

Nuit électrique : atmosphères lumineuses à Montréal au XIX^e siècle

Valeria Téllez Niemeyer

Volume 45, numéro 1, 2020

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1070578ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1070578ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

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

ISSN

0315-9906 (imprimé)

1918-4778 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Téllez Niemeyer, V. (2020). Nuit électrique : atmosphères lumineuses à Montréal au XIX^e siècle. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 45(1), 36–48. <https://doi.org/10.7202/1070578ar>

Résumé de l'article

In Montréal, the first public demonstration of electric lighting took place in 1879, on the Champ-de-Mars, and was coordinated with a military exercise in honour of Queen Victoria's birthday. At the end of the nineteenth century, modes of experiencing the urban environment by night changed through a series of public demonstrations. These events were ephemeral spectacles designed to expose city dwellers to the unusual effects of electric light. These early experiences with electric light gave rise to new forms of subjectivity that would later be embodied in the everyday spaces of cities. To better understand the impact of electric lighting on the constitution of modern public spaces in Montréal, this article examines the performative nature of the first demonstration in the city in 1879, the role of the main actors involved, and how it was visually represented and disseminated in the press.

Nuit électrique: atmosphères lumineuses à Montréal au XIX^e siècle

Valeria Téllez Niemeyer

In Montréal, the first public demonstration of electric lighting took place in 1879, on the Champ-de-Mars, and was coordinated with a military exercise in honour of Queen Victoria's birthday. At the end of the nineteenth century, modes of experiencing the urban environment by night changed through a series of public demonstrations. These events were ephemeral spectacles designed to expose city dwellers to the unusual effects of electric light. These early experiences with electric light gave rise to new forms of subjectivity that would later be embodied in the everyday spaces of cities. To better understand the impact of electric lighting on the constitution of modern public spaces in Montréal, this article examines the performative nature of the first demonstration in the city in 1879, the role of the main actors involved, and how it was visually represented and disseminated in the press.

Valeria Téllez Niemeyer est docteurante en histoire de l'art à l'UQAM. Elle est également titulaire d'un diplôme en design de l'environnement de l'Université Diego Portales et d'une maîtrise en médiation de l'art contemporain de l'Université Paris 8.
—valtelleznemeyer@gmail.com

1. Rem Koolhaas, *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*, New York, The Monacelli Press, 1994, p. 35.

2. Voir Jonathan Crary, *24/7: Le capitalisme à l'assaut du sommeil*, trad. Grégoire Chamayou, Paris, Zones, 2014, p. 24.

3. S'il est indéniable qu'il y a eu un transfert global d'électricité et de lumière électrique, en partie

La transformation de la nature en dispositif technologique atteint son apogée dans l'idéal de surpasser la nuit par l'éclairage électrique. La création d'un «deuxième jour»¹, artificiel et contrôlé, offrirait des possibilités infinies d'une lumière efficace et toujours disponible pour la manipulation de ses effets. Dès le XX^e siècle, l'électricité conquiert les espaces urbains de pays comme le Canada ou les États-Unis, transformant l'éclairage électrique en une source qui, à défaut d'être inédite, allait graduellement être tenue pour acquise. En conséquence, le suréclairage des centres urbains et le déploiement de la lumière naturelle dans les espaces intérieurs semblent avoir soumis les villes à un état de veille permanente.² Face à ce triomphe de la lumière électrique, il semble nécessaire de faire advenir des expériences du passé quelque peu oubliées pour mieux comprendre comment s'est développée la relation du public avec ce type d'éclairage.

À la fin du XIX^e siècle, l'expérience nocturne de la ville change par l'entremise d'une série de démonstrations publiques, véritables spectacles éphémères destinés à exposer les citoyens aux effets inusités de la lumière électrique. Ces premières expériences d'illumination sont à l'origine de nouvelles formes de subjectivité qui allaient plus tard s'incarner dans les espaces quotidiens des villes. Pour mieux comprendre l'impact de l'éclairage électrique sur la constitution des espaces publics modernes à Montréal, cet article examine certains facteurs technologiques et commerciaux déterminants en même temps qu'il se penche sur la réception que font les citoyens de l'électricité et sur la transformation des représentations de la lumière dans la culture visuelle du XIX^e siècle. Les démonstrations d'illumination, qui sont menées par des inventeurs-entrepreneurs de manière presque simultanée dans la plupart des grandes villes occidentales, font de l'électricité un phénomène soi-disant global.³ À Montréal, la première démonstration publique d'éclairage électrique a lieu en 1879, au Champ-de-Mars, et elle est coordonnée avec un exercice militaire en l'honneur de l'anniversaire de la reine Victoria. À cette occasion, comment la lumière a-t-elle été (re)présentée au public montréalais et en quoi cette expérience diffère-t-elle de celles ayant eu lieu aux États-Unis ou en Europe à la même époque? L'histoire de l'éclairage dans la littérature est marquée par une promesse de progrès technique, qui conduit à négliger l'étude des étapes pionnières, considérées comme imparfaites et dont on ne donne souvent qu'une vision superficielle, au profit d'un accent porté sur le triomphe des appareils perfectionnés.⁴ Quant à l'étude limitée du passage

d'une technologie à une autre, elle occulte certains phénomènes sociaux et culturels susceptibles d'avoir fait naître de nouveaux désirs et besoins pour l'éclairage. En ce sens, il nous semble riche de considérer l'analyse des premières démonstrations publiques de lumière électrique, orchestrées pour exposer la ville à des atmosphères singulières et sensibiliser les citoyens à des expériences qu'ils n'avaient jamais vécues auparavant. Cette étude insiste sur la nature performative de ces démonstrations, sur le rôle des principaux acteurs impliqués, ainsi que sur la manière dont elles ont été représentées et diffusées dans la presse.

À Montréal, comparativement à d'autres grandes villes d'Amérique ou d'Europe, on compte peu d'archives visuelles pour accompagner les débuts de l'éclairage électrique.⁵ Une seule gravure, parue à la fois dans le *Canadian Illustrated News* et dans son pendant francophone, *L'Opinion Publique*, témoigne de la première expérience d'illumination à Montréal mentionnée précédemment. | fig. 1 | L'image présente l'exercice militaire organisé dans la nuit du 16 mai 1879, au Champ-de-Mars, dans le cadre des célébrations publiques organisées en l'honneur de l'anniversaire de la Reine Victoria. Pour la première fois, la grande esplanade du Champ-de-Mars et l'Hôtel de Ville de Montréal, dont on achève la construction l'année précédente, sont illuminées par une source électrique unique. Cette gravure est aussi rare qu'intrigante par l'atmosphère étrange qui s'en dégage.

À cette époque, l'éclairage au gaz prédomine dans les rues de la ville. Il a été introduit à Montréal en 1837 et détenu le monopole jusqu'en 1886. Dans ces années, l'éclairage au gaz est estimé comme novateur, car il permet de supprimer la mèche tout en surpassant en puissance les bougies et les lampes à huile. Cependant, à la différence de l'électricité, le gaz repose encore sur le principe de la flamme ouverte⁶ et offre une lumière jaunâtre et fumeuse qui, au lieu d'éclairer de vastes espaces, scande la ville d'innombrables points lumineux. D'après les photos de l'époque, le Champ-de-Mars comptait environ quinze réverbères alignés sur chacun de ses côtés, ce qui signifie qu'il fallait entre trente et quarante réverbères pour l'illuminer à la nuit tombée. | fig. 2 | En comparaison, la couverture médiatique du 16 mai 1879 prouve qu'une source unique, une seule lampe électrique, suffit pour éclairer le même espace.

La démonstration du Champ-de-Mars est organisée par Joseph Ambroise Isaïe Craig (1836–1920), aussi connu comme J.A.I. Craig, qui fabrique pour l'occasion une lampe à arc électrique⁷. Il s'agit d'une version améliorée de la « bougie Jablochkoff », exposée et rendue célèbre en 1878, à l'Exposition universelle de Paris. Une lampe à arc électrique est composée de deux électrodes de carbone, l'une positive et l'autre négative, à travers lesquelles passe une charge électrique qui les chauffe à l'incandescence pour former un arc voltaïque. La qualité de la lumière des lampes à arc est si puissante qu'on dit qu'elle ressemble à celle du soleil, ce qui constitue une métaphore judiciaire étant donné le spectre de lumière blanche et uniforme qu'elle projette.⁸ À Paris, en 1878, dans un événement devenu célèbre, trente-deux candélabres électriques de la compagnie de Pavel Jablochkoff ont servi à l'éclairage inaugural de l'avenue de l'Opéra, encourageant la reprise de ces expériences dans la plupart des métropoles dites occidentales. Bien que la manifestation de

dû aux expositions universelles et spécialisées, la manière dont les pays ont adopté cette technologie n'a pas été uniforme, mais plutôt basée sur les caractéristiques spécifiques de chaque société. Voir David E. Nye, *Technology Matters: Questions to live with*, Cambridge (Mass.), Londres, MIT Press, 2006, p. 67–86.

4. L'un des rares auteurs qui se démarquent de cette approche est David E. Nye, notamment avec son chapitre dédié aux Moonlight Towers. Voir David E. Nye, *American Illuminations: Urban Lighting, 1800–1920*, Cambridge (Mass.), Londres, MIT Press., 2018, p. 85–108. Sur l'éclairage dans la littérature générale consacrée à l'Europe, voir Wolfgang Schivelbusch, *La nuit désenchantée*, trad. Anne Weber, Paris, Gallimard, 1993; Alain Beltran et Patrice A. Carré, *La fée et la servante: La société française face à l'électricité, 19^e–20^e siècle*, Paris, Belin, 1991; Joachim Schlör, *Nights in the Big City: Paris, Berlin, London 1840–1930*, Londres, Reaction Books, 2016. Sur l'évolution de l'éclairage aux États-Unis, voir John A. Jakle, *City Lights: Illuminating the American Night*, Baltimore, John Hopkins University Press., 2001; Ernest Freeberg, *The Age of Edison: Electric Light and the Invention of Modern America*, New York, Penguin Books, 2013.

5. Pour une publication récente et originale qui met de l'avant les représentations visuelles de l'éclairage à Paris, voir Hollis Clayson, *Illuminated Paris: Essays on Art and Lighting in the Belle Époque*, Chicago, The University of Chicago Press, 2019. Voir également William Chapman Sharpe, *New York Nocturne: The City After Dark in Literature, Painting, and Photograph, 1850–1950*, Princeton, Princeton University Press, 2008.

6. Schivelbusch, *op. cit.*, p. 48–50.

7. « Lumière électrique », *La Minerve*, 17 mai 1879, p. 1. Voir également Clarence Hogue, André Bolduc et Daniel Larouche, *Québec: Un siècle d'électricité, Montréal*, Édition Libre Expression, 1979, p. 22–23.

8. Schivelbusch, *op. cit.*, p. 55.

Figure 1. James Weston, *Celebration of the Queen's Birthday at Montreal. Volunteers Drilling for the Queen's Birthday, on the Champs de Mars, by Aid of the Electric Light*, 1879, photolithographie, dans *Canadian Illustrated News*, 31 mai 1879, Montréal, p. 349. Photo: BAnQ.



MONTRÉAL.—VOLUNTEERS DRILLING FOR THE QUEEN'S BIRTHDAY, ON THE CHAMP DE MARS, BY AID OF THE ELECTRIC LIGHT.
CELEBRATION OF THE QUEEN'S BIRTHDAY AT MONTRÉAL.

MAY 31, 1879.

CANADIAN ILLUSTRATED NEWS.

349



Figure 2. William Notman, *Champ-de-Mars behind the Court House*, 1866, photographie, sels d'argent sur papier monté sur papier/papier albuminé, 8 x 5 cm. Montréal, Musée McCord, I-20783.1. Photo: Musée McCord.

Paris s'inscrit dans le cadre d'un événement éphémère, l'Exposition universelle de 1878, les lampes Jablochhoff sont restées en usage pendant trois ans et demi à la demande du conseil municipal.⁹ Ce fait souligne le rôle exploratoire des expositions universelles en tant qu'expériences urbanistiques permettant de tester et de matérialiser le devenir des villes modernes.

Plutôt que de suivre le modèle parisien et d'installer une série de lampadaires électriques longeant une avenue, la démonstration montréalaise tient en une seule lampe placée au sommet du musée géologique, rue Saint-Gabriel. Pour assurer son fonctionnement, J.A.I. Craig doit relier la lampe, à l'aide de 1200 pieds de câble, à une dynamo et à une chaudière à vapeur situées dans la salle de presse du journal *La Minerve*, au coin des rues Notre-Dame et Saint-Gabriel. À cette époque, il n'est toujours pas possible de transmettre l'électricité sur de longues distances ou de diviser la lumière, ce qui rend l'usage d'une dynamo nécessaire pour chacune des lampes. Leur puissance oblige également à éloigner la source lumineuse du sol afin de ne pas éblouir les passants, de sorte que l'appareil disparaît du champ de vision pour ne laisser place qu'à ses effets sur l'environnement, comme en témoigne la photolithographie.

La démonstration du Champ-de-Mars se déroule dans le cadre d'une célébration publique au cours de laquelle des exercices militaires, des défilés et des feux d'artifice sont déployés dans divers points de la ville. Le but de la démonstration n'est pas de mettre de l'avant une découverte scientifique, mais de promouvoir une technologie émergente en déployant une stratégie scénique. Pour J.A.I. Craig, l'événement est une occasion parfaite pour attirer l'attention du public, des autorités et des investisseurs sur ce nouveau type d'éclairage. Issu d'une famille canadienne-française dévouée à la fabrication de meubles et de pianos, Craig est connu dans l'industrie et possède l'une des plus grandes manufactures de meubles au Canada. Au cours de ses années d'expérimentation, il organise des visites de son usine de la rue Bonaventure (aujourd'hui rue Saint-Jacques) qui fonctionne à l'éclairage électrique. De plus, Craig démontre aux citoyens les avantages de la lumière électrique en éclairant une partie de la rue à l'extérieur de son usine par l'accrochage de lampes aux poteaux télégraphiques.¹⁰ Une question s'impose alors et on se demande ce qui a poussé un marchand de meubles prospère à tout abandonner pour se consacrer à la fabrication d'appareils électriques.

Comme beaucoup d'autres, Craig voit probablement l'avènement des appareils électriques comme une occasion de générer des revenus plus lucratifs. Selon les historiens Christopher Armstrong et H.V. Nelles, le but des inventeurs-entrepreneurs n'est pas précisément de créer des appareils ingénieux, mais ceux-ci se caractérisent néanmoins par leur nature «éconotechnique».¹¹ En d'autres termes, les intérêts de ces concepteurs sont principalement pratiques et axés sur le développement des marchés et les percées techniques. Craig réadapte d'ailleurs la bougie Jablochhoff pour rendre sa fabrication et sa production plus abordables, déposant son premier brevet au Canada et aux États-Unis en 1881.¹² Toutefois, la modernisation des systèmes et des appareils n'est pas uniquement une question d'avantages économiques ou d'innovation technique linéaire et déterministe.¹³ Elle tient plutôt dans une négociation entre différentes composantes sociales, tech-

9. Louis Figuier, *Les Nouvelles conquêtes de la science. L'Électricité*, Paris, Librairie Illustrée, Marpon & Flammarion, 1884, p. 215.

10. «L'histoire des compagnies d'électricité à Montréal», *Le Devoir*, 21 novembre 1934, p. 6.

11. Christopher Armstrong et H.V. Nelles, *Monopoly's Moment: The Organization and Regulation of Canadian Utilities, 1830–1930*, Philadelphia, Temple University Press, 1986, p. 60. Le terme «éconotechnique» fait référence ici à la phrase employée dans Thomas P. Hughes, *Networks of Power: Electrification in Western Society, 1880–1930*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1993, p. 29.

12. J.A.I. Craig, *Electric Lamp* n° 249.019, Washington, United State Patent Office, 1881 et J.A.I. Craig, *Improvements in Electric Lamps* n° 13.754, Ottawa, Canadian Patent Office, 1881.

13. Le concept de déterminisme fait ici référence à l'idée du progrès technologique comme «évolution naturelle» dans laquelle l'innovation technique serait un facteur déterminant du changement social. Voir Merritt Roe Smith et Leo Marx, dir., *Does Technology Drive History?: The Dilemma of Technological Determinism*, Cambridge (Mass.), Londres, MIT Press, 1995.

niques et naturelles¹⁴. En ce sens, l'importance de l'inventeur-entrepreneur réside dans sa capacité à «construire des systèmes» et à créer les conditions nécessaires pour introduire les appareils technologiques au sein de contextes sociaux spécifiques.¹⁵ L'expérience de Craig va au-delà de l'initiative individuelle et s'inscrit dans un processus plus large dans lequel la société et la technologie se façonnent mutuellement. Bien que le développement de l'éclairage électrique ait été effectivement conditionné par une amélioration de la performance des lampes, ce dispositif n'est pas pour autant devenu objet de consommation. Il a d'abord fallu faire germer au sein de la société un certain désir, voire un besoin, pour la lumière électrique. Vu le scepticisme dans la province à l'égard de l'industrialisation des villes et l'incertitude quant aux avantages de l'électricité par rapport au gaz, la mise en place de l'éclairage électrique est une entreprise de longue haleine. Les manifestations urbaines sont ainsi devenues des occasions tout à la fois pour essayer des prototypes et pour attirer l'attention du public.

Environ sept mois avant le spectacle du Champ-de-Mars, J.A.I. Craig semble avoir participé à une démonstration informelle organisée par les pères jésuites du Collège Sainte-Marie à Montréal qui avaient installé la lampe électrique sur le toit de l'édifice.¹⁶ Il est difficile de savoir comment la lampe est arrivée entre les mains des Jésuites ou pour quelles raisons ils ont contacté Craig.¹⁷ Nous savons cependant que depuis 1850, le collège disposait d'un «cabinet de physique», soit une sorte de cabinet de curiosités savant ou de musée pédagogique, composé, entre autres, d'objets ethnographiques, d'œuvres d'art et d'instruments scientifiques. Ces cabinets étaient destinés à la constitution d'une collection à l'image des «créations» de Dieu et des ressources nationales du Canada, tout en démontrant la participation de la congrégation des Jésuites à l'histoire culturelle du pays.¹⁸ Il est possible que ce soit cette rencontre avec les Jésuites qui ait incité Craig à se lancer dans la production d'appareils électriques, une expérience sans visée commerciale, mais qui relève de la mise en exposition, de l'éducation et de la propagande. En effet, le programme d'enseignement jésuite comprenait des activités théâtrales telles que des projections lumineuses fantasmagoriques, un panorama et des soirées d'académie dédiées à la photographie et l'électricité.¹⁹ À partir du 1865, la pratique de ces activités a été assurée par la construction d'un amphithéâtre au sous-sol de l'église du Gesù, qui allait servir de salle académique publique pour le Collège Sainte-Marie, devenant ainsi l'une des premières salles de spectacle à Montréal. | fig. 3 |

Du XVIII^e siècle à la fin du XIX^e siècle, la science populaire a pour tradition de diffuser les connaissances par des mises en scène immergeant le public au cœur d'atmosphères mystérieuses et éblouissantes. À la frontière entre présentation scientifique et divertissement, ces expériences sont l'occasion de renouveler l'attention que le public porte aux objets techniques. Comme le fait remarquer l'historien de l'art et essayiste Jonathan Crary, dans sa célèbre analyse de l'observateur moderne, des appareils optiques, conçus à l'origine comme objets d'étude scientifique, sont rapidement devenus des formes d'amusement populaire au XIX^e siècle.²⁰ La technique permet ainsi d'articuler le lien entre l'étude rationnelle de la perception et l'émergence de nouvelles formes de spectacle, ce qui, selon Crary, coïnciderait avec l'établissement de

14. Sur la construction sociale de la technologie, voir Wiebe E. Bijker, Thomas P. Hughes et Trevor Pinch, dir., *The Social Construction of Technological Systems: New Directions in the Sociology and History of Technology*, Cambridge (Mass.), Londres, MIT Press, 1987.

15. L'exemple par excellence de l'inventeur de systèmes est Thomas Edison. À ce sujet voir Hughes, *Networks of Power*, op. cit., p. 18-46.

16. Cet événement a été repéré par Clarence Hogue, apparemment à travers l'histoire orale d'Ernest Craig, le fils de J.A.I. Craig. Voir Hogue, Bolduc et Larouche, op. cit., p. 19.

17. Hogue, Bolduc et Larouche, *ibid.* Selon Hogue, Craig aurait visité l'Exposition universelle de Paris de 1878, où il aurait été marqué par la bougie Jablochkov. Quelques mois plus tard, les Jésuites auraient reçu une lampe à arc en cadeau et auraient donc fait appel à Craig pour la faire fonctionner.

18. Alwyn J. Austin et Jamie S. Scott, *Canadian Missionaries, Indigenous Peoples: Representing Religion at Home and Abroad*, Toronto, University of Toronto Press, 2005, p. 212.

19. André-Gilles Bourassa, «La salle du Gesù, 1865-1995: une pièce d'archives», *L'Annuaire théâtral*, n°17, printemps 1995, p. 17-26.

20. Jonathan Crary, *Techniques de l'observateur: Vision et modernité au XIX^e siècle*, trad. Frédéric Maurin, Paris, Dehors, 2017, p. 160.

dispositifs technologiques destinés à gouverner le corps et la subjectivité des individus.²¹ Les démonstrations publiques d'éclairage de la fin du XIX^e siècle s'inscrivent ainsi dans une série de «performances culturelles» destinées à émerveiller par la nouveauté.²² Elles favorisent l'émergence de nouvelles sensibilités qui vont progressivement être intégrées dans la culture urbaine et dans le comportement social et individuel des habitants de la ville.

À propos de l'essai du 16 mai 1879 au Champ-de-Mars, la presse souligne que plusieurs milliers de personnes se sont rassemblées pour contempler la célèbre lumière et que le résultat final est des plus satisfaisants. On lit dans *La Minerve* que «la lumière [...] répandait sur tout le carré une clarté vive qui permettait de reconnaître les personnes des points les plus éloignés».²³ Le *Montreal Witness* décrit que «l'enthousiasme fut tel que les spectateurs ont qualifié cette lampe de véritable "soleil de nuit"» tandis que plusieurs d'entre eux ont tenté de lire un journal avec succès pendant l'essai.²⁴ La lampe électrique est associée à la lumière d'un astre, en raison de sa puissance, mais aussi par sa disposition unique, lointaine et dissimulée. La dramatisation de l'expérience contribue aussi à mobiliser la perception du public à travers une scénographie employant deux types d'éclairage. À l'arrivée du public, l'espace est plongé dans une pénombre soigneusement conçue par quarante lampes à gaz; puis soudain, lorsque tout le public est réuni, il se trouve ébloui par la lumière électrique. Le contraste explicite entre les deux technologies d'éclairage vise à susciter un sentiment de surprise et d'émerveillement chez les spectateurs. Le gaz paraît alors temporairement vaincu par l'électricité qui nourrit la promesse, chez les Montréalais, d'une illumination omniprésente de leur ville.

Pour ceux qui ne sont pas présents sur le site, la presse illustrée permet la diffusion d'une image de l'événement en même temps qu'elle transmet, quoique du point de vue unilatéral de l'artiste et du journal, les réactions et les sensations éprouvées lors de la présentation de la nouvelle lampe. À l'époque, le moyen le plus efficace de populariser ces événements auprès d'un large public tient dans l'illustration. Les limites des procédés techniques de la photographie, telles que la longue durée d'exposition et l'immobilité requise pendant la prise de vue, ne permettent pas encore les captations nocturnes.²⁵ Cela n'est envisageable que vers 1895, entre autres grâce à l'intensification de l'éclairage électrique, qui marque d'ailleurs la prédilection nouvelle pour la photographie de nuit dans l'illustration de la ville moderne.²⁶ Ainsi, pendant tout le XIX^e siècle, la principale preuve visuelle des événements nocturnes est fournie par des journalistes-dessinateurs envoyés sur les sites pour établir un témoignage graphique des faits. Les illustrations croquées sur le vif sont ensuite retravaillées pour être reproduites, ce qui signifie que leur publication dans les journaux procède avec un certain décalage temporel. La photolithographie illustrant l'événement du Champ-de-Mars provient d'un dessin à l'encre de l'artiste James Weston (1815–1896) qui a été photographié et, à partir du négatif, transféré sur une pierre lithographique pour en favoriser la reproduction. James Weston est peintre, aquarelliste et illustrateur, connu pour ses portraits et ses paysages. Entre 1870 et 1882, il se joint au département d'art du studio de William Notman, où il collabore à titre de coloriste et de peintre des arrière-plans des images composites popularisées par Notman—des images produites à partir de fragments de photographies, de des-

21. Cray, *ibid.*, p. 13.

22. Sur les théâtres scientifiques, voir Sophie Lachapelle, «Science on Stage: Amusing Physics and Scientific Wonder at the Nineteenth-Century French Theatre», *History of Science*, vol. 47, n^o 3, 2009, p. 297–315.

23. *La Minerve*, *op. cit.*

24. Notre traduction sauf avis contraire. «The Electric Light. Crowds Through the Champ de Mars», *Montreal Daily Witness*, 17 mai, 1879, p. 3.

25. Sophie Leighton, «Night Photography», dans John Hannavy, dir., *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, New York, London, Routledge, 2008, p. 1006.

26. Lance Keimig, *Night Photography: Finding Your Way in the Dark*, Burlington (Mass.), Focal Press, 2013, p. 5–29.

sins et de peintures.²⁷ En parallèle, Weston travaille comme dessinateur pour le *Canadian Illustrated News* et, en 1880, il est nommé directeur de la section des arts du même journal.

La photolithographie tirée d'après le dessin de Weston montre l'Hôtel de Ville en arrière-plan, à côté de l'ancien Palais de Justice, et bordée d'une rangée d'immenses peupliers aux ombres dramatiques. Sur le terrain, différents régiments d'infanterie offrent un défilé militaire et un concert au public les entourant, principalement bourgeois. Le point de vue est saisi légèrement en plongée, avec un certain recul, comme si l'intention était justement de conférer un effet «journalistique» à la composition restituant l'événement. Cela n'est cependant pas un gage de vérité. Si l'on compare le dessin de Weston avec des photographies diurnes du même site, on constate que le point de vue y est construit. Weston a déformé la perspective pour intégrer à la scène des bâtiments institutionnels qui auraient dû figurer à l'extérieur du cadre. De même, Weston ne reproduit pas les vues couramment choisies pour ces photographies de jour, où la longueur du terrain est exhibée pour en accentuer l'étendue. | **fig. 4** | Un aspect particulier à cette photolithographie, et distinctif de la plupart des représentations de l'époque, est que la source lumineuse n'y est pas représentée. En effet, Weston choisit de ne montrer qu'une partie du terrain et de détourner le regard de la lampe électrique située sur la droite. Plutôt que de révéler l'objet technologique, l'image met en évidence l'atmosphère et les effets de l'éclairage sur l'environnement bâti, l'exercice militaire et la foule baignés dans une ambiance inhabituelle. La lumière est totalisante, car elle rayonne sur l'ensemble de l'espace, créant même des ombres profondes et bien définies. Les détails du ciel ont été évacués pour en faire une surface uniforme, où il n'y a plus d'étoiles ou de nuages. Il émane de cette œuvre une atmosphère surnaturelle, voire lunaire. La disposition de la lampe à une certaine hauteur ne semble pas seulement résoudre un problème pratique, mais favorise en même temps la réplique d'une source de lumière naturelle, par laquelle les rayons émanent du ciel.

En regardant la photolithographie de plus près, on découvre une trame horizontale régulière qui aide à homogénéiser l'effet de la lumière dans le ciel et sur le terrain. | **fig. 5** | Ce tracé se retrouve aussi à la verticale, sur les façades des bâtiments, soulignant le contraste avec les lignes irrégulières des ombres et des silhouettes des personnages où l'on peut distinguer le trait de la main. L'utilisation de cette trame est courante dans les journaux illustrés du temps et vise à donner un aspect plus distingué à la photolithographie. Il était dans les usages de lui attribuer une allure semblable à la gravure sur bois qui, pour des raisons de coût, ne pouvait être utilisée pour une reproduction grand public. Comparée à d'autres illustrations produites par l'artiste, celle du Champ-de-Mars révèle des lignes spécialement mécanisées qui mettent en évidence l'environnement artificiel et énigmatique créé par cette nouvelle forme d'éclairage qu'est l'électricité.

Dans sa composition, Weston révèle discrètement la lampe par l'effet des ombres et les rayons situés dans le coin supérieur droit qui viennent perturber légèrement la continuité des lignes horizontales. | **fig. 7** | Quant aux personnages, l'artiste semble avoir voulu saisir des scènes variées dans lesquelles les gens sont en mouvement ou bien en interaction les uns avec les autres.

27. Sur la collaboration entre William Notman et les artistes dans la production des images composites, voir Stanley G. Triggs, *William Notman: L'empreinte d'un studio*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1986.

Figure 3. John Henry Walker, *Salle académique du collège Sainte-Marie, 1850–1885*, encre sur papier/gravure sur bois, 22,2 × 32,9 cm. Montréal, Musée McCord, M930.50.8.37. Photo: Musée McCord.

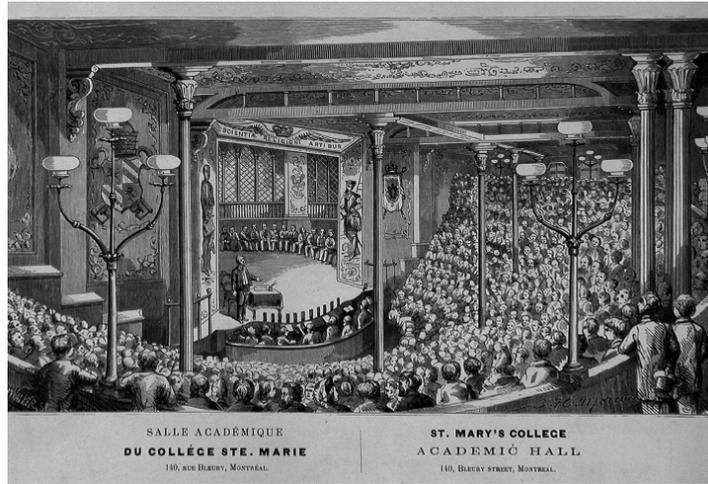


Figure 4. William Notman, *Welcome address to returning volunteers from the Fenian Raids, Champ de Mars, Montreal, 1866*, photographie, sels d'argent sur papier monté sur papier/papier albuminé, 8,5 × 5,6 cm. Montréal, Musée McCord, I-21806.1. Photo: Musée McCord.



Plutôt que de représenter une masse unique et attentive aux militaires ou à l'éclairage, Weston s'attarde aux regards des spectateurs qui se croisent et se dispersent vers différents points de l'espace. | fig. 6 | Un seul personnage tourne son regard vers la source lumineuse, il s'agit d'une jeune fille placée au premier plan de l'image, dont la posture tournée vers l'avant déroge au désintérêt général. | fig. 8 | Pourquoi Weston choisit-il une jeune fille comme figure témoin? S'inscrit-elle dans une stratégie visuelle pour communiquer le succès de l'événement auprès du grand public? Comme le suggère Andrew M. Shanken, la domestication de l'électricité au XIX^e siècle s'est accompagnée d'un renouvellement de son imagerie. Autrefois symbolisée par une figure masculine, l'électricité est désormais incarnée par une figure allégorique féminine qui contribue à définir le devenir de la femme moderne.²⁸ Si cette iconographie gagne en popularité quelques années après l'expérience du Champ-de-Mars de 1879, Weston l'annonce peut-être déjà par la jeune fille étonnante de sa composition. Elle pourrait notamment symboliser la nature encore jeune, mais rassurante et prospère, de cette nouvelle technologie, aussi bien qu'elle pourrait annoncer le début de l'incursion des femmes montréalaises dans la sphère publique, de nuit et sans chaperon. Cette photolithographie paraît d'abord en couverture du *Canadian Illustrated News*, environ deux semaines après l'événement de mai 1879, tandis qu'elle est publiée près de trois semaines plus tard en couverture de *L'Opinion Publique*.²⁹ L'image reste la même, à quelques détails près. Dans la légende, le journal anglophone met l'accent sur la célébration de la reine, tandis que l'édition francophone fait mention de Craig comme principal fournisseur de l'éclairage. De plus, *L'Opinion Publique* modifie l'image elle-même par le retrait des rayons lumineux de la lampe au profit de lignes ombragées ajoutées sur le visage de la jeune fille, comme si l'on avait voulu masquer encore davantage la source lumineuse.³⁰

Nous pourrions affirmer que l'illustration de Weston transmet avant tout l'idée du spectacle et de la multitude. L'éclairage électrique n'y est pas représenté comme une source autoritaire ou fonctionnelle, telle que dans les images consacrées aux expériences européennes, mais plutôt comme une énergie favorisant la sociabilité et la distraction. De la même manière, la tentative délibérée de rendre la lampe invisible semble perpétuer une certaine méconnaissance de l'objet technique pour mettre l'accent sur ses effets. L'espace public devient une sorte de théâtre urbain et l'éclairage, un artifice qui altère la perception et la subjectivité des individus.

Les études d'Eric de Kuyper et d'Émile Poppe sur l'organisation spatiale des formes de spectacle au XIX^e siècle offrent des pistes stimulantes pour approfondir la différence entre la représentation de l'objet technique et celle de ses effets.³¹ Analysant les «machines d'illusion» telles que le panorama et le diorama, ils affirment que cette dernière se distingue par son «désir évident de voir aussi l'envers, le verso du recto que l'on exhibe».³² À cela, ils ajoutent que, dans le diorama, «le simple voir s'est épuisé, on est en train de passer avec l'imagination au regarder».³³ Le diorama viendrait soutenir une forme de spectacle à travers un espace cognitif construit, tandis que le panorama offre une expérience abstraite englobante et dépourvue de référents externes. La présentation de la lampe électrique révèle un effet similaire qui se situe à la frontière du voir rationnel et du regarder illusoire. L'éclairage électrique

28. À l'époque préindustrielle, l'électricité était représentée par des figures mythologiques telles que Zeus, Thor ou Perun. L'allégorie féminine émerge avec la montée de la culture de consommation et s'est accompagnée de la conception de la *New Woman* pour illustrer toute une série de symboles souvent antinomiques. Cela a duré jusqu'à la période de l'entre-deux-guerres, lorsque la figure de l'électricité a été à nouveau remplacée par des corps masculins désormais technologiques. Voir Andrew M. Shanken, «FTM(TF): Allegories of Electricity from Edison to Wifi», *Women's Studies*, vol. 46, n°5, 2017, p. 5.

29. «Celebration of the Queen's Birthday at Montreal. Volunteers Drilling for the Queen's Birthday, on the Champs de Mars, by Aid of the Electric Light», *Canadian Illustrated News*, 31 mai 1879, p. 349 et «Les volontaires faisant l'exercice sur le Champ-de-Mars à l'aide de la lumière électrique fournie par M. J.A.I. Craig», *L'Opinion Publique*, 5 juin 1879, p. 274.

30. Il est fort probable que ces modifications aient été apportées à la pierre lithographique au moment de l'impression, c'est-à-dire sur l'image projetée du dessin de Weston. Il reste à savoir pourquoi il a été décidé d'ajouter ces éléments, sachant que dans la version de *L'Opinion Publique*, où l'accent est précisément mis sur l'éclairage, les rayons de lumière n'ont pas été intégrés.

31. Eric de Kuyper et Emile Poppe, «Voir et regarder», *Communications*, n°34, 1981, p. 85-96.

32. Kuyper et Poppe, *ibid.*, p. 85.

33. Kuyper et Poppe, *ibid.*, p. 89.

mène à une stratégie du «tout voir»³⁴, parente à celle du panorama, qui offre une révélation totalisante de l'espace comme s'il s'agissait du plein jour. La lumière diurne a toujours été associée à la vérité, le jour semblant révéler les vraies couleurs et apparences des choses, alors que la nuit éveille l'imaginaire et l'illusion. En outre, la disposition de la lampe électrique dans l'événement du Champ-de-Mars entraîne une forme de spectacle semblable au diorama, dans la mesure où l'éloignement de la lampe cache le mécanisme derrière l'effet en ajoutant une temporalité préétablie par l'exercice militaire et le jeu de contraste avec l'illumination préliminaire au gaz. Ces observations sur l'événement peuvent également s'appliquer à son illustration journalistique qui semble en être un témoin fiable tout en réaménageant le réel pour mieux diriger le regard de l'observateur. Le point de vue offert par l'image suggère, au premier abord, la manifestation d'une multitude unifiée par le spectacle de la lumière électrique. Cette cohésion de la foule est néanmoins illusoire, car elle est dépourvue d'un point de vue idéal et unique face au spectacle. L'attention individuelle des spectateurs est en effet dispersée dans l'espace et n'est pas retenue par un seul point d'intérêt. Ce qui appartient au domaine du spectacle est en quelque sorte confondu avec la matérialité tangible du lieu et avec la multitude elle-même, qui fait dorénavant partie elle aussi du dispositif électrique par sa mise en spectacle. Les regards et les actes, qui semblent symboliquement unis par le spectacle de la lumière, sont en réalité isolés.³⁵

La distraction et le désordre des corps témoignent de l'impact de la lumière dans l'espace. Pour la première fois, le pouvoir de la lumière électrique parvient à tout révéler d'un seul coup, au point où le public, intégré à la scène, cesse d'être une foule anonyme et apparaît dans sa propre diversité. L'une des intentions de cette photogravure est peut-être précisément de pourvoir Montréal d'une certaine imagerie identitaire, marquée par la post-confédération et la cohabitation entre francophones et anglophones. C'est au moins l'un des objectifs que le *Canadian Illustrated News* se donne dans le prospectus de son premier numéro, où il déclare vouloir faire découvrir le pays à ses lecteurs et les rendre fiers à travers l'illustration.³⁶ En outre, la diffusion même de l'image montre cette dualité à travers les groupes sociaux identifiés par les deux journaux. Le contenu du *Canadian Illustrated News* est davantage axé sur la sociabilité de l'élite et de la bourgeoisie industrielle anglophone, tandis que *L'Opinion Publique* propose une approche plus éducative visant la famille francophone.³⁷ Toutefois, les deux journaux sont réunis par le désir de fabriquer une image du pays, soutenue par les avancées technologiques, le progrès moderne et la culture urbaine de l'époque.

La production de nouvelles subjectivités en lien avec les transformations de la culture visuelle a été brillamment étudiée par Jonathan Crary. Il s'est particulièrement intéressé aux phénomènes de distraction inhérents aux sociétés modernes, qu'il analyse à travers leur relation avec le développement des normes et des pratiques de l'attention.³⁸ L'attention se présente comme un instrument disciplinaire qui permettrait de maintenir un sens cohérent et pratique dans un monde soumis à une «révolution permanente des moyens de perception»³⁹ liés au capitalisme moderne. La capture de l'attention par des dispositifs visuels serait, pour Crary, une façon d'imposer certaines habitudes à un observateur qui est affecté par une perception instable et une inca-

34. Kuyper et Poppe, *ibid.*, p. 92.

35. Guy Débord affirme que : «Ce qui relie les spectateurs n'est qu'un rapport irréversible au centre même qui maintient leur isolement. Le spectacle réunit le séparé, mais il le réunit en tant que séparé». Guy Débord, *La société du spectacle*, 1^{re} éd. 1967, Paris, Gallimard, 1992, p. 20.

36. Julien Boulianne, «*Canadian Illustrated News* et *L'Opinion Publique*, pionniers d'une nouvelle presse illustrée canadienne du XIX^e siècle», mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2017, p. 40.

37. Boulianne, *ibid.*, p. 87.

38. Jonathan Crary, *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1999, p. 11-79.

39. Crary, 24/7, *op. cit.*, p. 38.



Figure 5. (Détail de) James Weston, *Celebration of the Queen's Birthday at Montreal. Volunteers Drilling for the Queen's Birthday, on the Champs de Mars, by Aid of the Electric Light*, 1879, photolithographie, dans *Canadian Illustrated News*, 31 mai 1879, Montréal, p. 349. Collections du Musée McCord. Photo: l'autrice.



Figure 7-8. Détails de la figure 5. Photo: l'autrice.

Figure 6. Détail de la figure 1.



pacité à appréhender le monde visible de manière fiable. L'éclairage électrique, en prolongeant la journée, aurait donc contribué à la reconfiguration de l'observateur moderne, dont l'attention est dirigée vers des formes de production et de consommation de la ville de plus en plus inépuisables. Les spectacles de lumière comme celui du Champ-de-Mars n'ont pas seulement eu un impact temporaire sur la rétine du public, ils ont également changé la façon dont il perçoit la ville. Ces mises en scène contribue ainsi à la fabrication de nouvelles images urbaines et à insuffler un désir d'appartenance dans l'esprit des citoyens. La sociabilité des élites, limitée à l'intérieur des théâtres ou des grands hôtels, s'étend vers l'extérieur et fait de l'espace public le nouveau lieu de loisir nocturne. Là où le spectaculaire se fond avec le quotidien, l'éclairage électrique apparaît comme le «*social media*» dominant de l'époque.⁴⁰

À l'instar des dispositifs optiques du XIX^e siècle, tels que le panorama ou le diorama, le contenu du spectacle du Champ-de-Mars importe peu, l'intérêt tient plutôt dans la manière dont les corps et les regards sont disposés dans l'espace. Marshall McLuhan affirme d'ailleurs que «La lumière électrique est de l'information pure. C'est un médium sans message»,⁴¹ à moins qu'il ne soit utilisé pour la mise en valeur d'une marque ou pour une publicité verbale. Il poursuit: «Si la lumière électrique échappe à l'attention comme médium de communication, c'est précisément qu'elle n'a pas de «contenu»».⁴² Pour McLuhan, ce qui est décisif tient dans la façon dont le média façonne et contrôle l'échelle, l'action et la forme de l'association humaine. Qu'il s'agisse d'un défilé militaire, d'un ensemble musical ou autre, le but de ces premières démonstrations publiques est avant tout d'éveiller la vision et les autres sens à la nouvelle lumière. Dans les mots de Jonathan Crary, les dispositifs qui gouvernent l'attention engagent «une disposition particulière du corps dans l'espace, une gestion du mouvement, un déploiement des corps individuels, tous corrélats qui codifient et normalisent l'observateur à l'intérieur de systèmes de consommation visuelle rigoureusement définis».⁴³ Les premières expériences urbaines de l'électricité initient les citoyens à des façons inhabituelles de voir la ville, grâce à des techniques environnantes qui cherchent à habituer ou à normaliser l'œil à la lumière artificielle. L'extension de l'éclairage dans la ville conduit plus tard à la réorganisation continue de nouvelles formes perceptives de consommation de la ville, en particulier, la nuit. Le modèle d'une source lumineuse unique et en hauteur, capable de tout éclairer, comme dans la composition de Weston, sera rapidement remplacé par l'éclairage individuel des bâtiments, des commerces et des rues. Cette décision n'est pas seulement pratique, elle est aussi politique. Plutôt que de privilégier, la nuit, un éclairage mimant les sources naturelles, on a créé un paysage nocturne artificiel pour diriger l'attention vers des zones soigneusement choisies de la ville.

En prenant appui sur la première démonstration d'éclairage électrique à Montréal, au Champ-de-Mars, en mai 1879, cet article entendait explorer les origines du désir d'éclairer électriquement les espaces urbains. Ce changement technologique, compris comme l'établissement de nouvelles conditions d'attention, suggère que la demande d'éclairage électrique est dès le début basée sur l'adaptation continue des sujets aux nouvelles expériences sensorielles. Plus qu'un besoin abstrait exigé par la population, la mise en

40. Nye, *American Illuminations*, *op. cit.*, p. 191.

41. Notre traduction sauf avis contraire. Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, Cambridge (Mass.), London, MIT Press, 1994, p. 8.

42. Notre traduction sauf avis contraire. McLuhan, *ibid.*, p. 9.

43. Crary, *Techniques de l'observateur*, *op. cit.*, p. 50.

44. En guise de critique de la progression prévisible de l'histoire des médias, où les dispositifs primitifs deviennent nécessairement complexes, Zielinski déclare (notre traduction sauf avis contraire): «Maintenant, si nous modifions délibérément l'accent, le retournons et expérimentons, le résultat en vaut la peine: ne cherchez pas l'ancien dans le nouveau, mais trouvez quelque chose de nouveau dans l'ancien». Siegfried Zielinski, *Deep time of the media. Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2006, p. 3-7.

scène de la lumière et l'esthétique véhiculée par l'image contribuent à produire des modèles de vision qui façonnent la technique à travers une culture du spectaculaire. La réorganisation perceptive des citoyens conduit à une transformation de leur vie quotidienne par des formes de consommation nocturnes complètement inédites. En ce sens, l'éclairage électrique ne peut être considéré comme une technologie externe qui s'est seulement modifiée sous les yeux de la population; elle a également altéré sa façon de voir et de comprendre son environnement. Revenir à ces expériences oubliées des premières démonstrations d'éclairage électrique à Montréal permet ainsi, pour paraphraser Siegfried Zielinski, de débusquer le nouveau dans l'ancien,⁴⁴ mais aussi de remettre en question la relation que les citoyens et la ville entretiennent avec l'éclairage électrique, au tournant du xx^e siècle. ¶