J. Auclair, *Histoire des sœurs de Sainte-Anne: les premiers cinquante ans, 1850-1900*, Montréal, Imprimerie des Frères des Écoles chrétiennes, 1922, p. 192–193. Il s'agissait, par exemple, de tableaux reprenant des sujets religieux : sainte Eulalie sur son bûcher, sainte Héléne retrouvant la vraie croix et l'Annonciation.

39. En manifestent les programmes des soirées scientifiques présentés le 9 avril 1888 et le 2 mai 1889 ou encore le témoignage de Blanche Gagnon qui a assisté à la représentation d'*Athalie* de Racine en 1925. *Réminiscences et actualités*, Québec, Librairie Garneau, 1939, p. 137–138.

40. Les exemples sont trop nombreux pour être tous mentionnés. À titre d'exemples, citons la troupe de frères Ravel dont le « grand tableau vivant de Calet (l'arrestation des brigands par cinq militaires, éclairée par le feu grégeois) », *L'Ami du peuple, de l'ordre et des lois*, 8 février 1840, p. 3. Le spectacle à Montréal, au Théâtre Royal, de la troupe de pantomime et de bal-

Un mélange d'œuvres d'art, de sujets historiques, de figures héroïques ou de héros populaires sont autant de sujets dont l'iconographie est reproduite dans la presse illustrée et qui fournissent les thèmes de cette soirée animée.

D'autre part, l'écrivain britannique d'origine allemande W.G. Sebald raconte dans son roman à caractère autobiographique *Austerlitz* (2001) comment la vue d'une photographie du narrateur enfant, portant le costume dont on l'avait affublé pour participer à un tableau vivant où il personnifiait le page portant la traîne de la reine des Roses, crée une situation de mise en abyme de sa petite enfance. Il a rejeté, oublié, tout ce qui pouvait se rapporter à ses jeunes années passées pendant la montée du nazisme. « Toujours je me sentais percé par le regard interrogateur du page venu réclamer son dû et qui à présent [...] attendait que je relève le gant et conjure le malheur qui allait fondre sur lui ».³¹

Cette situation inspire à Sebald la réflexion suivante qui prolonge la pensée de Furetière.

Il ne me semble pas que nous connaissions les règles qui président au retour du passé, mais j'ai de plus en plus l'impression que le temps n'existe absolument pas, qu'au contraire il n'y a que des espaces imbriqués les uns dans les autres selon les lois d'une stéréométrie supérieure, que les vivants et les morts au gré de leur humeur peuvent passer de l'un à l'autre, et plus j'y réfléchis, plus il me semble que nous qui sommes encore en vie, nous sommes aux yeux des morts des êtres irréels, qui parfois seulement deviennent visibles, sous un éclairage particulier et à la faveur de conditions atmosphériques bien précises.³²

Selon l'auteur, l'amalgame d'espaces différents, les échanges temporels pourraient magnifiquement s'incarner dans la forme des tableaux vivants qui dans les conditions particulières où elle s'exerce permet de faire revivre les ombres. Cette situation psychologique qui confond le temps au profit d'un fort investissement psychique tant du point de vue du spectateur que de celui de l'acteur me semble définir l'essence du tableau vivant dans cet échange rêvé des perspectives qui confond la vie et la mort.

8. Tableau vivant et loisir pédagogique

Parce qu'il est un moyen d'éduquer par des récits exemplaires et par l'imitation de modèles, le tableau vivant est fréquemment utilisé dans la deuxième moitié du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle comme exercice auprès des enfants. La mimesis qu'implique sa pratique inculque aux jeunes des leçons de morales et d'histoire, de goût et de comportement. La mythologie et l'histoire sainte sont alors enseignées sans trop de peine.

Trop peu d'exemples de cette pratique sont documentés au Canada et au Québec. Mais il est juste de penser qu'elle existait comme en témoigne, par exemple, cette lettre d'un correspondant de l'homme politique Henri-Gustave Joly de Lotbinière. Le colonel Percy Lake lui écrit le 25 avril 1889 : « I hear your daughters have been distinguishing themselves at some Amateur theatricals—give them my kind regards and say I hope there was not such a disorderly person present as there happened to be when I saw them in Tableaux Vivant! »³⁴

Pour le couple Joly de Lotbinière (Henri-Gustave Joly de Lotbinière, 1829–1908), parents de quatre filles, le tableau vivant est une activité éducative qui permet également de divertir les invités. Il était pratiqué dans les couvents lors de fêtes qui mettaient en valeur le talent des élèves. Nul doute que cet

exercice était repris dans les familles qui en tiraient également profit pour évaluer la formation de leur progéniture. Celle-ci apprenait par ce moyen des notions d'histoire et se familiarisait avec des modèles de vertu.

Les communautés religieuses et les organismes de bienfaisance utilisent la formule du tableau vivant afin d'inculquer des leçons de civisme, de morale et d'histoire aux figurants et au public convié. Quel fut l'impact de la lettre pastorale du 8 mai 1877 de Mgr Charles Fabre, évêque de Montréal, interdisant la présentation de tableaux vivants dans les couvents? Pour la raison que les «moyens de mettre en scène les jeunes personnes [sont] un grand danger pour elles, une occasion de faire naître dans leurs cœurs une ambition et une vanité qui peuvent amener les plus déplorables conséquences». Le prélat défend la tenue de «toute séance publique, toute espèce de drames, de tableaux vivants». ³⁵

L'examen des archives des communautés religieuses permettrait de vérifier si cet oukase fut respecté. L'on trouve mention de l'organisation de soirées où sont montrés des tableaux vivants dans les couvents avant cette date et après ce moment dans les diocèses autres que celui de Montréal. Les Dames de la Congrégation établies à Sorel, par exemple, utilisent cette forme théâtrale dans leurs soirées ³⁶ et on la retrouve également chez les Sœurs de la Charité de Québec, ³⁷ chez les Sœurs de Sainte-Anne à Lachine ³⁸ ou encore au Collège Sainte-Marie de Montréal. ³⁹

9. Tableau vivant et loisir culturel

Les mises en scène publiques sous forme de tableaux vivants qui occupent les enfants sont documentées à Montréal. Les journaux sont une source utile en ce sens et leur dépouillement systématique complétera ce survol en vue de nous informer de ces spectacles fréquemment présentés soit par des amateurs locaux ou des troupes itinérantes. Une grande partie des spectacles itinérants, en provenance de France, d'Angleterre ou des États-Unis propose des tableaux vivants en guise d'entracte ou de spectacle de clôture. ⁴⁰

La production locale n'est pas en reste. En 1837, des militaires amateurs, le Garrison Amateurs, présentent à Québec des tableaux vivants. En février, deux pièces de théâtre sont entrecoupées par le tableau vivant, *La mort de Wolfe*, inspiré par le célèbre tableau de Benjamin West. ⁴¹ En avril, c'est au tour du tableau «the *Rent Day*, after the celebrated picture by Wilkie, and for which a new scene has been expressly painted» ⁴² de servir d'inspiration. En mai, deux tableaux réunissant Napoléon et Ali Pacha ⁴³ sont mis en scène. À l'occasion du tricentenaire de la naissance de Shakespeare, en 1864, un festival est mis en place à Montréal et l'on présentera une soirée comprenant «addresses, music, vocal and instrumental, and as far as possible Shakespeare in its character, tableaux vivants; and after 11:30, dancing». ⁴⁴

Ainsi, le *Star* du 9 décembre 1887, relate la tenue d'un événement bénéfique à l'Art Association of Montreal (ancêtre du Musée des beaux-arts de Montréal), au carré Phillips, où on avait érigé parmi les kiosques une scène où était recréée une «picturesque old English town» qui servait de cadre à la danse des laitières (dairymaids) exécutée par seize jeunes filles de six à quinze ans, une danse composée «of intricate movements and tableaux». ⁴⁵ Les comptes rendus sont élogieux sur la grâce qui se dégage des mouvements de ces enfants

let Ravel qui termine la soirée par «some exceedingly well executed and picturesque Tableaux Vivants,» *The Montreal Herald and Daily Commercial Gazette*, 17 juillet 1850, p. 2. L'acrobate Léon Javelli complète ses numéros par «the Historical Tableau Vivant, entitled the Death of Abel or The first fratricide». *The Montreal Herald and Daily Commercial Gazette*, 23 juin 1853, p. 2. Pour sa part, la French Comique Pantomime Troupe présente un spectacle qui s'ouvre par «the beautiful Tableaux Vivants (founded upon circumstances which actually occurred in France)», *The Morning Chronicle and Commercial Shipping Gazette*, 4 août 1868, p. 2.

41. Annonce parue dans *The Quebec Mercury*, 11 février 1837, p. 3. Le compte rendu est publié le 23 février 1837, p. 1-2. «The curtain drew up and discovered a living group, in the position and clad in dresses, exactly similar to those in which the great master has clothed the heroes in that memorable scene. The effect was imposing, and it was viewed by those present with intense interest; and, when the curtain dropped as soon as the loud plaudits had subsided, a general cry of 'encore' arose, from all parts of the house, which was kindly complied with by the Amateurs, and the second exhibition was greeted with yet more enthusiastic applause». Le tableau de West a inspiré plusieurs tableaux vivants dont celui qui terminait la pièce *La prise de Québec par les Anglais en 1759*, d'après un ouvrage de Henri Cauvin par O. Hardy de Chatillon, Nicolet, Montréal, C.O. Beauchemin & Fils, 1901.

42. *The Quebec Mercury*, 11 avril 1837, p. 4; *The Telegraph*, 14 avril 1837, p. 2.

43. *The Quebec Mercury*, 11 mai 1837, p. 1. Le second tableau est applaudi en raison des «graceful oriental costumes in which the characters were dressed».

44. «Shakespearian Ter-Centenary», *The Montreal Herald and Daily Commercial Gazette*, 15 février 1864, p. 2.

45. «Pretty Dairy Maids, Light Feet and Charming Faces», *The Montreal Star*, 9 décembre 1887. Voir aussi: «The Art Fair. Dance of the Dairymaids», *The Gazette*, 9 décembre 1887; «Ye Art Fair. Increasing Success of this Unique Show, Ye Dance of Ye Merrie Milke Maides», *The Herald*, 9 décembre 1887.

Figure 9. Jean-Baptiste Lagacé, *Sculpteurs et imagiers de jadis* 1668–1820 [Char allégorique, parade de la Saint-Jean-Baptiste], 1925, reproduit dans *Processions de la Saint-Jean-Baptiste en 1924 et 1925*, Montréal, Librairie Beauchemin, 1926, p. 276.

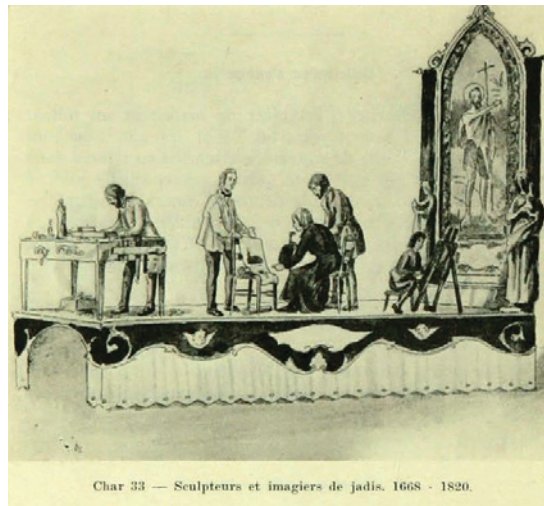


Figure 10. William Notman, *Saint-Jean-Baptiste*, Montréal, 1874, sels d'argent sur papier monté sur papier, 14 × 10 cm. Montréal, Musée McCord (11-6231.1).



et adolescentes de bonnes familles qui se baladent avec leur tabouret. À la demande générale quatre représentations doivent être données.

Plus tôt, le 16 avril 1870, le *Canadian Illustrated News* fait état d'un spectacle de tableaux vivants qui s'est déroulé au Mechanics Hall (ou Salle des artisans) à l'angle des rues Saint-Pierre et Saint-Jacques le 23 mars précédent. Il s'agissait d'une activité bénéfique pour la Maison des orphelins protestants et l'activité fut si populaire que l'on dû donner deux représentations à guichet fermé. Parmi les sujets représentés qui sont mentionnés figurent *La fuite de Pompéi*, | fig. 8 | *L'ange gardien* et un épisode de *la Veuve Wadman*.

Alors que les deux premiers sujets nous sont encore connus, le dernier mentionné réfère à un texte alors très populaire qui donna lieu à de multiples gravures et tableaux. *La veuve Wadman* raconte un épisode de l'anti-roman de Laurence Sterne paru entre 1760 et 1767, *Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme*. L'oncle Tobie, le héros du roman, loge chez la veuve Wadman qui tombe amoureuse de lui. Elle le poursuit de ses avances pendant onze ans pour enfin réussir à s'en approcher sous le prétexte qu'il lui enlève une poussière qu'elle aurait dans l'œil. Cette opération entraîne un changement et Tobie lui fait désormais la cour.

Les tableaux présentés qui rassemblent deux personnages sont réussis, apprend-on dans le compte rendu, non seulement en raison des costumes et des regroupements de figures, mais également en raison de leur expressivité. Toutes ces composantes et qualités doivent être réunies afin d'assurer le succès d'un tableau vivant se rapportant à un sujet connu des spectateurs qui peuvent alors en apprécier tous les détails.⁴⁷

De fait, les tableaux vivants étaient présents dans plusieurs types de spectacles des arts vivants: théâtre, danse, musique. Ainsi, la chanson finale de la pièce chantée *Nos braves pompiers*, un spectacle dont on ne connaît pas la date précise, relate une situation digne des meilleurs mélodrames.⁴⁸ Elle raconte l'histoire de deux orphelins, enfants d'un pompier mort dans un incendie. La sœur aînée se dévoue pour faire instruire son jeune frère qui deviendra pompier à son tour. Restée célibataire, elle souhaite que son frère fonde une famille. Cependant, par fidélité fraternelle c'est lui qui vieillera sur elle.

*Mais moi je ne veux plus t'quitter à présent.
Restons tous les deux, ma grand'sœur chérie,
J'travaillerai pour toi comm' un' maman.
Rideau.*

Une source qui serait à explorer est celle des bals costumés et des fêtes organisés par les clubs⁴⁹ ou par les étudiants comme on le voit, par exemple, dans des photographies du Arts and Letters Club de Toronto de janvier 1911 où les membres parodient des bas-reliefs égyptiens en se moquant de la pratique des trois arts: littérature, peinture et musique.⁵⁰ Une journée occupée au bureau du premier éditeur, la mise à mort du premier président du jury de l'exposition de peinture et la musique chorale offrent autant d'occasions de parodier la situation contemporaine en montrant la persistance de ces usages issus d'un passé fort lointain.

Il faut faire un lien entre ces loisirs culturels mettant en scène des tableaux vivants avec la muséologie pour rappeler une de leurs manifestations les

46. Le compte rendu détaillé, paru dans *The Morning Chronicle and Commercial and Shipping Gazette* le 24 mars 1870 (p. 2), nous apprend que les tableaux vivants Highland Mary, la rencontre entre Pauline et Hermione inspirée par les *Contes d'hiver* de Shakespeare, *Babes in the Wood*, *Falstaff in the Basket*, *The Relief of Lucknow*, *Joan of Arc Before Execution* et *Vision future* également présentés.

47. C'est le sculpteur Robert Reid qui est responsable de ces réalisations. Reid n'est plus très bien connu et l'une de ses seules œuvres qui subsiste, le *Monument aux volontaires des raids féniens* (1870), se trouve à Toronto sur le campus de l'université. Elle célèbre la valeur des Irlandais canadiens qui s'opposèrent à leurs compatriotes émigrés américains qui souhaitaient que l'Angleterre se retire de l'Irlande.

48. Les textes des chansons sont conservés à BANQ: <http://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/2282659> (consulté le 12 décembre 2016).

49. Lors du Carnaval de Montréal en 1885, les clubs de raquetiers présentèrent le 29 janvier au Champ-de-Mars des tableaux vivants «avec éclairages à giorno». *Revised and Corrected Carnival Programme*, Montréal, s. éd.

50. Photographie reproduite dans le catalogue *Artistes, architectes & artisans, art canadien 1890-1918*, Charles C. Hill, dir., Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2013, p. 49.

51. Les musées de cire constituent une attraction populaire au XIX^e siècle. Ils peuvent être associés à un cirque comme lors de la tournée de la Ménagerie de l'éléphant monstre et du cirque qui présente dans la région montréalaise un «superbe MUSEUM, consistant en tableaux et figures en cire». *L'ami du peuple, de l'ordre et des lois*, 19 août 1835, p. 4.

52. Sur ce mouvement muséographique, voir Claude Armand Piché, *La matière du passé. Genèse, discours et professionnalisation des musées d'histoire au Québec*, Québec, Éditions du Septentrion, 2012, p. 271–274.

53. Par exemple, les fêtes du tricentenaire de Québec en 1908 ont sans doute vu le nombre le plus impressionnant de tableaux vivants jamais représentés au Québec. L'historien Henry Vivian Nelles propose une analyse des idéologies exprimées par ces images dans son célèbre ouvrage, *L'histoire spectacle: Le cas du tricentenaire de Québec* (Montréal, Les éditions du Boréal, 2003). De même, les fêtes du tricentenaire de Montréal en 1942 étaient accompagnées de «chants, cantiques, musique, danse, lectures, récitations, dialogues, sketches, causeries, débats, projections, dévoilements d'images ou de bustes représentant les principaux personnages de notre histoire, tableaux vivants, bref, tout un ensemble présenté avec art et exécuté avec amour». Jean-Paul Héroux, *Troisième centenaire de Montréal, 1642-1942, compte rendu des fêtes préparé par Jean-Paul Héroux*, Montréal, s. n., 1942, p. 105. Les fêtes entourant l'anniversaire de Saint-Jean-Baptiste de la Salle sont marquées par des tableaux reprenant les principaux épisodes de sa vie. Frère M. Cyrille, 1651–1951, *De la Salle avec tableaux vivants facultatifs pour le tricentenaire de la naissance de Saint-Jean-Baptiste de la Salle*, s. l., n. d., 27 p.

54. Denis Martin, *Portraits des héros de la Nouvelle-France, Images d'un culte historique*, Montréal, MNM, 1988.

55. *Le Journal de Québec*, 25 juin 1870, p. 2.

56. Les illustrations de Lagacé pour les fêtes de la Saint-Jean-Baptiste sont reproduites dans l'édition numérique de Olga Hazan, dir., *L'histoire en images du Canada français de Jean-Baptiste Lagacé*, Montréal, Éditions Fides, 2012. Éditions Fides, http://www.editionsfides.com/fr/product/editions-fides/essais/histoire/lhistoire-en-images-du-canada-francais-de-jean-baptiste-lagace_677.aspx (consulté le 15 juillet 2018).

plus populaires: le musée de cire.⁵¹ C'est en 1891 qu'est fondé le Musée Eden auquel succède le Musée La Salle qui s'installe en 1894 au sous-sol du Monument national, rue Saint-Laurent à Montréal, et dont l'une des sections était consacrée aux scènes historiques canadiennes. Les guides illustrés montrent les liens entretenus entre la peinture d'histoire, le tableau vivant et le musée de cire, comme en atteste la citation réduite du célèbre tableau de la *Mort du général Wolfe* d'après Benjamin West. Ce type de muséographie a connu une vogue jusqu'au milieu des années 1960.⁵²

10. Tableau vivant et allégorie historique

Cette ultime étape me permet de revenir en quelque sorte à mon point de départ, en ramenant le sujet des jeux scéniques et celui des fêtes populaires souvent à caractère historique, national ou religieux, sans doute la manifestation la plus populaire des tableaux vivants au Québec. Ils prennent alors souvent la forme d'allégories et traitent de sujets plus abstraits ou de concepts plus généraux. L'allégorie est un genre prisé et fréquemment utilisé en peinture et en sculpture.

On trouve dans les parades et cérémonies civiques la formulation de tableaux vivants présentés sur scène ou dans les défilés comme moyens de traiter d'une période historique, des vertus des personnes incarnées ou de l'exemplarité des faits représentés.⁵³ Les chars allégoriques des parades de la Saint-Jean-Baptiste, entre autres, fournissent l'occasion d'évoquer non seulement des sujets historiques, mais des faits de société. Ces créations coïncident avec un mouvement historique qui fournit un visage aux personnalités du passé pour lesquelles nous n'avions pas de représentation.⁵⁴ En 1870, lors de la parade de la fête de la Saint-Jean-Baptiste de Québec, des tableaux vivants montrant les héros de la Nouvelle-France accompagnent le saint patron des Canadiens français. «On était frappé, écrit le journaliste, de la ressemblance qui existait entre les portraits que nous avons de Cartier et de Champlain avec leurs représentations».⁵⁵

Le tableau vivant se base sur une connaissance culturelle qu'il renforce par sa diffusion populaire. Ainsi, les chars conçus par l'artiste et historien d'art Jean-Baptiste Lagacé (1868–1946) pour les fêtes de la Saint-Jean-Baptiste de 1924, puis de 1925 | **fig. 9** | fournissent de bons exemples de ces situations où des personnages immobiles placés sur des scènes mobiles figurent pendant toute la durée de l'événement en rapportant des situations et des faits du passé.⁵⁶ Le point d'orgue était toujours le char personnifiant le patron des Canadiens français, interprété par un enfant qui recréait l'impubère précurseur de Jésus, représentation qui puise à une riche tradition iconographique. | **fig. 10** | La peinture de la Renaissance et l'art baroque fournissent de nombreux exemples du juvénile Baptiste pouvant servir de modèles aux fidèles nationalistes.

Les historiens Rémi Tourangeau et Raymond Pagé ne recensent pas moins de 440 jeux scéniques pratiqués au Québec entre 1890 et 1960. Parmi les différentes formes de ces jeux scéniques, l'on retrouve le pageant, le pageant scénique, le jeu choral, le jeu allégorique, le jeu de pantomime et le jeu par tableaux. Toutes ces formes de spectacles incluent le tableau vivant, même si le jeu par tableaux se concentre sur ce type de production.

Il [le jeu par tableaux] décompose une durée et propose des fragments d'un temps discontinu qui privilégie les ruptures de l'action. En outre, il offre un spectacle modulé en épisodes autonomes, tout comme le pageant, mais le gestus qui accompagne ceux-ci n'est pas appuyé par un aussi grand déploiement scénique ni par la présence simultanée d'un très grand nombre de figurants. Certaines mises en scène, sont d'ailleurs plutôt statiques et se présentent comme des tableaux vivants, accompagnés de musique et de jeux d'éclairage et soutenus par une narration.⁵⁷

Les fragments que j'ai réunis montrent que le tableau vivant a été largement diffusé au Québec, comme moyen d'expression à la fois savant et populaire. L'on trouve sa manifestation la plus répandue dans les fêtes publiques, jeux scéniques et parades, mais les tableaux vivants furent également pratiqués comme divertissement de scène et comme loisir familial. Des sources écrites et photographiques constituent les traces de cette histoire à reconstituer. Les journaux intimes, la correspondance et les périodiques doivent être mis à profit afin de tirer une meilleure connaissance de cet art qui, à l'origine, repose sur l'art de poser comme une œuvre d'art.

Le renouveau que connaît aujourd'hui le tableau vivant puise dans l'imitation, la redécouverte et la satire. Il intéresse plusieurs techniques artistiques et convoque le temps, la pérennité et l'identité qui sont des enjeux fondamentaux de l'art actuel. Cependant, comme l'exprimait Pierre Klossowski, cette forme d'art est plus que l'évocation d'un souvenir, une remémoration, elle est également une autre manifestation de la vie dans ce qu'elle a de plus éphémère.

En effet, si le genre du tableau vivant n'est qu'une manière de comprendre le spectacle que la vie se donne à elle-même, que nous montre ce spectacle sinon la vie se réitérant pour se ressaisir dans sa chute, comme retenant son souffle dans une appréhension instantanée de son origine; mais la réitération de la vie par elle-même resterait désespérée sans le simulacre de l'artiste qui, à reproduire ce spectacle, arrive à se délivrer lui-même de la réitération.⁵⁸ ¶

57. Rémi Tourangeau dans le *Dictionnaire des jeux scéniques du Québec au xx^e siècle* (op. cit., p. 13–18) décrit huit différents types de pageants dont la plupart comprennent des tableaux vivants. Il distingue le pageant scénique et dramatique, le jeu par tableaux qui comprend le jeu choral, le jeu allégorique, le jeu de pantomime, le jeu chronique, le poème dramatique et le jeu à forme hybride.

58. Pierre Klossowski, *La révocation de l'Édit de Nantes*, Paris, Éditions de Minuit, 1959, p. 11.

NOTES Je remercie Mélissa Harvey et Mario Béland de l'aide qu'ils m'ont apportée dans la préparation de cet article.