

## **Le « tableau vivant » dans la genèse du projet de décor de la cathédrale de Saint-Hyacinthe de Napoléon Bourassa**

Anne-Élisabeth Vallée

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/1068317ar>  
DOI: <https://doi.org/10.7202/1068317ar>

[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

Vallée, A.-É. (2019). Le « tableau vivant » dans la genèse du projet de décor de la cathédrale de Saint-Hyacinthe de Napoléon Bourassa. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 44(2), 49–64.  
<https://doi.org/10.7202/1068317ar>

Article abstract

In developing his decorative program for the Cathedral of Saint-Hyacinthe in the 1880s and 1890s, Napoléon Bourassa used staged photographs of clerics representing episodes in the life of the patron saint of the parish. This was probably the first time in his career he had done so. This photographic series calls to mind the then-widespread practice of the tableau vivant. Was Bourassa aware of this form of worldly entertainment and could it have inspired his photographic stagings? What part were these photographs supposed to play in the elaboration of his decorative project? This article offers a reflection on the tableau vivant, its place in Bourassa's career, and its emergence in the artist's creative process.

# Le «tableau vivant» dans la genèse du projet de décor de la cathédrale de Saint-Hyacinthe de Napoléon Bourassa

Anne-Élisabeth Vallée

In developing his decorative program for the Cathedral of Saint-Hyacinthe in the 1880s and 1890s, Napoléon Bourassa used staged photographs of clerics representing episodes in the life of the patron saint of the parish. This was probably the first time in his career he had done so. This photographic series calls to mind the then-widespread practice of the tableau vivant. Was Bourassa aware of this form of worldly entertainment and could it have inspired his photographic stagings? What part were these photographs supposed to play in the elaboration of his decorative project? This article offers a reflection on the tableau vivant, its place in Bourassa's career, and its emergence in the artist's creative process.

Docteure en histoire de l'art, Anne-Élisabeth Vallée est chargée de cours au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal. —anne-elisabeth.vallee@umontreal.ca

1. Pour une étude complète du programme décoratif de la cathédrale de Saint-Hyacinthe et de l'utilisation de ces photographies, consulter Paul Bourassa, «Les grands ensembles décoratifs et l'architecture: l'accomplissement», dans Mario Béland, dir., *Napoléon Bourassa. La quête de l'idéal*, catalogue d'exposition, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec et Les Publications du Québec, 2011, p. 179–193. Voir aussi Anne-Élisabeth Vallée, «La contribution artistique, pédagogique et théorique de Napoléon Bourassa à la vie culturelle montréalaise entre 1855 et

En préparant l'exposition sur Napoléon Bourassa qui s'est tenue au Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ) en 2011, Mario Béland, alors conservateur au musée et commissaire de l'exposition, a découvert une série de photographies anciennes dans une valise accompagnant l'imposante collection d'œuvres sur papier de l'artiste conservée par l'institution. Parmi les seize tirages trouvés, qui provenaient vraisemblablement de l'atelier de Bourassa, six étaient identifiés au studio montréalais Laprés & Lavergne, tandis que sept autres ont plus tard été attribués à un photographe maskoutain du nom de Victor Morin. | figs. 1–4 | Les sujets de ces sept photographies ont tout de suite attiré l'attention du commissaire. Ces épreuves à l'albumine argentine présentaient chacune un groupe d'hommes—dont certains se trouvaient dans plus d'un cliché—, plus précisément des religieux (si l'on se fie à leur tonsure) prenant la pose, accessoires en main dans certains cas, comme s'ils reproduisaient quelque scène tirée d'une pièce de théâtre.

Pour un œil familier à l'œuvre de Bourassa, le lien entre ces photographies et son projet de décor de la cathédrale de Saint-Hyacinthe était facile à établir. Pour s'en convaincre, il ne suffit que de mettre en parallèle deux de ces épreuves | figs. 1–2 | avec une des scènes de la vie de saint Hyacinthe imaginée par l'artiste, soit *Saint Hyacinthe quitte le couvent Sainte-Sabine de Rome pour la Pologne*. | fig. 5 | Dans son dessin, Bourassa organise sa composition autour de deux groupes de personnages, celui de droite représentant saint Dominique et ses acolytes saluant, à gauche, saint Hyacinthe et ses compagnons de voyage qui s'appêtent à quitter le couvent. Sans en être en tout point similaires, ces deux groupes s'apparentent à plusieurs égards à ceux des deux photographies précédemment mentionnées, notamment en ce qui concerne la disposition générale des personnages, leur attitude et gestuelle, ainsi que leurs costumes. Il est par exemple intéressant de remarquer que, dans les deux médiums, le groupe de saint Dominique est juché sur un piédestal, tandis que celui de saint Hyacinthe ne l'est pas. Le même exercice peut être fait avec quelques compositions du cycle, et notamment avec la scène illustrant la prise d'habit de saint Hyacinthe, | figs. 6–7 | dans laquelle certains personnages partagent des similitudes avec les modèles d'une autre photographie de la série.<sup>1</sup> | fig. 3 |

À la vue des liens évidents entre ces tirages photographiques et les compositions de Bourassa, il paraissait plausible de supposer que l'artiste avait lui-même joué le rôle de metteur en scène en dirigeant les modèles pour qu'ils

recréent, par leur gestuelle et grâce à quelques accessoires, les épisodes de la vie de saint Hyacinthe qui faisaient partie du cycle prévu pour le décor de la cathédrale. D'ailleurs, n'est-ce pas à ce metteur en scène—sans doute Bourassa—qu'appartient la main tenant un papier que l'on aperçoit à droite d'une des prises de vue | **fig. 3** | et qui a vraisemblablement échappé à la vigilance du photographe? On imagine aisément l'artiste, croquis à la main, fournissant aux figurants des indications quant à la disposition de la scène et à l'attitude à adopter.

Mais comment confirmer cette intuition? À la suite de la découverte des tirages, les recherches menées dans le cadre de notre thèse de doctorat et en préparation de l'exposition sur Bourassa au Musée national des beaux-arts du Québec nous ont permis de situer les prises de vue dans la salle du chapitre du couvent des Dominicains de Saint-Hyacinthe, | **fig. 8** | établi non loin de la cathédrale, ce qui venait appuyer notre hypothèse puisque Bourassa connaissait bien les Frères Prêcheurs de l'endroit.<sup>2</sup> Par ailleurs, en consultant le *Carnet de comptes—dépenses personnelles* de Bourassa, nous avons découvert un paiement du montant substantiel, pour l'époque, de 14,25 \$ au studio du photographe maskoutain Victor Morin inscrit en date du 6 mai 1892, ce qui nous a incité à lui attribuer les photographies, tout en venant corroborer le fait que ces images avaient été commandées par l'artiste.<sup>3</sup>

Plus encore, nos récentes recherches ont permis de documenter davantage ces photographies et d'éclaircir quelque peu le contexte dans lequel elles ont été prises. En effet, nous avons découvert que les Archives des Dominicains du Canada conservent cinq épreuves inédites issues de la même série que celle du MNBAQ. Parmi ces photographies, deux se rapportent directement à la scène de la prise d'habit de saint Hyacinthe telle qu'élaborée par Bourassa, | **figs. 9–10** | tandis qu'une autre | **fig. 11** | reproduit une partie de la composition illustrant *Saint Hyacinthe et ses compagnons traversant le fleuve Borysthène*, à Kiev (MNBAQ, 1943.55.125).<sup>4</sup> Cette découverte nous a, en outre, permis de confirmer que les figurants ayant participé à ces mises en scène appartenaient bel et bien à l'Ordre des Frères Prêcheurs, comme nous le supposions jusque-là, puisque certains d'entre eux ont été identifiés par un membre de la communauté.<sup>5</sup>

Par ailleurs, un extrait de la *Chronique* du couvent Notre-Dame-du-Rosaire de Saint-Hyacinthe, également conservé par les Archives des Dominicains du Canada et découvert par la même occasion, vient apporter un nouvel éclairage sur les circonstances entourant les séances de pose. En effet, le chroniqueur note en date du 8 mars 1892: «M. Napoléon Bourassa transforme notre Chapitre en atelier de peinture pour quelques temps. Il vient prendre des Modèles pour les dix huit [sic] tableaux destinés à représenter la Vie de St. Hyacinthe. Les tableaux serviront à orner la Cathédrale». <sup>6</sup> En plus de situer Bourassa dans la salle du chapitre quelque temps avant le paiement des tirages à Victor Morin, cet extrait laisse entendre que l'artiste a établi ses quartiers dans le couvent pendant un certain temps, organisant non seulement ses mises en scène captées par Morin, mais travaillant également d'après modèle vivant pour exécuter certains des dessins préparatoires et des portraits de dominicains conservés au MNBAQ.<sup>7</sup>

1890», thèse de doctorat, Montréal, UQAM, 2009, p. 357–377.

2. Vallée, *op. cit.*, p. 358. En juin 1891, Bourassa est chargé de dessiner les plans d'une nouvelle aile pour le couvent Notre-Dame-du-Rosaire de Saint-Hyacinthe, projet qu'il mènera à bien l'année suivante. Bourassa, *op. cit.*, p. 195.

3. Bibliothèque et Archives Canada, Fonds Napoléon-Bourassa, *Carnet de comptes—dépenses personnelles*, 6 mai 1892. Il s'agit probablement du même Victor Morin qui, deux décennies plus tôt, avait secondé Bourassa dans le décor de la chapelle Nazareth à Montréal. À ce sujet, consulter Anne-Élisabeth Vallée, *Napoléon Bourassa et la vie culturelle à Montréal au XIX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Leméac, 2010, p. 125–127.

4. Les deux autres épreuves sont des prises de vues très proches de photographies figurant dans la collection du Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ, 2009.22 et 2009.23).

5. Nous tenons à remercier Fr. Yves Cailhier, o.p., archiviste responsable de l'audiovisuel et des artefacts, qui nous a signalé l'existence de ces épreuves dans la collection des Archives des Dominicains du Canada à Montréal et nous a transmis les renseignements concernant l'identité des figurants, colligés par le père René Groleau, o.p.

6. Cette information nous a également été transmise par Fr. Yves Cailhier, o.p., qui a dépeillé la *Chronique* à la recherche d'une mention au sujet des photographies. Archives des Dominicains du Canada, *Chronique du couvent Notre-Dame-du-Rosaire de Saint-Hyacinthe*, t. 1, 5 octobre 1873 au 3 septembre 1894, p. 161 (F1/D1, 10).

7. Nous pensons notamment aux diverses études de dominicains (MNBAQ, 1943.55.09, 1943.55.17, 1943.55.18, 1943.55.52 et 1943.55.109) et aux portraits des pères Deland, Duchaussoy et Fontaine (MNBAQ, 1943.55.166, 1943.55.167 et 1943.55.168).

Si aucun témoignage ne nous est parvenu sur le déroulement des séances de pose entourant les prises de vue de Morin, il nous apparaît évident que celles-ci ont certainement nécessité quelques préparatifs, ne serait-ce que dans le recrutement des modèles et dans la sélection des costumes et des accessoires utilisés pour chacune des scènes. Certaines d'entre elles présentent en effet un nombre d'accessoires plus important que dans les exemples vus précédemment. C'est le cas de la photographie reproduisant l'épisode de la fuite de Kiev | fig. 4 | dans laquelle le saint et ses compagnons transportent une statue de la Vierge, un ciboire, un ostensor et un ombrelino de procession devant servir à protéger la statue, en concordance avec le récit de l'événement relaté dans l'hagiographie. Il va également de soi que l'élaboration même de ces scènes a exigé, de la part de l'artiste, de diriger les figurants pour leur indiquer la posture, la gestuelle et l'attitude à adopter.

L'ensemble de ces démarches entourant la réalisation de ces photographies, ainsi que le résultat même de ces séances de pose, ne sont pas sans évoquer, nous semble-t-il, une pratique populaire répandue au Québec à cette époque, celle du tableau vivant, se caractérisant par la mise en scène, devant public, d'un groupe de figurants endimanchés et munis d'accessoires reproduisant, dans la plus stricte immobilité et souvent devant un décor de circonstance, une composition picturale ou sculpturale connue ou une scène littéraire, religieuse, historique ou théâtrale aisément identifiable. Dans certains cas, les tableaux vivants pouvaient même être captés par la photographie en vue d'être diffusés à un plus large public.

Existerait-il un lien entre la production de ces photographies et la pratique du tableau vivant, à laquelle elles semblent apparentées? Notre article cherchera à faire la lumière sur cette question, malgré la rareté des sources concernant ces mises en scène photographiques. Afin de fournir un portrait aussi complet que possible du contexte dans lequel s'inscrivent ces photographies et de leur rôle ou raison d'être en regard du projet de décor de la cathédrale de Saint-Hyacinthe, nous étudierons d'abord la chronologie de cette vaste entreprise—qui sera finalement abandonnée après plusieurs années d'hésitations et de tergiversations de la part de l'artiste et du commanditaire—en y situant les prises de vue de Morin. Nous replacerons ensuite le projet lui-même dans l'ensemble de la carrière de Bourassa, en faisant ressortir l'usage antérieur qu'il a pu faire de la photographie, ainsi que ses potentielles expériences passées de mises en scène et du tableau vivant. Ce portrait devrait nous permettre de nourrir une réflexion sur les relations pouvant être établies entre une pratique populaire associée traditionnellement au divertissement mondain, telle que le tableau vivant, et la production de photographies accompagnant la conception d'un cycle de peintures religieuses, activité située tout en haut de la hiérarchie des genres picturaux et appartenant résolument aux arts dits majeurs.

#### Les vicissitudes d'un projet avorté

En août 1885, Bourassa reçoit de la part du vicaire général du diocèse de Saint-Hyacinthe, Joseph-Alphonse Gravel, la commande de la décoration intérieure de la cathédrale Saint-Hyacinthe-le-Confesseur, érigée quelques années plus tôt entre 1878 et 1880. L'artiste est invité à concevoir les plans des

Figures 1–4. Victor Morin, attribué à, *Groupe de Dominicains prenant la pose. Mise en scène de Napoléon Bourassa pour le décor de la cathédrale de Saint-Hyacinthe, vers 1892, épreuve à l'albumine argentique, 25,5 × 21 cm.*

Collection du Musée national des beaux-arts du Québec. Fonds Anne-Bourassa (P18), don en 1978 (2009.18; 2009.21; 2009.17; 2009.19). Photo: MNBAQ.



Figure 5. Napoléon Bourassa, «Saint Hyacinthe quitte le couvent Sainte-Sabine de Rome pour la Pologne», détail de Cathédrale de Saint-Hyacinthe. Projet de décoration du chœur et de la première travée de la nef, coupe longitudinale et élévations, 1891, encre, lavis et aquarelle sur papier entoilé, 82,1 × 111,7 cm. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec. Don de la succession Bourassa en 1941 (1943-55-184). Photo: MNBAQ.



Figure 6. Napoléon Bourassa, «Saint Hyacinthe prend l'habit des mains de saint Dominique, à Rome», détail de Cathédrale de Saint-Hyacinthe. Projet de décoration du chœur et de la première travée de la nef, coupe longitudinale et élévations, 1891, encre, lavis et aquarelle sur papier entoilé, 82,1 × 111,7 cm. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec. Don de la succession Bourassa en 1941 (1943-55-184). Photo: MNBAQ.



«modifications et additions» à apporter à l'architecture intérieure, ceux «des stalles et de la chaire», ainsi que ceux «d'une décoration complète consistant en ornements polychromes et en tableaux historiques et bibliques concourant tous dans le développement d'un grand sujet religieux». <sup>8</sup> Il est alors convenu que le décor comprendra une série de tableaux relatant la vie du saint patron du diocèse.

Bourassa accepte la commande et s'engage à livrer l'ensemble des plans et des dessins du décor pour le 1<sup>er</sup> mai 1888. Il se met rapidement à l'œuvre, dès septembre 1885, mais le projet piétine, si bien qu'en juillet 1888, lorsqu'il quitte le Québec pour l'Europe, l'artiste n'a toujours rien rendu au commanditaire. Il profite toutefois de son séjour prolongé en France et en Italie, entrepris pour des raisons familiales, pour avancer son projet, travaillant notamment au plan de la chaire et aux études de «deux des compositions qui devront occuper le pourtour de l'église». <sup>9</sup> Les compositions évoquées ici correspondent aux deux premières scènes du cycle, soit la prise d'habit de saint Hyacinthe et son départ du couvent Sainte-Sabine de Rome pour la Pologne. En mars 1889, Bourassa visite l'église Sainte-Sabine à Rome, s'y fait photographe | fig. 12 | et prend soin de reproduire, dans son carnet de croquis, la colonnade de la nef, de même que *La Prise d'habit de saint Hyacinthe* de Federico Zuccari (1542–1609), une des compositions ornant les murs de la chapelle dédiée au saint. <sup>10</sup>

À son retour au Québec à la fin de l'été 1889, Bourassa rencontre le vicaire général Gravel pour discuter du projet, qui paraît bel et bien relancé de manière officielle. <sup>11</sup> Ce n'est cependant qu'en juillet 1891 qu'il livre finalement au commanditaire les dessins «calqués sur toiles, gardant en main les originaux sur carton qui devaient encore recevoir un complément de la décoration par la couleur». <sup>12</sup> Parmi ces dessins figure probablement le calque du large plan d'ensemble du chœur et de la première travée de la nef, daté de 1891, qui comprend l'étude détaillée des deux premiers épisodes du cycle sur la vie de saint Hyacinthe mentionnés précédemment. | figs. 5–6 | En septembre 1891, Bourassa propose au vicaire général d'entreprendre la production sur toile de ces deux scènes, «qui pourraient servir de point de départ à l'exécution des autres», <sup>13</sup> mais le commanditaire préfère plutôt que l'artiste établisse l'ensemble des compositions du cycle, avant d'amorcer la réalisation des œuvres finales.

Bourassa s'attèle donc à cette tâche à partir de l'automne 1891 jusqu'en mai 1892, multipliant les études préparatoires et parvenant à esquisser à la mine de plomb sur carton de grand format (environ 48 × 58 cm) neuf des dix-huit scènes du cycle. <sup>14</sup> Ayant appris en mai 1892 que les travaux de modifications de l'architecture intérieure de la cathédrale ne débuteraient pas avant l'année suivante, l'artiste délaisse temporairement ses études préparatoires espérant y revenir plus tard. <sup>15</sup> Cependant, en septembre 1893, le commanditaire met abruptement fin au projet, invoquant diverses raisons financières, matérielles et même interpersonnelles, le grand vicaire n'ayant pas l'aval du nouvel évêque de Saint-Hyacinthe, Monseigneur Maxime Decelles, pour poursuivre son projet. <sup>16</sup> Ainsi, Bourassa travaille toujours à l'élaboration de ses compositions au printemps de 1892—sans savoir qu'il suspendra bientôt son ouvrage—lorsqu'il fait appel à Victor Morin pour fixer, sur papier albuminé,

8. MNBAQ, Fonds Anne-Bourassa, Lettre de J.-A. Gravel à Napoléon Bourassa, Saint-Hyacinthe, 1<sup>er</sup> août 1885, et Lettre de Napoléon Bourassa à J.-A. Gravel, Montebello, 10 août 1885.

9. MNBAQ, Fonds Anne-Bourassa, Relevé par Napoléon Bourassa de chaque mois du travail effectué pour le projet avec les sommes correspondantes, non daté.

10. Le croquis de la composition de Zuccari est daté du 23 mars [1889]. Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa, Collection Napoléon-Bourassa, Carnet de croquis, 1976-89-34.2R, E010859154.

11. Napoléon Bourassa, *Lettres d'un artiste canadien: N. Bourassa*, préf. d'Adine Bourassa, Bruges, Desclée de Brouwer, 1929, p. 345 (Lettre à Augustine ou Adine, Montréal, 30 août 1889).

12. MNBAQ, Fonds Anne-Bourassa, Ébauche d'un mémoire de Napoléon Bourassa au grand vicaire J.-A. Gravel, après le 23 novembre 1896.

13. MNBAQ, Fonds Anne-Bourassa, Lettre de Napoléon Bourassa à J.-A. Gravel, Montebello, 16 septembre 1891.

14. Les neuf cartons sont conservés au Musée national des beaux-arts du Québec.

15. MNBAQ, Fonds Anne-Bourassa, Ébauche d'un mémoire de Napoléon Bourassa au grand vicaire J.-A. Gravel, après le 23 novembre 1896.

16. Sur les raisons invoquées, voir également Vallée, *Napoléon Bourassa et la vie culturelle...*, op. cit., p. 223–224.

**Figure 7.** Napoléon Bourassa, *Saint Hyacinthe prend l'habit des mains de saint Dominique, à Rome. Étude pour la décoration de la nef de la cathédrale de Saint-Hyacinthe, 1891–1896, encre, lavis et aquarelle sur papier entoilé, 48,3 × 58,6 cm (papier); 34 × 44,5 cm (image).* Collection du Musée national des beaux-arts du Québec. Don de la succession Bourassa en 1941 (1943.55.165). Photo: MNBAQ.



**Figure 8.** Photographe inconnu, *Saint-Hyacinthe, La salle du chapitre du couvent Notre-Dame-du-Rosaire de Saint-Hyacinthe, sans date, 16,3 × 23,4 cm.* Collection des Archives des Dominicains du Canada, Montréal. Photothèque (1/08.1, classeur 165, photo 286). Photo: Archives des Dominicains du Canada.





**Figures 9–11. Victor Morin, attribué à, *Groupe de Dominicains prenant la pose. Mise en scène de Napoléon Bourassa pour le décor de la cathédrale de Saint-Hyacinthe, vers 1892, épreuve à l’albumine argentique, 19,6 × 13,8 cm (en haut, à gauche), 17,3 × 16,7 cm (en haut à droite), 21,9 × 17,8 cm (à droite).*** Collection des Archives des Dominicains du Canada, Montréal. Photothèque (J/08.1, classeur 165, photos 163, 162, 165). Photo: Archives des Dominicains du Canada.

ses mises en scène photographiques inspirées de la vie de saint Hyacinthe, comme en témoigne l'extrait de la *Chronique* du couvent cité précédemment.

Quel rôle devaient jouer ces photographies à cette étape du projet? Si l'on se concentre sur les deux premiers épisodes du cycle, qui ont reçu le plus d'attention de la part de l'artiste, il est difficile de trouver des distinctions marquées entre les études produites avant les séances de pose—notamment celles qui figurent sur le plan d'ensemble du chœur et de la première travée de la nef | figs. 5–6 | —et celles que nous croyons avoir été exécutées à la même époque ou à la suite de la création des photographies.<sup>17</sup> | fig. 7 |

Seul le dessin à l'encre, au lavis et à l'aquarelle illustrant la prise d'habit de saint Hyacinthe | fig. 7 | comporte un détail qui pourrait porter à croire que l'artiste s'est servi des photographies de Morin pour peaufiner sa composition: le personnage agenouillé aux côtés du saint, qui revêtait un capuchon sur les autres esquisses, présente des traits et une posture de tête proches de ceux du modèle jouant ce même rôle dans la photographie correspondante. | fig. 3 | Il n'est pas superflu de mentionner que ce dessin a pu être retravaillé par Bourassa aussi tardivement qu'en 1896, soit trois ans après l'abandon du projet, comme le révèle une lettre à sa fille dans laquelle il mentionne vouloir «terminer deux des compositions [...] commencées avec quelques autres, pour la future décoration de la cathédrale de St. Hyacinthe. Celles-ci sont presque complétées; elles auront alors leur valeur définitive et pourront se présenter à une exposition».<sup>18</sup>

Ce détail nous indique peut-être que les mises en scène photographiques devaient servir de support au travail de l'artiste à un stade assez avancé du projet, c'est-à-dire non pas pour l'aider à fixer les compositions générales, comme on aurait pu le croire, mais davantage pour exécuter les œuvres finales avec un grand réalisme. Comme le projet a été interrompu sans permettre à Bourassa de compléter son ouvrage, il ne nous est cependant pas possible de vérifier cette hypothèse. En l'absence d'autres sources mentionnant ces tirages, leur rôle ou leur raison d'être ne peuvent donc pas être élucidés avec certitude.

#### La photographie, un usage déjà établi?

Qu'en est-il de l'usage qu'a fait Bourassa de la photographie au cours de sa carrière? A-t-il déjà eu recours à de telles mises en scène photographiques dans le cadre de ses projets précédents? Voilà deux questions qui pourraient nous éclairer sur les motivations et les sources d'inspiration de l'artiste à organiser ces séances de pose avec les Dominicains de Saint-Hyacinthe. Mais d'abord, voyons quelle place occupe le décor de la cathédrale de Saint-Hyacinthe dans son parcours professionnel.

Lorsqu'il reçoit cette commande, Bourassa n'en est pas à ses premières armes en matière de décoration religieuse. Il a déjà fait ses preuves dans deux projets majeurs: la chapelle Nazareth (de l'Institut du même nom, rue Sainte-Catherine à Montréal, aujourd'hui démolie) et la chapelle Notre-Dame-de-Lourdes (sur la même rue), où il avait exécuté dans les deux cas, avec quelques apprentis, un ensemble de peintures murales illustrant des scènes bibliques ou tirées d'évangiles apocryphes. Le décor de Notre-Dame-de-Lourdes qu'il inaugure en 1880 ne lui vaut que des éloges de la part de la critique, ainsi qu'une place au sein du panthéon des peintres canadiens-français

17. Voir également cette autre esquisse sur le même sujet: Napoléon Bourassa, *Saint Hyacinthe quitte le couvent Sainte-Sabine de Rome pour la Pologne. Esquisse mise au carreau pour la décoration de la nef de la cathédrale de Saint-Hyacinthe*, 1891–1892, mine de plomb sur papier entoilé, 48,4 × 58,6 cm, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, don de la succession Bourassa en 1941 (1943.55.130).

18. MNBAQ, Archives Famille Bourassa, Lettre de Napoléon Bourassa à sa fille Augustine, Saint-Hyacinthe, 16 mars 1896.

(dans la lignée des Légaré, Plamondon et Hamel).<sup>19</sup> Bourassa est donc un peintre-décorateur accompli et un artiste respecté lorsque le grand vicaire Gravel fait appel à ses services.

Et pourtant, pour ce nouveau projet, l'artiste semble enclin à dévier de ses expériences passées pour proposer une nouvelle approche à son commanditaire. Finies les peintures murales exécutées *in situ* à l'aide d'un groupe d'élèves à former, à la manière des peintres italiens prérenaissants et renaissants, Bourassa suggère plutôt de concevoir des huiles sur toile qui seront ensuite marouflées sur les murs. Se réservant le rôle de concepteur des compositions, il songe à faire appel à des artistes européens pour l'exécution des toiles, du moins si le budget de l'évêché le permet. Même le style des compositions tend à s'éloigner des scènes statiques inspirées de l'art prérenaissant et souvent représentées en grisaille dans lesquelles les figures évoluent dans un espace peu profond et indéfini, avec peu ou pas d'éléments de décor,<sup>20</sup> que l'artiste avait privilégiées jusque-là, pour laisser place à des compositions beaucoup plus élaborées, avec une attention particulière portée aux costumes, au décor et à l'espace perspectiviste.

Est-ce le caractère historique des scènes à représenter qui l'incite à modifier son approche stylistique? Il est certain qu'il se montre particulièrement soucieux d'insuffler une vérité historique à ses œuvres. Ayant choisi les épisodes de la vie du saint à représenter en se basant sur son hagiographie,<sup>21</sup> Bourassa fait des recherches pour dénicher des modèles de «costumes historiques et nationaux des divers pays où St-Hyacinthe avait accompli les faits les plus remarquables de sa vie». <sup>22</sup> Certains personnages secondaires paraissent d'ailleurs tout droit sortis d'ouvrages sur le costume historique, entre autres ce couple qui déambule à l'arrière-plan de la scène illustrant le départ de saint Hyacinthe vers la Pologne | fig. 5 | ou ces deux hommes âgés fermant la droite de la composition montrant la prise d'habit du saint. | fig. 6 | Enfin, comme mentionné précédemment, il profite de son séjour à Rome pour visiter l'église de Sainte-Sabine où se déroulent les deux premiers épisodes du cycle, fait un croquis de l'intérieur de l'église et s'y fait photographier.

Son recours à des mises en scène photographiques s'inscrit donc dans un contexte qui diffère quelque peu de ses projets antérieurs. D'ailleurs, à notre connaissance, jamais il n'avait organisé de telles séances de pose captées par la photographie avec des groupes de modèles—ni même avec un seul modèle—, et ce, même si certaines de ses compositions, notamment à Notre-Dame-de-Lourdes, regroupaient plusieurs personnages. Qui plus est, aucune source ne nous indique qu'il ait déjà travaillé ses compositions en présence de plusieurs modèles à son atelier, préférant peaufiner chacune de ses figures de manière indépendante avant de les regrouper sur papier, comme il le fera par ailleurs pour plusieurs personnages entrant dans son cycle sur la vie de saint Hyacinthe. En fait, comme l'avance l'ancien conservateur du MNBAQ, Paul Bourassa, ce procédé serait «une première dans l'histoire de l'art du Québec». <sup>23</sup> En effet, il s'agirait d'une pratique élaborée par Bourassa spécifiquement pour le projet de décor de la cathédrale de Saint-Hyacinthe et on ne connaît aucun autre artiste canadien ayant fait de même avant lui.

Si cette pratique est nouvelle pour Bourassa, l'usage de la photographie comme soutien à son travail pictural ne l'est certes pas. Très tôt dans sa

19. Voir notamment L'abbé Thomas-Aimé Chandonnet, «Le Musée de Montréal», *Revue de Montréal*, 1880, p. 492–495.

20. Sur les décors de Nazareth et de Notre-Dame-de-Lourdes, consulter Vallée, *Napoléon Bourassa et la vie culturelle...*, op. cit., p. 186–210.

21. Bourassa élabore son cycle d'après un ouvrage relatant la vie de saint Hyacinthe, dont il retranscrit des extraits dans un carnet de notes conservé par Bibliothèque et Archives Canada dans le fonds Napoléon-Bourassa. Nous avons retranscrit ces extraits dans Paul Guérin et François Giry, *Les Petits Bollandistes: vies des saints de l'Ancien et du Nouveau Testament, des martyres, des pères, des auteurs sacrés et ecclésiastiques, des vénérables, et autres personnes mortes en odeur de sainteté*, Bar-le-Duc, Louis Guérin, 1873, vol. 9, 643 p.

22. MNBAQ, Fonds Anne-Bourassa, Lettre de N. B. à J.-A. Gravel, Saint-Hyacinthe, 23 septembre 1893.

23. Bourassa, op. cit., p. 184.

Figure 12. Photographe inconnu, Napoléon Bourassa à l'église Sainte-Sabine de Rome, printemps 1889, épreuve à l'albumine argentique, 19,5 × 25,5 cm. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec. Fonds Anne-Bourassa (P18). Photo: Patrick Altman.



carrière, il avait appris à travailler d'après photographie lorsqu'il réalisait des portraits, notamment afin d'éviter à ses modèles de trop multiples séances de pose, avouant lui-même peindre les portraits «avec peine et lentement».<sup>24</sup> Il possédait également un *Album de photographies de modèles nus* d'Hermann P. Heid pour Adolphe Giraudon, édité vers 1880 et destiné aux artistes, ouvrage très utile en l'absence de modèles professionnels.<sup>25</sup> Toutefois, dans ses expériences passées, Bourassa travaillait toujours à partir de photographies qu'il avait déjà en sa possession ou que l'on mettait à sa disposition.

Ainsi, la particularité de l'usage qu'il fait du médium photographique dans le cadre du projet de Saint-Hyacinthe se situe justement dans le rôle qu'il joue non seulement en tant que commanditaire des tirages, mais surtout comme metteur en scène, partageant avec le photographe la paternité de ces images. Voilà qui nous ramène à nos questionnements de départ, concernant les potentielles expériences passées de Bourassa avec la mise en scène et les relations qui pourraient être établies entre la production de ces photographies et la pratique du tableau vivant, à laquelle elles semblent apparentées.

#### Nature et histoire du tableau vivant

Avant d'examiner plus en détail la carrière de Bourassa à la recherche de telles expériences, il convient sans doute, à cette étape de notre analyse, de fournir quelques éléments de précision sur la nature et l'histoire du tableau vivant, en Europe et au Canada. Dans son *Dictionnaire de la langue française (1873–1874)*, Émile Littré définit les tableaux vivants comme des «groupes de personnages vivants, représentant, par leur attitude et leur costume, des tableaux plus ou moins célèbres, des sujets historiques, etc.».<sup>26</sup> Apparu en Europe au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, le tableau vivant vise, dans un premier temps, à reproduire la composition d'une toile ou d'une sculpture célèbre. Toutefois, ses sources d'inspiration se diversifient rapidement, s'étendant aux œuvres littéraires, aux récits historiques et aux sujets religieux. Déjà, au siècle suivant, cette pratique culturelle bien établie est devenue un divertissement mondain. Mettant en scène des comédiens professionnels ou, bien souvent, des amateurs, on les organise

24. «Lettre de Napoléon Bourassa à son beau-père Louis-Joseph Papineau, Montréal, 13 novembre 1859», dans *Lettres d'un artiste canadien: N. Bourassa*, préf. d'Adine Bourassa, Bruges, Desclée de Brouwer, 1929, p. 37–39.

25. Sur l'utilisation de la photographie dans l'œuvre de Bourassa, consulter Mario Béland, «Napoléon Bourassa: Témoignage photographique», *Continuité*, n° 131, hiver 2011–2012, p. 47–49.

26. Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française [...]*, Paris, Librairie Hachette, 1873–1874, t. 4, p. 2513.

autant pour le public restreint d'un salon que pour des assemblées plus larges réunies dans le cadre d'une prestation théâtrale ou d'un événement caritatif.<sup>27</sup>

Par sa nature, le tableau vivant se situe donc à la croisée de plusieurs arts et se caractérise par un transfert de médium ou de forme d'art. Inspiré de la peinture, de la sculpture ou de la littérature (comprise dans son sens large), il s'approprie sa source en proposant quelque chose de nouveau, qui s'apparente au théâtre sans en être tout à fait, même s'il partage avec l'art dramatique plusieurs points, notamment le jeu des acteurs—quoique muets et figés—, la mise en scène, les décors, les costumes et accessoires, ainsi que la présence d'un public. Afin de rendre compte de la diversité des expressions du tableau vivant à travers son histoire, certains auteurs opteront pour la notion d'«image performée», qui englobe non seulement le divertissement populaire tel que décrit jusqu'ici, mais aussi l'appropriation de cette pratique par la photographie, voire le cinéma et l'art performatif actuel.<sup>28</sup>

En effet, dès le XIX<sup>e</sup> siècle, les premiers photographes seront appelés non seulement à enregistrer pour la postérité les séances de tableaux vivants, mais plusieurs d'entre eux développeront aussi un goût pour les scènes narratives inspirées des mêmes sujets interprétés dans les tableaux vivants. Certains auteurs n'hésitent d'ailleurs pas à utiliser indifféremment les termes de tableaux vivants et de photographies mises en scène lorsqu'il est question de ces images photographiques fortement inspirées de la pratique du tableau vivant et reproduisant des scènes théâtrales, littéraires, historiques, religieuses, picturales ou sculpturales, comme le fait Quentin Bajac dans *Tableaux vivants: fantaisies photographiques victoriennes (1840–1880)*.<sup>29</sup>

Pour Michel Poivert, historien de la photographie, il ne fait aucun doute que l'émergence de ces photographies mises en scène ou «posées», comme il suggère de les appeler, est intimement liée au tableau vivant, avec lequel le médium photographique partage d'ailleurs, par essence, plusieurs caractéristiques: «Esthétique de l'immobilité, du silence et du “cadrage” mais aussi de la “reproduction”, un tableau vivant est déjà une photographie». <sup>30</sup> L'auteur met d'ailleurs en garde ceux qui seraient tentés de voir, dans ces «images auxquelles on ne croit pas», une forme archaïque de photographie ou simplement le résultat d'un temps de pose prolongé. Il faut plutôt y reconnaître, selon lui, une esthétique antinaturaliste semblable à celle du tableau vivant, «où le photographe pense l'espace de la représentation comme une sorte de scène de théâtre sur laquelle les modèles viennent jouer». <sup>31</sup>

### Le tableau vivant dans la carrière de Bourassa

Au Canada, l'histoire de la pratique du tableau vivant et de son dérivé, la photographie mise en scène, reste encore à écrire, mais il suffit de parcourir quelques journaux de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle pour se convaincre de l'étendue du phénomène. <sup>32</sup> À partir de 1860, il est courant de retrouver lors de soirées mondaines, de représentations théâtrales ou de spectacles-bénéfices ou scolaires la présentation de tableaux vivants à thématiques littéraires, historiques ou religieuses. <sup>33</sup> Le phénomène est si répandu dans les spectacles offerts par les élèves des couvents montréalais dans les années 1870 que l'archevêque Monseigneur Édouard-Charles Fabre croit nécessaire d'intervenir officiellement pour en interdire la pratique. Dans une lettre pastorale

27. Sur l'histoire du tableau vivant, voir Bernard Vouilloux, *Le tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre*, Paris, Flammarion, coll. «Idées et recherches», 2002, p. 15–31.

28. Julie Ramos avec la collaboration de Léonard Pouy, dir., *Le tableau vivant ou l'image performée*, Paris, Institut national d'histoire de l'art et Mare & Martin, 2014.

29. Quentin Bajac, *Tableaux vivants: fantaisies photographiques victoriennes (1840–1880)*, catalogue d'exposition, Paris, Réunion des musées nationaux, 1999.

30. Michel Poivert, «Notes sur l'image performée, paradigme réprouvé de l'histoire de la photographie?», *Porto Arte*, vol. 21, n° 35, mai 2016, p. 216.

31. *Ibid.*, p. 213.

32. D'après nos recherches sommaires, la pratique du tableau vivant serait apparue dans la sphère culturelle canadienne-anglaise vers 1840–1850, avant de rejoindre le public francophone autour de 1860. La plus ancienne référence que nous avons retracée faisant état de tableaux vivants présentés au Bas-Canada figure dans le journal *Le Canadien* du 15 novembre 1841 (p. 2). L'article annonce la présentation, le soir même, d'un drame nautique intitulé *The Purse or The Benevolent Tar* joué par une certaine Mlle Phillips, qui agrémente par ailleurs la soirée de «tableaux vivants».

33. Voici quelques articles et annonces publicitaires mentionnant la présentation de tableaux vivants: «Club Dramatique des Amateurs Canadiens», *Le Canadien*, 25 octobre 1861, p. 3; «Shakespearean Ter-Centenary», *Montreal Herald and Daily Commercial Gazette*, 15 février 1864, p. 2; «Charité», *Gazette de Soleil*, 13 mars 1869, p. 2; Un spectateur, «Couvent de Jésus-Marie», *Le Courrier du Canada*, 2 juillet 1869, p. 2; «Soirée dramatique et musicale», *Le Progrès du Saguenay*, 11 avril 1889, p. 2.

sur l'éducation des jeunes filles, il spécifie que «toute séance publique, toute espèce de drames, de tableaux vivants et autres moyens de mettre en scène les jeunes personnes» seront proscrits afin d'éviter de «faire naître dans leurs cœurs une ambition et une vanité qui peuvent amener les plus déplorables conséquences». <sup>34</sup>

Dérivées de cette pratique et partageant avec elle le goût si victorien du déguisement, les photographies mises en scène produites par le studio de William Notman—pour ne nommer que le plus connu à Montréal—connaîtront une grande popularité auprès de la population principalement anglo-saxonne. Prenant grand soin d'introduire dans ses œuvres des décors peints, des costumes, des accessoires de toutes sortes et des artifices simulant, par exemple, la neige, la glace ou le feu, Notman proposera à sa clientèle des photographies posées évoquant, par leurs thématiques, la peinture de genre, <sup>35</sup> mais aussi des portraits individuels ou de groupe qui présentent des modèles simplement déguisés ou, parfois, faisant mine de s'adonner à quelque activité. Bourassa lui-même avait participé à cette forme particulière de portrait mis en scène au studio Notman en 1880. <sup>36</sup> Jouant son propre rôle, il y figure aux côtés des autres membres du comité de sélection de l'exposition inaugurale de l'Académie des arts du Canada, le groupe apparaissant absorbé dans l'examen d'une toile, qui échappe au regard du spectateur.

Dans ce contexte, nul doute que Bourassa connaissait la pratique du tableau vivant et la photographie posée lorsqu'il a orchestré ses séances de pose avec les Dominicains pour le projet de décor à Saint-Hyacinthe en 1892. Il avait sans doute déjà assisté à plusieurs représentations de tableaux vivants lors d'événements mondains ou culturels, lui qui était devenu un acteur important de la vie culturelle montréalaise à partir des années 1860. <sup>37</sup>

Plus encore, nos recherches récentes, notamment dans la correspondance de l'artiste, mais aussi dans les journaux de l'époque, ont permis de mettre en lumière un aspect jusqu'à maintenant inédit de sa contribution au milieu culturel, qui nous intéresse particulièrement ici : Bourassa n'a pas seulement assisté à des représentations de tableaux vivants, il a également eu l'occasion d'en organiser lui-même, à quelques reprises, dans les années 1870. En effet, dans une lettre à sa cousine Frances Leman Dessaulles, datée du 14 septembre 1874, Bourassa laisse entendre, sans autre détail, qu'il aurait été chargé, quelque temps auparavant, de la préparation de tableaux vivants :

Je n'ai pas manqué les chars, je ne suis pas allé à Vaudreuil, je ne suis pas tombé des échafauds [sic] de la chapelle, je n'ai pas fait une maladie de concert; les tableaux vivants auraient pu, tout au plus, me laisser une petite fièvre, mais j'aurais eu le temps de m'en guérir. <sup>38</sup>

L'année suivante, en octobre 1875, Bourassa renouvelle l'expérience en mettant en scène quatre tableaux vivants—*Notre-Dame de Lourdes*, *Les Matelots*, *La Bienfaisance* et *La Chasse*—dans le cadre d'une soirée-bénéfice tenue au profit des pauvres, à la salle de l'Académie commerciale catholique, organisée par le directeur de l'asile Nazareth, Flavien Martineau, p.s.s., et par les Dames de la Charité. <sup>39</sup> Le premier de ces tableaux pourrait avoir reproduit une composition picturale ou sculpturale de l'artiste lui-même, Bourassa étant alors occupé à la réalisation du décor peint et sculpté de la chapelle Notre-Dame-de-Lourdes.

34. «Lettre pastorale de Monseigneur Édouard-Charles Fabre, évêque de Montréal, sur l'éducation des jeunes filles», 1<sup>er</sup> mai 1877, dans *Mandements, Lettres pastorales, Circulaires et autres Documents publiés dans le diocèse de Montréal*, vol. 9, p. 71.

35. Mentionnons notamment les séries photographiques portant sur la chasse, qui ont fait l'objet d'un mémoire de maîtrise. Andréann Lahaie, «William Notman et les imaginaires photographiques de la chasse au XIX<sup>e</sup> siècle à Montréal», mémoire de maîtrise, Montréal, UQAM, 2013, 105 p. L'auteur souligne d'ailleurs le rapprochement à faire entre le travail de Notman et les tableaux vivants (p. 29–31).

36. Notman & Sandham, *Les critiques d'art, M. Sandham et ses amis (Henry Sandham, James Griffiths, Robert Harris, Thomas S. Scott et Napoléon Bourassa)*, début mars 1880, plaque de verre au collodion humide (tirage récent), 25,0 × 20,0 cm, Montréal, Musée McCord (11-56376).

37. Vallée, *Napoléon Bourassa et la vie culturelle...*, op. cit.

38. Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Collection Centre d'archives de Québec, P1000, S3, D2740, n<sup>os</sup> 0472-0475, Lettre de Napoléon Bourassa à sa cousine Frances Leman Dessaulles, Montréal, 14 septembre 1874.

39. «Soirée de charité», *La Minerve*, 12 octobre 1875, p. 3; «Concerts du mois dernier», *Le Canada musical*, 1<sup>er</sup> novembre 1875, p. 106.

En octobre 1878, Bourassa collabore à nouveau avec l'abbé Martineau et les Dames de la charité en acceptant de concevoir cinq tableaux vivants présentés lors d'un événement caritatif tenu au Cabinet de lecture paroissial.<sup>40</sup> Cette fois, le lien entre les tableaux vivants et les œuvres picturales de l'artiste est sans équivoque. Trois sujets mis en scène à cette occasion—soit *Ruth glanant les épis*, *Les Promesses faites à Isaac* et *La Bénédiction de Jacob*—sont tirés du programme décoratif de la chapelle Notre-Dame-de-Lourdes. Le chroniqueur de *La Minerve*, qui ne tarit pas d'éloges sur le travail de Bourassa, confirme d'ailleurs ce rapprochement en affirmant: «On nous a dit que nous ne pourrions faire renaître les impressions produites par ces délicieuses apparitions [qu']en allant, dans un avenir prochain, visiter la chapelle N.D. de Lourdes».<sup>41</sup> Parmi les autres tableaux vivants présentés lors de cette soirée, *La Vierge de saint Sixte* devait certainement reproduire la célèbre toile de Raphaël portant le même titre (Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister). Il ne nous a pas été possible de confirmer la référence à une source picturale précise dans le cas du dernier tableau intitulé *La Mort de sainte Cécile*.

Peu d'information nous est parvenue quant aux costumes, aux décors et à la manière de présenter ces tableaux vivants, si ce n'est des jeux de lumière qui pouvaient contribuer à la mise en scène ou la desservir, selon le chroniqueur de *La Minerve*: «Il est vrai que la lumière a moins bien servi la première; mais les autres ont été si parfaits, que si M. Bourassa eut trouvé le moyen de les fixer sous nos regards, nous serions encore à les contempler avec bonheur». Le même article évoque le «mérite du dessin et de conception de l'artiste», ce qui pourrait laisser croire que Bourassa réalisait peut-être des décors peints pour ses scènes.

Quoiqu'il en soit, il est intéressant de constater que pour Bourassa et ses contemporains, la conception de tableaux vivants—une activité davantage associée au divertissement mondain qu'à une pratique artistique même mineure—ne paraît pas indigne du talent d'un artiste reconnu comme l'est alors Bourassa, lui qui se prête au jeu de la mise en scène à plusieurs reprises. Qui plus est, la création de tableaux vivants semble même, à leurs yeux, exiger ou du moins bénéficier du savoir-faire de l'artiste professionnel, qui peut, mieux que quiconque, parvenir à recréer des œuvres picturales, sculpturales ou autres, à l'aide de modèles vivants et en recourant à des accessoires et des artifices variés. Bourassa n'hésite d'ailleurs pas à puiser dans sa propre production picturale ou sculpturale à la recherche de thèmes à illustrer et probablement de compositions à reproduire, usant, dans certains cas, du tableau vivant comme d'une vitrine pour ses œuvres «officielles», comme cela semble être le cas en octobre 1878 lorsqu'il met en scène des sujets tirés du programme décoratif de Notre-Dame-de-Lourdes.

Dans ce contexte, serait-il possible que ses différentes expériences de la photographie mise en scène et du tableau vivant—en particulier lorsqu'il a lui-même adopté le rôle de metteur en scène, plusieurs années plus tôt—aient pu contribuer à faire naître chez lui l'idée d'organiser les séances de pose avec les Dominicains et de les capter grâce à la photographie pour s'en servir ensuite pour peaufiner ses compositions pour le décor de Saint-Hyacinthe? Il est permis de le croire.

40. «Cabinet de lecture paroissial. Soirée au Profit des Pauvres», *La Minerve*, 29 octobre 1878, p. 2; «Concerts du mois d'octobre», *Le Canada musical*, 1<sup>er</sup> novembre 1878, p. 106.

41. «La soirée au profit des pauvres», *La Minerve*, 31 octobre 1878, p. 2.

En conclusion, le point de départ de cet article se situait dans la découverte de sept photographies provenant de l'atelier de Napoléon Bourassa et partageant manifestement un lien étroit avec son projet de décor de la cathédrale de Saint-Hyacinthe. Grâce à nos découvertes récentes dans les Archives des Dominicains du Canada, nous pouvons désormais affirmer avec une plus grande certitude que Bourassa a retenu les services de Victor Morin, au printemps de 1892—alors que l'artiste a établi son atelier dans la salle du chapitre du couvent Notre-Dame-du-Rosaire—, pour qu'il photographie les scènes de la vie de saint Hyacinthe interprétées par les Dominicains sous la direction de Bourassa lui-même. Qu'en est-il du rôle que devaient jouer ces photographies? En les resituant dans la chronologie du projet, il semble qu'elles aient été produites assez tardivement, à la suite de l'élaboration de neuf des compositions du cycle sur la vie de saint Hyacinthe, et qu'elles devaient ainsi probablement servir lors de la réalisation des œuvres finales, peut-être pour s'assurer de la cohésion des groupes de personnages, de l'emploi des justes proportions, ou pour peaufiner certains détails physiologiques ou de postures. Comme le projet a avorté avant la création des toiles finales, il est difficile, voire impossible, de déterminer avec certitude l'objectif visé par la production de ces tirages.

Quel qu'ait pu être le rôle qui leur était destiné, il est indéniable que Bourassa s'est donné bien du mal pour leur réalisation, qui a nécessité plusieurs démarches avant la tenue des prises de vue et a encouru des dépenses additionnelles. Pourquoi recourir à ces mises en scène photographiques dans le cadre de ce projet spécifique? Peut-être l'artiste y voyait-il un moyen supplémentaire pour créer des peintures d'histoire avec un plus grand réalisme? S'il s'agit d'une première pour lui, et à notre connaissance dans l'histoire de l'art canadien, il a certes plus d'une fois par le passé eu recours à la photographie comme appui à son travail pictural. À cette différence près qu'à cette occasion, il ne se sert pas d'une photographie déjà existante, mais il s'en fait le commanditaire et le créateur, au même titre que le photographe, puisqu'il en est le metteur en scène, à défaut de procéder lui-même à la prise de vue.

D'où lui vient l'idée de ces mises en scène photographiques qui, selon nous, sont à distinguer de simples séances de pose avec un groupe de modèles à l'atelier de l'artiste, beaucoup moins complexes à organiser? Notre hypothèse tendait vers la possible familiarité de Bourassa avec la pratique, très répandue au XIX<sup>e</sup> siècle, du tableau vivant, avec lequel les tirages semblaient à première vue apparentés. Encore fallait-il prouver que l'artiste était bien au fait de cette pratique. À cet égard, nos recherches ont pu démontrer, sans l'ombre d'un doute, non seulement qu'il connaissait la pratique du tableau vivant, mais qu'il en avait même mis en scène à quelques reprises dans sa carrière. Il était aussi familier avec un dérivé du tableau vivant, la photographie posée, à laquelle on peut certainement rapprocher les tirages de Morin, même si ceux-ci n'ont pas le déploiement—notamment dans les décors—auquel on s'attendrait de véritables photographies mises en scène produites dans un but commercial.

Doit-on s'étonner que Bourassa s'inspire d'une pratique populaire, d'un divertissement mondain, pour créer un cycle de peintures d'histoire religieuse, genre trônant au sommet de la hiérarchie des genres picturaux?

Puisqu'il ne se formalise pas de créer des tableaux vivants basés sur sa production picturale et sculpturale, il n'est pas invraisemblable d'avancer qu'il puisse faire l'inverse. D'ailleurs, le tableau d'histoire n'est-il pas par nature un art qui se caractérise, tel le tableau vivant, par un transfert de forme d'art, s'inspirant d'une source littéraire, au sens large, pour en proposer une retranscription picturale? Malgré l'ambition des peintres d'histoire, surtout en cette fin de XIX<sup>e</sup> siècle, voulant créer des œuvres en apparence toujours plus « vraies », d'un réalisme quasi photographique, le tableau d'histoire semble bien partager, avec le tableau vivant et la photographie posée, plusieurs caractéristiques de cette esthétique antinaturaliste identifiée par Michel Poivert, esthétique « de l'immobilité, du silence et du "cadrage" mais aussi de la "reproduction" ». <sup>42</sup> ¶

42. Poivert, *op. cit.*, p. 216.