

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES CARTES POSTALES DE MONTRÉAL, 1897-1945.
L'INFLUENCE DU PROJET DE VILLE
SUR LE PAYSAGE CONSTRUIT

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT INTERUNIVERSITAIRE
EN HISTOIRE DE L'ART

PAR
ISABELLE CARON

FÉVRIER 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

À mes parents,
à ma famille.

AVANT-PROPOS

J'ai découvert les multiples dimensions des cartes postales de Montréal en juin 2003 à l'occasion du congrès annuel de la Société pour l'étude de l'architecture au Canada. Le congrès se tenait à St. John's, Terre-Neuve, et j'y présentais une communication sur le rôle des cartes postales de Montréal sur la patrimonialisation du paysage construit. La réception de ma communication fut très positive et je compris que le média intéressait les chercheurs. À ce moment, je décidai, avec l'assentiment de ma direction de recherche, d'orienter ma recherche de thèse sur cet unique média. Je délaissai alors les gravures, les quelques peintures initialement prévues pour mon étude et je reléguai les nombreuses photographies de Montréal au second plan afin de donner aux cartes postales la place qu'elles méritaient. Un choix que je n'ai jamais regretté. Le média est captivant : il mène l'historien d'art sur les terrains de la gravure, du dessin, de la photographie et des procédés de retouche et de coloration à la main qui l'ont rendu si rentable commercialement.

Le nombre de cartes postales éditées au cours de la première moitié du XX^e siècle est considérable. J'ai consulté plus de 14 000 cartes postales; et je sais que plusieurs sont encore à l'abri de mon regard — du regard des chercheurs —, conservées dans les archives familiales, souvent dans les albums que les gens oublient peu à peu. Ma mère a tiré, pour mon bénéfice, quelques cartes postales des albums que ma grand-mère Rose lui a légués. Une amie, Andrée-Barbara Dumas, a reçu en héritage un lot d'images pieuses et de cartes postales dont elle m'a fait profiter avec générosité. Tout le monde n'est pas collectionneur. Mais les cartes postales furent si largement diffusées qu'on en trouve beaucoup chez les gens qui les ont reçues et conservées.

Les collectionneurs sont des passionnés et ce travail aurait affreusement souffert si je ne les avais rencontrés. J'ai eu la chance d'en rejoindre plusieurs par le biais du Club des cartophiles québécois, dont je suis maintenant membre. Leur Salon de la carte postale, tenu annuellement en juin, est un lieu convivial d'échanges tant de cartes postales que de propos sur celles-ci. Autour des tables de vente, les cartophiles discutent de collectionnement. Les organisateurs du Salon ont à cœur de présenter le média aux nouveaux venus par le biais d'une petite exposition renouvelée chaque année. C'est à cette occasion que j'eus le privilège de rencontrer des gens charmants qui me donnèrent un accès généreux à leur collection et à de nombreuses informations. Les collectionneurs sont aussi des connaisseurs, et partagent leur savoir avec bienveillance.

La bonne collaboration de nombreuses personnes et d'institutions doit être soulignée. Au nombre des collectionneurs, je dois remercier Pierre Monette et Lisette Otis, qui m'accueillirent à plusieurs reprises à leur domicile. Ils partagèrent leur passion, leur savoir, chacun selon son champ d'expertise. Monsieur Monette conserve plus de six mille cartes postales principalement de Montréal; madame Otis a une grande collection de *novelties*. Ensemble, ils m'ont permis de vérifier de nombreuses intuitions de recherche. Jonathan Cha, collègue du doctorat et « montréaliste », partagea mon enthousiasme à la découverte des cartes postales de Montréal et montra beaucoup de gentillesse en me laissant accéder sans réserve à ses cartes postales. Enfin, Pierre Boyer-Mercier m'a gentiment prêté quelques cartes postales de l'oratoire Saint-Joseph et du mont Royal qui furent précieuses pour mon analyse de ces sujets. Qu'ils soient remerciés pour leur aide précieuse.

Je voudrais souligner l'apport de certaines institutions qui m'ont offert un soutien financier et logistique très apprécié : la Chaire de recherche du Canada en patrimoine urbain, de l'École des sciences de la gestion, à l'Université du Québec à Montréal; le Centre interuniversitaire d'études sur les lettres, les arts et les traditions (CÉLAT) de l'Université Laval et de l'Université du Québec à Montréal; la Fondation de l'Université du Québec à Montréal; la Faculté des arts de l'Université du Québec à Montréal; le Département d'histoire de l'art de

l'Université du Québec à Montréal et enfin, le Département d'histoire de l'Université Laval à Québec.

Ma gratitude va aux Archives nationales du Québec à Québec et au personnel toujours empressé qui m'accueillit à plusieurs reprises et répondit à mes nombreuses questions, particulièrement Jacques Morin et Céline Villeneuve dont l'assistance fut très précieuse. J'adresse mes remerciements à la Bibliothèque nationale du Québec, laquelle a récemment rejoint les Archives nationales du Québec pour former la nouvelle institution nommée Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ). Le personnel de son Centre de conservation de la rue Holt m'a offert un important soutien à tous les moments de ma recherche. Le Centre d'histoire de Montréal m'a beaucoup aidée en me permettant de consulter, à leur centre de documentation, des documents variés. En outre, j'eus la chance d'y rencontrer Stéphanie Mondor, technicienne du Centre et collectionneuse de cartes postales de Montréal. Très gentiment, elle me donna accès à sa collection. Qu'elle en soit remerciée tout comme Lucie Pelletier des Archives de la ville de Montréal, qui a répondu à mes demandes avec son professionnalisme et sa courtoisie habituels.

Ma gratitude va encore à ma famille et à mes amis. Le support constant de ma famille, tout au long de mes études, a été un élément essentiel à la réussite de mon parcours universitaire. À travers les épreuves ou les moments de doute, ils ont su m'encourager. Je remercie mes parents, Marie et Louis Caron, mes sœurs et leurs conjoints, Valérie et Hugo, Alexandra et Sébastien. Les amis que je remercie de leur appui et de leur confiance sont nombreux. Ils sont rattachés à la Chaire de recherche du Canada en patrimoine urbain où j'ai évolué, ils sont aussi d'anciens voisins devenus des amis très proches ou des amis avec lesquels on pratique un sport : Kenza, Martin, Marie-Blanche, Yona, Diane, Richard, France, Alena, Malika, Patrick, Sacha, Guillaume et Fariss. Je remercie aussi l'homme que j'aime et qui m'a appuyée à partir de Québec, de Brest ou en étant ici à mes côtés : Hassoun.

Je tiens à exprimer ma reconnaissance aux professeurs Guy Mercier, Raymond Montpetit et Jean Bélisle qui m'ont fait l'honneur de participer au jury de cette thèse.

Enfin, mes remerciements sont adressés à mes directeurs de thèse, Lucie K. Morisset et Luc Noppen, professeurs au Département d'études urbaines et touristiques de l'Université du Québec à Montréal. Je les remercie de leur aide et de leurs conseils. Ils ont montré beaucoup de bienveillance en m'encourageant à participer à leurs projets de recherche, nombreux et variés. Ma personnalité scientifique n'en a été que bonifiée.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS _____	i
LISTE DES ILLUSTRATIONS _____	vii
LISTE DES SCHÉMAS _____	xvii
RÉSUMÉ _____	xviii
INTRODUCTION _____	1
État des connaissances _____	3
La problématique _____	30
Les objectifs _____	31
L'hypothèse générale _____	32
Les sources documentaires et le corpus _____	32
Le cadre théorique _____	36
L'approche systémique _____	40
La méthodologie et les limites de l'étude _____	45
La structure de la thèse _____	49
CHAPITRE I	
HISTOIRE DE L'ÉDITION DES CARTES POSTALES _____	50
L'apparition de la carte postale et la déréglementation _____	52
La production et les techniques d'édition _____	75
Les éditeurs et la production au Québec _____	100
La valeur symbolique de la carte postale _____	110
PREMIÈRE PARTIE	
L'IMAGE CITY BEAUTIFUL DE LA VILLE _____	112
CHAPITRE II	
LES CARTES POSTALES DE LA CITY BEAUTIFUL : L'ANNONCE DU POUVOIR DE LA CARTE POSTALE SUR LA VILLE _____	113
Les principes de la <i>City Beautiful</i> _____	114
La <i>City Beautiful</i> à Montréal _____	116
Les instruments de la valorisation par les cartes postales _____	119

SECONDE PARTIE	
LA VALORISATION DU PROGRÈS DANS LES CARTES POSTALES	142
CHAPITRE III	
L'IMAGERIE DE LA MODERNITÉ	143
La notion de modernité	144
La ville comme objet pour la modernité?	145
La modernité en architecture au Québec	147
Les attributs de la représentation moderne	149
CHAPITRE IV	
LES FAIRE-VALOIR DE LA MÉTROPOLÉ	172
L'historiographie de la métropole	173
Les instruments de la représentation de la métropole	180
CHAPITRE V	
LA MODERNITÉ DU PAYSAGE ECCLÉSIAL	198
Éléments d'approche de la représentation du paysage ecclésial	200
Les églises dans la représentation moderne	204
L'événementiel comme sujet de la représentation de la modernité sociale	215
L'oratoire Saint-Joseph par la représentation moderne	218
CONCLUSION	225
ANNEXE A	342
BIBLIOGRAPHIE	345
INDEX DES ÉDITEURS	395

LISTE DES ILLUSTRATIONS

- Illustration 1 : British American Bank Note Co., Montréal et Ottawa. *Premier entier postal*, modèle de 1871, daté du 20 mars 1873 : 7,5 cm x 11,8 cm, collection Jacques Poitras. (photographie tirée de Jacques POITRAS, *La carte postale québécoise. Une aventure photographique*, La Prairie, Broquet, 1990, p. 23) _____ 235
- Illustration 2 : Nerlich and Co., Toronto. *Carte postale à « dos divisé »*, 1910, Centre d'histoire de Montréal, 070749) _____ 235
- Illustration 3 : *A Postcard Habit in Germany : the Postman as a walking Stationer and Letter-box*, paru dans *Illustrated London News*, le 2 octobre 1909. (photographie tirée de Frank STAFF, *The Picture Postcard & Its Origins*, Londres, Lutterworth Press, 1966, page liminaire) _____ 236
- Illustration 4 : Librairie Garneau, Ltée, éditeurs, Québec. *Place d'Armes, Québec*, 1927, collection privée _____ 236
- Illustration 5 : MacKenzie, Mann & Co. Ltd. « *Plan of the Mount-Royal Tunnel* », mai 1893. (photographie tirée de Wikipedia, « *Mount-Royal, Quebec* », [http://en.wikipedia.org/?title=Mont-Royal,_Quebec]) _____ 237
- Illustration 6 : Artiste inconnu. « *Vue à vol d'oiseau de la cité de Maisonneuve* », vers 1910, Archives de la ville de Montréal (photographie tirée de Luc NOPPEN, *Du chemin du Roy à la rue Notre-Dame: Mémoires et destins d'un axe est-ouest à Montréal*, Québec, Ministère des transports du Québec, 2001, p. 14) _____ 237
- Illustration 7 : Wm. Notman & Son, Montréal. « *Le square Dominion depuis la cathédrale Saint-Jacques, Montréal, Qc* », vers 1880, Musée McCord, V1944.0 (photographie tirée de Musée McCord, [www.musee-mccord.qc.ca]) _____ 238
- Illustration 8 : Herménégilde Lavoie. « *Dominion Square, rue Peel, cathédrale Marie-Reine-du-Monde et édifice de la Sun Life à Montréal* », 1938, BANQ, fonds Ministère de la Culture et des Communications, E6,S7,SS1,P10510 (photographie tirée de BANQ, [http://pistard.banq.qc.ca/unite_chercheurs/description_fonds?p_anqid=20081126091358117&p_classe=E&p_fonds=6&p_centre=03Q&p_numunide=857949]) _____ 238

- Illustration 9 : Warwick Bros. & Rutter Limited Publishers, Toronto. « *Greetings, Dominion Square Montreal* », décembre 1904. (photographie tirée de Waldemar L. GUTZMAN, *The Canadian Patriotic Post Card Handbook, 1904-1914*, Toronto, The Unitrade Press, 1985, p. 69) _____ 239
- Illustration 10 : Illustrated Post Card Co., Montréal. « *Dominion Square, Montreal / Le Carré Dominion, Montréal* », 1911, collection privée _____ 240
- Illustration 11 : Éditeur inconnu. « *Sun Life Building, Montreal, Que.* », 1927, collection privée _____ 241
- Illustration 12 : European Post Card Co., Montréal. « *Dominion Square with Windsor Hotel, Montreal* », avant 1911, collection Stéphanie Mondor _____ 242
- Illustration 13 : European Post Card Co., Montréal. « *Montréal – Gare Windsor (Windsor Station)* », vers 1912, collection Jonathan Cha. _____ 243
- Illustration 14 : Wm. Notman & Son, Montréal. « *Square Victoria, Montréal, Qc* », vers 1911, Musée McCord, V4889 (photographie tirée de Musée McCord, [www. musee-mccord.qc.ca]) _____ 244
- Illustration 15 : Gabor Szilasi, Montréal « *Square Victoria* », vers 1960, BANQ, 1960E6,S7,SS1,P22745 (photographie tirée de BANQ, [http://pistard.banq.qc.ca/unite_chercheurs/description_fonds?p_anqid=2008112609513617&p_classe=E&p_fonds=6&p_centre=06M&p_numunide=867412]) _____ 244
- Illustration 16 : European Post Card Co.(?), Montréal. « *Victoria Square, Montreal* », vers 1909, BANQ, collection Magella Bureau, P547, S1, SS1, SSS1, D2, P1155 _____ 245
- Illustration 17 : Photogelatine Engraving, Co. Ltd., Montréal. « *Victoria Square and Beaver Hall Hill, Montreal, Canada* », 1941, collection privée _____ 246
- Illustration 18 : Conrad Poirier. « *Parks and Playground. In Park - Place Viger* », 29 avril 1937, BANQ, fonds Conrad Poirier, P48, S1, P1646 (photographie tirée de BANQ, http://pistard.banq.qc.ca/unite_chercheurs/description_fonds?p_anqid=20081126101423214&p_classe=P&p_fonds=48&p_centre=06M&p_numunide=804326) _____ 247
- Illustration 19 : Montreal Import, Montréal. « *Montreal – Place Viger and Statue Chenier* », 1911, Centre d'histoire de Montréal, 030174 _____ 248
- Illustration 20 : N. D. Phot., Paris. « *Montreal – The Viger Square and St. Denis Street* », vers 1932, BANQ, collection Michel Bazinet, c05186 _____ 249
- Illustration 21 : Compagnie aérienne franco-canadienne. [Square et gare Viger], 1927, ANQM, SQD (X14-1927), E21, N 591-25 _____ 250

- Illustration 22 : C. L. C., lieu d'édition inconnu. « *The Changing Illuminated Fountain at Lafontaine Park, Montreal, Que.* », après 1929, collection Stéphanie Mondor _____ 251
- Illustration 23 : Éditeur inconnu, Montréal. « Montréal — Carré Saint Louis (*St. Louis Square*) », vers 1905, BANQ, collection Magella Bureau, P547, S1, SS1, SSS1, D2, P685
_____ 252
- Illustration 24 : Éditeur inconnu. « *Lafontaine Park, the Hot Houses*, Montréal. La [*sic*] parc Lafontaine, les serres », avant 1929, collection France St-Jean _____ 253
- Illustration 25 : The Valentine & Sons' United Publishing Co. Ltd., Toronto et Winnipeg. « *Pretty views in Park Lafontaine, Montreal, Canada* », avant 1920, collection Jonathan Cha
_____ 254
- Illustration 26 : The Valentine & Sons' Publishing Co. Ltd., Montréal et Toronto. « *Fletcher's Field, Montreal* », 1915, collection privée _____ 255
- Illustration 27 : Novelty Manufacturing and Art Printing Co., Montréal. « *Panorama, Lafontaine Park, Montréal* », avant 1929, collection Stéphanie Mondor _____ 256
- Illustration 28 : Metropolitan News Company, Boston. « Le parc La Fontaine, Montréal *Lafontaine Park, Montreal* », vers 1929, collection Stéphanie Mondor _____ 257
- Illustration 29 : International Fine Art Co. Ltd., Montréal. « *Rustic Bridge, Lafontaine Park, Montreal, Canada* », 1930, collection Jonathan Cha _____ 258
- Illustration 30 : Éditeur inconnu. « Parc Lafontaine », 1907, Centre d'histoire de Montréal, 030225 _____ 259
- Illustration 31 : Edgar Gariépy, Montréal. « Vue de Montréal à l'est du Mont-Royal depuis la rue Saint-Paul », vers 1922, BANQ, fonds Famille Bourassa, P266, S3, SS2, P20 (photographie tirée de BANQ, [http://pistard.banq.qc.ca/unite_chercheurs/description_fonds?p_anqid=20081126102501239&p_classe=P&p_fonds=266&p_centre=06M&p_numunide=802014]) _____ 260
- Illustration 32 : International Post Card Co., Montréal. « Montréal – L'hôtel de ville (*City Hall*) », avant 1922, collection Jonathan Cha _____ 261
- Illustration 33 : C. W. Hughes & Co. inc., Mechanicville, New York, États-Unis. « *State Capitol, Albany, N.Y.* », vers 1935, collection privée _____ 262
- Illustration 34 : Gauthier et Daoust. Élévation, École des hautes études commerciales. Vers 1908, BANQ, albums de rues E.-Z. Massicotte, 8-145-f _____ 263

- Illustration 35 : Anonyme. « Ancien palais de justice de Montréal, 155, rue Notre-Dame est », vers 1935, BANQ, collection initiale, P318, S2, P27 (photographie tirée de BANQ, [http://pistard.banq.qc.ca/unite_chercheurs/description_fonds?p_anqid=20081126103254268&p_classe=P&p_fonds=318&p_centre=06M&p_numunide=818845]) _____ 264
- Illustration 36 : Éditeur inconnu. « *Court house*, Montréal. Le palais de justice », 1928, BANQ, collection Magella Bureau, P547, S1, SS1, SSS1, D2, P3754 _____ 265
- Illustration 37 : Notman et Sandham. « Bureau de poste, Montréal, Qc », vers 1878, Musée McCord, V842 (photographie tirée de Musée McCord, [www.musee-mccord.qc.ca]) ____ 266
- Illustration 38 : Éditeur inconnu. « *Post Office, Montreal*. Le bureau de poste », 1925, collection Jonathan Cha _____ 267
- Illustration 39 : Wm. Notman & Son, Montréal. « Le boulevard Morgan en direction du marché, Maisonneuve (Montréal), Qc », 1916, McCord, V16185 (photographie tirée de Musée McCord, [www.musee-mccord.qc.ca]) _____ 268
- Illustration 40 : European Post Card Co., Montréal. « Montréal – Bain public – Maisonneuve (*Public bath.*) », 1923, BANQ, collection Magella Bureau, P547, S1, SS1, SSS1, D2, P146 _____ 269
- Illustration 41 : Conrad Poirier. « *Architecture. Civic Library* », 2 décembre 1937, BANQ, fonds Conrad Poirier, P48, S1, P1122 (BANQ, [http://pistard.banq.qc.ca/unite_chercheurs/detail_fonds?p_anqid=20081126105906328&p_centre=06M&p_classe=P&p_fonds=48]) _____ 270
- Illustration 42 : International Fine Art, Montréal. « *Montreal Public Library* », 1926, Centre d'histoire de Montréal, 051176 _____ 271
- Illustration 43 : Le square Viger et l'école des Hautes études commerciales (en rouge). Elzéar Pierre Joseph Courval. « Plan de la Cité de Montréal et de ses environs », 1931, BANQ, 428455 (photographie tirée de BANQ, [http://services.banq.qc.ca/sdx/cep/document.xsp?app=ca.BANQ.sdx.cep&db=notice&id=0000428455&n=108&sBtn=Lancer&col=*&order=ascendant&qlang=fr-FR&dbrv0=montréal&dbrn=l&sortfield=date_publication&db=notice&dbrf0=xtgpleintexte_fr_FR&p=6&chpp=20&dbrqp=search_notice&qid=sdx_q0]) ____ 272
- Illustration 44 : The Valentine & Sons', Montréal. « *School of Higher Studies, Viger Square, Montreal* », 1912, BANQ, collection Magella Bureau, P547, S1, SS1, SSS1, D2, P172 ____ 273
- Illustration 45 : Éditeur inconnu. « Monument de Cartier, ou repose [sic] ses cendres au Cimetière de la Côte des Neiges. Centenaire Cartier. *Cartier Monument, Côte des Neiges Cemetery – Cartier Centenary 1814-1914* », 1914, BANQ, collection Michel Bazinet, c02944 _____ 274

Illustration 46 : William LeBaron Jenney. Home Insurance Building, Chicago, Illinois, États-Unis, 1885-1931 (photographie tirée de <http://www.techno-science.net>) _____ 275

Illustration 47 : C. N. R. « Montréal, Pont Victoria », vers 1920, BANQ, P600, S6, D4, P54 (photographie tirée de BANQ, [http://pistard.banq.qc.ca/unite_chercheurs/description_fonds?p_anqid=20081126122246544&p_classe=P&p_fonds=600&p_centre=03Q&p_numunide=925089]) _____ 275

Illustration 48 : Lionel Audet-Lapointe. « Ruines du premier fort construit sous le régime français après l'incendie qui le détruisit le 11 avril 1930 », 12 avril 1930, BANQ, P1, S6, P95 (photographie tirée de BANQ,) _____ 276

Illustration 49 : Illustrated Post Card Co., Montréal. « *Montreal - Canadian Pacific Ry. Bridge over St. Lawrence River / Montreal - Victoria Jubilee Bridge* », 1910, collection privée _____ 277

Illustration 50 : The Valentine & Sons', Montréal. « Centenaire Cartier / *Cartier Centenary. 1814-1914* », 1914, BANQ, collection Magella Bureau, P547, S1, SS1, SSS1, D2, P676__ 278

Illustration 51 : The Valentine & Sons', Montréal. « *Best Wishes From Canada* », 1907-1909. BANQ, collection Magella Bureau, P547, S1, SS1, SSS1, D2, P1007 _____ 279

Illustration 52 : International Fine Art Co. Ltd., Montréal. « *Montreal from Mount Royal* », 1925, BANQ, collection Magella Bureau, P547, S1, SS1, SSS1, D2, P1027 _____ 280

Illustration 53 : Éditeur inconnu. « *The New Bridge from the Mount Royal, Montreal, Canada / Le nouveau pont vu du Mont Royal.* », après 1930, BANQ, collection Magella Bureau, P547, S1, SS1, SSS1, D2, P1039 _____ 281

Illustration 54 : Éditeur inconnu, « *Victoria Pier Showing New Bridge, Montreal, Canada* », vers 1930, Université de Montréal, fonds William-Henry-Atherton, P0060FC00023 _____ 282

Illustration 55 : International Fine Art Co. Ltd., Montréal. « *Montreal speaks for itself. Victoria Bridge; New Montreal Harbor Bridge, connecting Montreal with the South Shore; Notre Dame Church and Place d'Armes; l'oratoire St Joseph - St Joseph's shrine; St. James Cathedral* », 1931, BANQ, collection Magella Bureau, P547, S1, SS1, SSS1, D2, P1011 _____ 283

Illustration 56 : Éditeur inconnu. « *Montreal, St. Lawrence Street* », 1906, BANQ, collection Magella Bureau, P547, S1, SS1, SSS1, D2, P1637 _____ 284

Illustration 57 : Hugh C. Leighton, Portland, Maine, États-Unis. « *Montreal Stormy Day Morgan's Corner* », vers 1897 (photographie tirée de Jacques POITRAS, *La carte postale québécoise. Une aventure photographique*, La Prairie, Broquet, 1990, p. 68) _____ 285

- Illustration 58 : N. D. Phot., Paris. « *Montreal. - St. Lawrence boulevard / Montréal - Boulevard St-Laurent* », 1909, BANQ, collection Magella Bureau, P547, S1, SS1, SSS1, D2, P2527 _____ 286
- Illustration 59 : Lonsdale & Bartholomew (Canada) Limited, Montréal. « *Ritz-Carlton Hotel, Montreal (rue Sherbrooke)* », vers 1915, BANQ, collection Michel Bazinet, c05159 _____ 287
- Illustration 60 : Wm. Notman & Son, Montréal. « *Hôtel Ritz Carlton, rue Sherbrooke, Montréal, Qc* », 1915, McCord, V15469 (photographie tirée de Musée McCord, [<http://www.musee-mccord.qc.ca> _____] 288
- Illustration 61 : International Fine Art Co, Montréal. « *St. Catherine St. West, Montreal* », avant 1925, BANQ, collection Michel Bazinet, c05183 _____ 289
- Illustration 62 : C. L. C., lieu d'édition inconnu. « *Shopping District St. Catherine St. West, Montreal, Que.* », après 1914, collection Stéphanie Mondor _____ 290
- Illustration 63 : Conrad Poirier, Montréal. « *Street Photography. St. Catherine at Peel* », 18 décembre 1936, BANQ, fonds Conrad Poirier, P48, S1, P1025 (BANQ, [http://pistard.banq.qc.ca/unite_chercheurs/description_fonds?p_anqid=20081126123934618&p_classe=P&p_fonds=48&p_centre=06M&p_numunide=803552]) _____ 291
- Illustration 64 : Éditeur inconnu. « *Nouveaux magasins à rayons Eugène Viau. Rue St. Catherine Est coin Maisonneuve. Établie 1899 / Establish New Departmental Store Eugene Viau St. Catherine St. East Corner Maisonneuve* », 1912, BANQ, collection Magella Bureau, P547, S1, SS1, SSS1, D2, P1669 _____ 292
- Illustration 65 : European Post Card Co., Montréal. « *Cor. Guy and St. Catherine St. Montreal / Coin Guy et Ste. Catherine* », 1914, BANQ, collection Michel Bazinet, c0510 _____ 293
- Illustration 66 : Photogelatine Engraving Co. Ltd., Ottawa. « *Jacques Cartier Bridge, Montreal, Canada* », 1941, collection privée _____ 294
- Illustration 67 : « *Montreal. Harbour Bridge* », 1930. BANQ, fonds Pharon, A2272.71. (photographie tirée de Paul-André LINTEAU, *Histoire de Montréal depuis la confédération*, Montréal, Boréal, 2000, p. 295) _____ 294
- Illustration 68 : Éditeur inconnu. « *St. James' Cathedral - The Basilica, Montreal, Canada* », vers 1935, BANQ, collection Magella Bureau, P547, S1, SS1, SSS1, D2, P3756 _____ 295
- Illustration 69 : Paul Carpentier, Montréal. « *Cathédrale Saint-Jacques à Montréal* », 1948, BANQ, fonds du Ministère de la Culture, E6, S7, SS1, P65082 (photographie tirée de BANQ, [http://pistard.banq.qc.ca/unite_chercheurs/description_fonds?p_anqid=20081126125045676&p_classe=E&p_fonds=6&p_centre=03Q&p_numunide=985961]) _____ 296

- Illustration 70 : The Valentine & Sons', Montréal et Toronto. « *Canada [sic] Light, Heat and Power Co.'s Plant. Cote St. Paul, Montreal* », vers 1915, BANQ, collection Michel Bazinet, c06388 _____ 297
- Illustration 71 : Keystone View Company Manufacturers Publishers. « *The Wharves, Montreal, Canada* », vers 1930, BANQ, P792, D5 (BANQ, [[http://pistard.banq.qc.ca/unite_chercheurs/description_fonds?p_anqid=20081126122246544&p_classe=P&p_fonds=600&p_centre=03Q&p_numunide=925089]]) _____ 298
- Illustration 72 : Illustrated Post Card Co., Montréal. « *Montreal Allan Line Wharf* », vers 1903, BANQ, collection Magella Bureau, P547, S1, SS1, SSS1, D2, P148 _____ 299
- Illustration 73 : « The Valentine & Sons' », Montréal. « *Immigrants Arriving at Montreal* », vers 1910 (photographie tirée de Jacques POITRAS, *La carte postale québécoise. Une aventure photographique*, La Prairie, Broquet, 1990, p.137) _____ 300
- Illustration 74 : Montreal Import Co., Montréal. « *Montreal New Grain Elevator Harbor* », 1905, Centre d'histoire de Montréal, 060195 _____ 301
- Illustration 75 : Éditeur inconnu. « Canal Lachine, port et ville de Montréal », vers 1930, collection Christian Paquin (photographie tirée de Gilles LAUZON et Madeleine FORGET, *L'histoire du Vieux-Montréal à travers son patrimoine*, Sainte-Foy, 2004, p. 227) _____ 302
- Illustration 76 : Illustrated Post Card Co., Montréal. « *Montreal, the New Windsor Hotel* », 1909, collection Jonathan Cha _____ 303
- Illustration 77 : The Valentine & Sons', Montréal. « *Windsor Hotel, Montreal* », 1914, BANQ, collection Magella Bureau, P547, S1, SS1, SSS1, D2, P934 _____ 304
- Illustration 78 : International Post Card Co., Montréal. « *Montreal Transportation Building, St. James Street* », vers 1912, collection Jonathan Cha _____ 305
- Illustration 79 : Montréal Import Co., Montréal. « *Dominion Express Co. Building Montreal* », vers 1912, collection privée _____ 306
- Illustration 80 : International Fine Art Co. Ltd., Montréal. « *Montreal, Canada Transportation Building, Bank of Montreal, Canadian Express Co., Canadian Bank of Commerce, Dominion Express Co., Royal Trust Co., St. James Street* », 1938, collection Jonathan Cha _____ 307
- Illustration 81 : Éditeur inconnu. « *Aldred Building Limited Montreal, Canada* », après 1929, BANQ, collection Magella Bureau, P547, S1, SS1, SSS1, D2, P161 _____ 307
- Illustration 82 : Anonyme. « Immeuble de la Dominion Express, rue Saint-Jacques, Montréal, Qc. », vers 1910, Musée McCord, MP1978.207.1.31 (photographie tirée de Musée McCord, [<http://www.musee-mccord.qc.ca>]) _____ 308

- Illustration 83 : Metropolitan News Company, Boston « *The Royal Bank of Canada Montreal Canada / La banque royale du Canada* », vers 1927-1928, collection Jonathan Cha _____ 309
- Illustration 84 : Conrad Poirier, Montréal. « Positive », 20 mai 1947, BANQ, fonds Conrad Poirier, p48, S1, P15783 (photographie tirée de BANQ, [http://pistard.banq.qc.ca/unite_chercheurs/description_fonds?p_anqid=20081126134855827&p_classe=P&p_fonds=48&p_centre=06M&p_numunide=825344]) _____ 310
- Illustration 85 : Canadian Post Card Company Ltd., Toronto. « *Business section, Montreal showing (left center) the head office of Canada's leading life assurance company, the Sun Life Assurance Company of Canada / Montréal avec le siège social (à gauche au centre) de la compagnie d'assurance-vie Sun Life du Canada* », vers 1930, BANQ, collection Michel Bazinet, c05025 _____ 311
- Illustration 86 : The Valentine & Sons', Toronto et Winnipeg. « *The Mount Royal Hotel, Peel Street, Montreal, Canada* », 1928, collection Jonathan Cha _____ 312
- Illustration 87 : Éditeur inconnu. « *Hotel de la Salle Montreal Canada Club Cavalier de la Salle* », 1942, Centre d'histoire de Montréal, 051072 _____ 313
- Illustration 88 : Éditeur inconnu. « *Hotel de la salle Montreal Canada* », 1942, collection Jonathan Cha _____ 314
- Illustration 89 : Metropolitan News Company, Boston, États-Unis. « *Bell Telephone Co. Building by Illumination, Montreal, Canada*, Édifice de la Bell Telephone Co. », vers 1945, collection privée _____ 315
- Illustration 90 : Montreal News Dealers Supply Co. Ltd. (Associated Screen News Limited), Montréal. « *Sun Life Building, Montreal, Que., at Night / Édifice Sun Life, Montréal, Qué.* », vers 1945, collection privée _____ 316
- Illustration 91 : Photogelatine Engraving Co. Ltd., Ottawa. « *Croix illuminée du Mont-Royal, dans la nuit, Montréal / The cross (at night) on Mount Royal, Montreal, Canada* », vers 1943, collection privée _____ 317
- Illustration 92 : The Valentine & Sons', Montréal. « *St. Vincent de Paul Church, St. Catherine Street East, Montreal* », vers 1910, BANQ, collection Magella Bureau, P547, S1, SS1, SSS1, D2, P3403 _____ 318

- Illustration 93 : Église Saint-Vincent-de-Paul. Chas. E. Goad. « *Atlas of the City of Montreal and Vicinity* », vol 1, 1912, BANQ, collection de cartes et plans, 174399_041 (tiré de BANQ, [http://services.banq.qc.ca/sdx/cep/pleinecran.xsp?eview=CARTES_PLANS/174399/174399_041.tif&id=0000174399]) _____ 319
- Illustration 94 : European Post Card Co., Montréal. « Église Ste. Brigitte Montréal / *St. Bridget Church Montreal* », 1912-1916, BANQ, collection Magella Bureau, P547, S1, SS1, SSS1, D2, P311 _____ 320
- Illustration 95 : European Post Card Co., Montréal. « Souvenir du 21ème Congrès Eucharistique International Montréal, Canada. Septembre 1910. St Louis de France; Hochelaga; Bonsecours; Ste Brigide; St. Jacques le Mineur (Cathédrale); Sacré-Cœur; St-Henri », 1910, BANQ, collection Magella Bureau, P547, S1, SS1, SSS1, D2, P1911 _____ 321
- Illustration 96 : The Valentine & Sons', Montréal et Toronto. « *St. Bridget's Church, Dorchester Street, Montreal* », vers 1919, collection Pierre Monette _____ 321
- Illustration 97 : Alexander Henderson. « Rue Dorchester Ouest, Montréal, Qc », vers 1870, Musée McCord, MP-0000.1452.19 (photographie tirée de Musée McCord, [<http://www.musee-mccord.qc.ca>]) _____ 322
- Illustration 98 : Éditeur inconnu. « Église Saint-Sauveur pour les Syriens catholiques de Montréal Canada, Viau et Venne, Architectes, Montréal, P. de Q., Canada », vers 1922, BANQ, collection Michel Bazinet, c06045 _____ 323
- Illustration 99 : Éditeur inconnu. « *St. Andrew & St. Paul Church* », 1940, BANQ, collection Michel Bazinet, c05981 _____ 324
- Illustration 100 : Éditeur inconnu. « *The St. Andrew & St. Paul (church) The Art Gallery Sherbrooke St. W. Montreal* », vers 1935, BANQ, collection Michel Bazinet, c05157 _____ 325
- Illustration 101 : European Post Card Co., Montréal. « Montréal Église du S. Enfant-Jésus (*St. Enfant-Jesus Church*) », vers 1915, Centre d'histoire de Montréal, 050264 _____ 326
- Illustration 102 : Conrad Poirier, Montréal. « *Church. St. Enfant Jesus Church* », mars 1946, BANQ, fonds Conrad Poirier, P48, S1, P12925 (photographie tirée de BANQ, [http://pistard.banq.qc.ca/unite_chercheurs/description_fonds?p_anqid=20081127120144405&p_classe=P&p_fonds=48&p_centre=06M&p_numunide=820016]) _____ 327
- Illustration 103 : European Post Card Co., Montréal. « *Souvenir 21st International Eucharistic Congress, Montreal (Canada) September 1910. St. Peter; Notre-Dame; St. Vincent de Paul; St. James; St. John the Baptist; Notre-Dame de Lourdes; St. Patrick* », 1910, BANQ, collection Magella Bureau, P547, S1, SS1, SSS1, D2, P1090 _____ 327
- Illustration 104 : Illustrated Post Card Co., Montréal. « *Montreal Bonsecours Church from Waterfront* », 1913, Centre d'histoire de Montréal, 050278 _____ 328

- Illustration 105 : Conrad Poirier, Montréal. « *Architecture. Bonsecours Church* », 16 octobre 1938, BANQ, fonds Conrad Poirier, P2029 (photographie tirée de BANQ, [http://pistard.banq.qc.ca/unite_chercheurs/description_fonds?p_anqid=200811261449121034&p_classe=P&p_fonds=48&p_centre=06M&p_numunide=805244]) _____ 329
- Illustration 106 : Éditeur inconnu. « Congrès eucharistique Montréal 1910. Une des plusieurs fanfares », 1910. (photographie tirée de Alain RIPAUX et Nicolas PRÉVOST, *Le Québec, une Amérique française*, Visualia, Paris?, 2002, p. 31) _____ 330
- Illustration 107 : Éditeur inconnu. « Souvenir de la Bénédiction de la pierre angulaire de l'Église Ste-Catherine (22 septembre 1912) Montréal », 1912, BANQ, Michel Bazinet, c05990 _____ 331
- Illustration 108 : Novelty Manufacturing Art & Co. Ltd., Montréal. « Oratoire St. Joseph du Mont-Royal / *Montreal, St. Joseph's Shrine* », 1913 (photographie tirée de *L'oratoire*, vol. 93, n° 4 (juillet-août 2004), p. 12) _____ 332
- Illustration 109 : Weiss Import Co., Montréal. « *Montreal General view Oratoire Saint Joseph / Oratoire Saint Joseph vue générale* », 1919 (photographie tirée de *L'oratoire*, vol. 93, n° 4 (juillet-août 2004), p. 22) _____ 333
- Illustration 110 : S. J. Hayward, Montréal. « *Montreal Famous Shrine of St. Joseph at Cote des Neiges* », vers 1924, BANQ, collection Magella Bureau, P547, S1, SSI, SSSI, D2, P162 _____ 334
- Illustration 111 : Éditeur inconnu. « L'oratoire Saint-Joseph du Mont-Royal », vers 1938, collection Jonathan Cha _____ 335
- Illustration 112 : Metrocraft Everett, Massachusetts, États-Unis. « *Saint Joseph's Oratory On a Pilgrimage Day, Montreal / L'oratoire Saint Joseph un jour de Pelerinage, Montréal* », 1940 (photographie tirée de *L'oratoire*, vol. 93, n° 4 (juillet-août 2004), p. 16) _____ 336
- Illustration 113 : Emplacements des sujets des représentations analysées. Elzéar Pierre Joseph Courval. « Plan de la cité de Montréal et de ses environs », 1931, BANQ, 428455 (tiré de BANQ, [http://services.banq.qc.ca/sdx/cep/document.xsp?app=ca.BANQ.sdx.cep&db=notice&id=0000428455&n=108&sBtn=Lancer&col=*&order=ascendant&qlang=fr-FR&dbrv0=montréal&dbrn=1&sortfield=date_publication&db=notice&dbrf0=xtgpleintexte_fr_FR&&p=6&chpp=20&dbrqp=search_notice&qid=sdx_q0]) _____ 337

LISTE DES SCHÉMAS

- Schéma 1 : Représentation holistique de Montréal en cartes postales. Le cadre d'analyse__338
- Schéma 2 : Représentation holistique de Montréal en cartes postales. Le système décisionnel
_____339
- Schéma 3 : Représentation holistique de Montréal en cartes postales. Le rôle du sous-
système information _____ 339
- Schéma 4 : Représentation holistique de Montréal en cartes postales. Le sous-système du
traitement de l'information _____ 340
- Schéma 5 : La relation de détermination bidirectionnelle entre la carte postale et le projet de
ville et les quatre thèmes principaux utilisés pour caractériser leur rapport _____ 341

RÉSUMÉ

Entre 1897 et 1945, un grand nombre de cartes postales de Montréal ont été produites. Nous avons abordé ces cartes postales en cherchant à connaître le contenu des transmissions que le média a opérées. Quelles informations la carte postale illustrée de Montréal a-t-elle diffusées et quels projets pour la ville a-t-elle créés? L'analyse iconographique et stylistique que nous avons menée a montré que les cartes postales du début du XX^e siècle sont marquées par les idées de la *City Beautiful*, par le thème de la métropole, et par une modernité oscillant entre le progrès technique et ses attributs, et le progrès social du paysage ecclésial.

Peu de travaux ont abordé la signification des images de la ville relativement au paysage construit. C'est dans cet espace que la recherche commandée par notre thèse se positionne et apporte sa contribution. L'hypothèse qui guide la recherche est la suivante : la carte postale illustrée de Montréal, produite avant 1945, énonce un projet de ville qui, reçu dans la sphère de l'imaginaire collectif, influence les réalisations dans le paysage construit.

Notre thèse est composée de deux parties qui explorent les projets de ville que les cartes postales formulent par leurs représentations. La première partie explore les cartes postales de Montréal qui ont mis en valeur les principes de l'idéologie de la *City Beautiful* et diffusé cet idéal urbain. Nous cherchons à savoir en quoi la carte postale a magnifié la *City Beautiful*, pour la devancer ou pour l'annoncer.

La seconde partie de notre thèse, fait porter l'analyse sur la valorisation du progrès. Nous nous sommes penchée sur les représentations de la modernité dans les cartes postales et sur celle de la métropole. Les cartes postales de la modernité sont étudiées, au troisième chapitre, en fonction des attributs que sont les ponts, les moyens de transport urbain, les industries, les manufactures et le port. Le thème de la représentation de la métropole dans les cartes postales est analysé au quatrième chapitre. Les instruments de la valorisation c'est-à-dire les sommets des édifices et la lumière qui servent la représentation de la métropole sont au cœur de l'analyse. Enfin, le cinquième chapitre explore la modernité du paysage ecclésial. La densification de ce paysage est examinée en fonction des représentations qui ont requis les églises, d'une part, et les événements religieux d'autre part. L'oratoire Saint-Joseph y a aussi pris part. Cette recherche tente de caractériser le rapport entre la carte postale et le projet de ville. En outre, elle vise à renouveler le regard sur Montréal par la mise en rapport de son histoire de l'art et du développement de son paysage construit.

MOTS-CLÉS : 1897-1945; CARTE POSTALE; REPRÉSENTATION; IMAGE; MÉDIA;
PROJET; IMAGINAIRE COLLECTIF; PAYSAGE CONSTRUIT; CADRE BÂTI;
URBAIN; VILLE; MÉTROPOLE; *CITY BEAUTIFUL*; MODERNITÉ; PROGRÈS;
ÉGLISE; HISTOIRE DE L'ART; HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE; HISTOIRE DE LA
FORME URBAINE; POSTE; MONTRÉAL; QUÉBEC (PROVINCE); CANADA.

INTRODUCTION

À l'origine de ce travail, il y avait ces questions : « Quelles sont les représentations de la ville de Montréal? Quels sens leur ont été attribués? Quels acteurs ont produit ces représentations? Comment et dans quel contexte? » L'imagerie de la ville est riche, celle de Montréal en particulier. Elle recèle des significations que nous nous sommes proposée d'étudier à partir de notre discipline, l'histoire de l'art. Nous nous sommes intéressée à un média de représentation : les cartes postales. Elles étaient (et sont encore) des représentations de villes accessibles par leur faible coût d'acquisition et bénéficient de la sympathie de tous. Chacun les cumule ou les collectionne pour ses propres raisons.

L'état des connaissances sur les cartes postales, sur les représentations et sur l'identité urbaine fait ressortir que peu de travaux ont abordé la signification des images de la ville. Les historiens, les géographes ou les architectes qui se sont penchés sur ces images les ont considérées comme des représentations objectives (des rendus de la réalité tangible), un peu comme l'histoire les emploie en complément de ses récits. Particulièrement, l'histoire de l'art a utilisé ces images comme matériau d'étude stylistique ou pour construire la généalogie de la pratique artistique au Québec (maître-apprenti par rapport à apprentissage académique). Ce n'est que récemment que l'imagerie urbaine a connu un renouveau grâce aux recherches herméneutiques portant sur la ville comme un discours identitaire¹. Les recherches sur les significations de cette imagerie pour les collectivités manquent. Notre étude vise à améliorer la compréhension de cette imagerie et à enrichir la connaissance de l'histoire du média. Elle

¹ Voir ce titre en particulier : Luc NOPPEN, dir., *Architecture, forme urbaine et identité collective*, Sillery, Septentrion, 1995.

s'inscrit dans le prolongement de ces considérations théoriques dans l'espoir d'apporter quelques éléments de réponse.

Le thème de notre recherche est « l'art et l'imagerie de la ville ». Notre travail de thèse est intitulé « Les cartes postales de Montréal, 1897-1945 : L'influence du projet de ville sur le paysage construit ». Nous étudions les relations entre trois phénomènes : les cartes postales, l'imaginaire collectif et le paysage construit, en relation étroite avec le projet de ville. Ces phénomènes s'articulent en deux rapports principaux d'interaction : d'une part, le rapport entre les images de la ville et la construction du sens dont elles sont porteuses (le contenu imaginaire interprété) et, d'autre part, le rapport entre l'image et la ville réelle. Notre étude a pour objet l'imagerie de Montréal, pour sujet la signification de cette imagerie, et pour corpus les cartes postales de Montréal. Ce corpus a été délimité par notre approche; il en sera question plus loin dans cette introduction.

Jean-Jacques Wunenburger expose les conditions d'occurrence de l'imaginaire :

Il n'y a [...] imaginaire que si un ensemble d'images et de récits forme une totalité plus ou moins cohérente, qui produit un sens autre que local et momentané. L'imaginaire est du côté de ce qu'on appellera [*sic*] du holistique (totalité) et non de l'atomistique (élément). L'imaginaire peut être décrit littéralement (thèmes, motifs, intrigues, décor) mais aussi donner lieu à des interprétations puisque les images et récits sont généralement porteurs d'un sens second indirect².

Cet ensemble d'images et de récits peut donc être le reflet de quêtes collectives. Pour Montréal, cela peut être le rapport des collectivités à la définition de leur identité. L'intérêt de notre thèse consiste à mettre au jour le potentiel de significations que les représentations de la ville constituent pour les collectivités, puisqu'elles en sont le produit³. En effet, selon le rapport proposé plus haut entre l'imaginaire collectif de la ville et la ville réelle, les images forgent l'imaginaire de l'environnement bâti des collectivités : elles sont déterminantes pour

² Jean-Jacques WUNENBURGER, *L'imaginaire*, Paris, Presses universitaires de France, 2003, p. 10-11.

³ Au sens des « productions culturelles » de Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1992, dans WUNENBURGER, p. 21.

les représentations de la ville, et l'on peut considérer qu'elles participent à la fabrication de l'identité. Nous tentons donc de mettre en relief la spécificité de la représentation de Montréal en cartes postales. Nous souhaitons apporter notre contribution à la fois par les connaissances développées sur un corpus inédit (les cartes postales) ainsi que par notre participation à un cadre théorique renouvelé de l'étude de la ville, en intégrant les cartes postales au cœur de l'analyse de la signification des images.

Nous présentons, dans cette introduction, l'état des connaissances, les concepts opératoires pour notre travail, la problématique que nous avons cernée, les objectifs afférents à notre thèse, l'hypothèse générale, le corpus, le cadre théorique et, finalement, notre approche.

- **État des connaissances**

Si le tournant du XX^e siècle a généré, au Québec, une abondante production d'images de villes, particulièrement de Montréal, celles-ci restent peu connues et encore moins l'est leur rapport à la ville réelle. Quelques travaux de chercheurs en histoire de l'art ont mis en évidence l'existence de ces images, mais leur exploitation n'a pas été amorcée. L'état des connaissances présenté ici mènera des images à la ville puis à l'identité tout en ménageant l'état des connaissances qui porte sur les cartes postales proprement dites pour le chapitre suivant.

« Penser la ville ou l'imaginer ? » demandait Yves-Henri Bonello en conclusion de son ouvrage de synthèse sur la ville française. Cet auteur a révélé que la ville est un important point d'intérêt aujourd'hui et un objet d'étude pour toutes les disciplines. Il détermine un champ de recherche scientifique fécond :

Maillon d'une recherche, sans jamais être l'objet de la recherche elle-même. Penser la ville n'est pas seulement interroger les discours sur la ville ; c'est faire, de la ville, un objet à penser. Or, cet objet se dédouble : à la fois ensemble réel et représentation d'un réel imaginaire ou symbolique auquel s'ajoute un phénomène social, le mode de vie urbain⁴.

La renommée des études urbaines — aussi connues sous le nom d'*Urban Studies* — s'est étendue, et nombreuses sont les études sur la ville qui ont été menées. En 2000, Thierry Paquot a présenté une synthèse introductive sur le sujet. Il demandait : « Études urbaines ou " science" de la ville et des territoires⁵ ? » Le bilan qu'il a dressé était d'ordre disciplinaire : la géographie, la sociologie, l'économie et l'histoire ont étudié l'urbain. Ce bilan laisse transparaître une absence de travaux sur les représentations urbaines, notamment au départ des images « artistiques ». Pourtant, l'histoire de l'art développe un point de vue complémentaire sur les représentations des villes parce que cette discipline permet d'analyser les images de la ville. Cette perspective met en valeur l'intérêt de notre travail et son apport.

L'augmentation de la production des images de la ville a coïncidé avec une période de grands changements :

La ville de la modernité, née en Europe au XIX^e siècle, marque une rupture historique. Avec elle, commence l'ère des métropoles, puis des conurbations et des mégalo-poles et enfin de l'urbain généralisé. Pour le dire plus simplement, la " ville" que l'on imagine homogène et compacte territorialement, continue dans son parcellaire, ses échelles et ses volumétries, mesurée dans sa densité, sa centralité et sa polarité n'existe plus. Elle appartient dorénavant à l'histoire des villes européennes et nous en trouvons de beaux restes, plus ou moins muséographiés⁶.

Force est de constater que l'on n'a pas étudié les images de Montréal de cette période charnière de façon systématique, et le rapport entre ces images et les transformations de

⁴ Yves-Henri BONELLO, *La ville*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, p. 110.

⁵ Thierry PAQUOT, *et al.*, dir., *La ville et l'urbain. L'état des savoirs*, Paris, La Découverte, 2000, p. 5.

⁶ *Ibid.*, p. 6.

l'imaginaire collectif, puis de la ville réelle n'a pas été considéré. Vue sous cet angle, la connaissance des cartes postales de Montréal (1897-1945) s'inscrit dans le contexte plus large des études de la représentation⁷.

Les images de la ville et l'histoire de l'art

Notre étude s'insère dans le courant de la recherche mondiale sur la signification des images et des représentations urbaines. Les images de la ville répertoriées par l'histoire de l'art sont anciennes, puisque nous connaissons l'existence d'hiéroglyphes égyptiens désignant la ville par une schématisation de son plan ; nous connaissons aussi des plans urbains gravés sur des galets du IV^e siècle avant notre ère⁸.

Depuis quelques décennies, « l'image » de la ville a intéressé les intellectuels qui se sont penchés sur l'objet urbain, chacun y attachant une conception différente ; Kevin Lynch (1960), Raymond Ledrut (1973) et Marcel Roncayolo (1990) — respectivement architecte-urbaniste, sociologue et géographe — ont contribué à partir de leurs disciplines à l'avancement des connaissances et des méthodes d'analyse des rapports entre la ville réelle et l'image de la ville. L'image mentale (l'identité et la structure), l'image perceptive de la ville (la signification) et la construction de l'imaginaire ont été au cœur de ces travaux à partir desquels les sociologues, les démographes, les gestionnaires, les urbanistes, les géographes, les architectes et les architectes paysagistes ont réorienté leurs pratiques. Notre travail cherche à donner quelque suite à ces travaux — qui n'ont pas eu de continuateurs d'importance — en offrant une contribution à la fois disciplinaire et concernant l'approche de l'objet d'étude.

⁷ Un texte particulièrement intéressant : Gilbert DURAND, *L'imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Paris, Hatier, 1994, p. 3, groupe les types d'images de notre « civilisation de l'image » en « images mentales » (image perceptive, image souvenir, fantasme, etc.) et « images iconiques » (c'est-à-dire sur les figurations peintes, dessinées, sculptées, photographiées...).

⁸ Leonardo BENEVOLO, *Histoire de la ville*, Marseille, Parenthèses, 1994, en donne quelques exemples.

Lynch s'est intéressé à l'apparence des villes, à la lisibilité et à l'imagibilité de celles-ci, c'est-à-dire à la perception des éléments physiques composant l'urbain en lien avec leur agencement (structure ou composition⁹). L'architecte-urbaniste a procédé à une analyse du paysage construit sous l'angle de « la qualité visuelle de la ville américaine¹⁰ » perçue par ceux qui l'habitent. Il considère les « images » comme des résultantes de l'expérience de fréquentation de l'espace urbain : « Les images de l'environnement sont le résultat d'une opération de va-et-vient entre l'observateur et son milieu¹¹. » Lynch a analysé ces images — pour Boston, Jersey City et Los Angeles — à travers trois « filtres » : l'identité, la structure et la signification¹², les qualités physiques étant relatives aux deux premières notions. L'imagibilité est la propriété d'un objet physique à provoquer une image forte chez un observateur, facilitant la création d'images mentales¹³. Lynch a souhaité en tirer des enseignements pour la planification urbaine.

Ledrut a publié un travail postérieur à celui de Lynch, avec un titre similaire qui peut laisser croire à un sujet semblable : *Les images de la ville*. Une image pour lui est construction et n'est pas donnée¹⁴, décrite comme « une structure du discours portant sur un objet et un groupe de phénomènes relativement définis. L'image de la ville n'est pas une somme d'états de conscience, c'est une "parole distincte"¹⁵ ». À la notion de signification pour l'ensemble de la ville, il s'attarde un peu plus : « au niveau de l'expérience, tout d'abord quels sont les genres ou ordres de significations qui apparaissent, et ensuite comment s'agence et s'organise, à divers points de vue, cet ensemble de significations différenciées¹⁶. » Évidemment, le point commun de l'expérience urbaine (agissant comme contexte) compte pour les deux chercheurs, mais il est articulé différemment au sein de leur recherche. Ledrut demande : « Que veut dire la ville ? », « Y a-t-il un langage ? » et « Quelles sont les formes

⁹ Kevin LYNCH, *L'image de la cité*, Paris, Dunod, 1998 (1960), p. v; 3 et 11.

¹⁰ *Ibid.*, p. 3.

¹¹ *Ibid.*, p. 7.

¹² *Ibid.*, p. 9 et suiv.

¹³ *Ibid.*, p. 11.

¹⁴ Raymond LEDRUT, *Les images de la ville*, Paris, Anthropos, 1973, p. 17.

¹⁵ *Ibid.*, p. 15.

¹⁶ *Ibid.*, p. 12.

(structure) du discours sur la ville¹⁷ ? » La question est de connaître les « modalités communes à l'Image de toute ville » — il utilise Toulouse et Pau à titre de cas d'espèce — et de savoir si ces modalités constituent une « structure symbolique¹⁸ ».

Roncayolo, quant à lui, a choisi Marseille et son port, les images — « l'iconographie » précisait-il¹⁹ — comme documents, et il analyse la construction de l'imaginaire marseillais au XIX^e siècle, d'un point de vue historique, sur le commerce et l'industrie. Marseille, devenue métropole grâce à l'industrialisation de la ville, lui est apparue comme la résultante de cycles de réorganisations planifiées de ses espaces :

Si l'on parle de cycle, c'est bien d'abord un cycle de l'imaginaire qui prend son essor dans la première moitié du siècle, bourrée d'optimisme, d'ambitions et d'utopies, envisageant dans Marseille une métropole mondiale, parce que méditerranéenne, une seconde capitale, une ville de destin international. Le schéma bénéficie d'un double apport, qui, en dépit de litiges, [...] marie l'imagination des hommes d'affaires et des négociants marseillais, celle des ingénieurs et spéculateurs, [...] mais capables de jouer sur les anticipations marseillaises et parfois de s'y "naturaliser"²⁰.

L'imaginaire marseillais a été pour cet auteur le lieu de rencontre de courants abstraits (conceptions et intérêts), issus de l'intérieur et de l'extérieur de Marseille, qui ont eu à s'affronter pour s'établir : « Il s'agi[ssai]t d'une géographie plus que d'une psychologie, toujours risquée, des représentations mentales de l'avenir marseillais²¹. » Cet imaginaire est puissant, comme l'a expliqué Roncayolo : « L'imaginaire de la ville, fondé dans la ville elle-même, sécrété par la société, fait d'observations, d'expériences et aussi de généralisations, induisant des conduites, est un enjeu autrement sérieux, capable d'en imposer à son tour aux

¹⁷ *Ibid.*, p. 14.

¹⁸ *Ibid.*, p. 34.

¹⁹ Marcel RONCAYOLO, *L'imaginaire de Marseille. Port, ville, pôle*, Marseille, Chambre de commerce et d'industrie de Marseille, 1990, p. 14.

²⁰ *Ibid.*, p. 17.

²¹ *Ibid.*, p. 103.

images de marque²². » Comprendre les images et la ville québécoise au cours de la première moitié du XX^e siècle, en nous inspirant du travail de Roncayolo, nous permettra de cerner les rapports entre ces images et l’imaginaire collectif qui les a forgées.

Une approche qui a participé au renouvellement de l’histoire de l’art est celle formulée par Jürgen Schulz. Ce dernier a procédé à un travail d’analyse des représentations de Venise, les vues à vol d’oiseau, antérieures à 1500. Après avoir retracé les informations, comme l’identité du graveur, et avoir discuté de technique et des méthodes de calcul de la distance que celui-ci aurait pu utiliser pour réaliser l’œuvre, Schulz s’est attaqué à son contexte et à son interprétation, en proposant des catégories de classement des cartes et des vues basées sur l’usage auquel elles étaient destinées. S’appuyant sur une histoire détaillée de la cartographie du XIII^e au XVI^e siècle, il a suggéré que les vues des villes étaient le véhicule d’abstractions conceptuelles plutôt que le reflet de données topographiques pragmatiquement relevées sur le terrain (« *connotative rather than descriptive in function*²³ »). La contribution principale de Schulz a résidé dans sa méthode de lecture de la signification de l’œuvre laquelle place celle-ci dans un contexte de production révélant de nouveaux aspects de la vue de Venise, qui avait pourtant fait l’objet de nombreuses études antérieurement. Il a déduit que le sujet de la vue était une métaphore du pouvoir commercial maritime, considéré comme un État²⁴. Nous présenterons plus loin, l’apport de cette approche à la nôtre.

Au Québec, Marc Grignon a mis en contexte, notamment dans une conférence en juin 2001, la production de peintures et d’aquarelles de Québec. Il a révélé que la recherche de nouveaux points de vue par les artistes du XIX^e siècle avait entraîné « une expansion assez considérable du territoire “perceptuel” entourant la ville de Québec²⁵ ». Puisqu’on a observé un intérêt marqué pour la topographie, l’orientation « objective » des cartes au nord est

²² *Ibid.*, p. 296.

²³ Jürgen SCHULZ, « Jacopo de’ Barbari’s View of Venice : Map Making, City Views, and Moralized Geography Before the Year 1500 », *The Art Bulletin*, vol. LX, n° 3 (septembre 1978), p. 458.

²⁴ *Ibid.*, p. 468.

²⁵ Marc GRIGNON, « Une brève histoire des paysages urbains à Québec », Conférence de bienvenue au congrès annuel de la Société pour l’étude de l’architecture au Canada, Québec, juin 2000, manuscrit, p. 8.

devenue peu à peu une convention, par conséquent, le rapport entre le cartographe et l'artiste a été nécessairement redéfini, ce dernier possédait désormais une nouvelle vision grâce à la neutralité du cartographe. En conséquence, le caractère de réversibilité des points de vue a fait que la scène urbaine a été représentée à partir d'un lieu identifié et intra-urbain (« Québec vu du Château » de John Richard Coke Smith). Ainsi :

l'aménagement d'une "plate-forme" en 1838 [qui sera remplacée par le projet de terrasse Dufferin] [...] n'est rien de moins, ni rien de plus, que la concrétisation d'une image de la ville qui existait déjà chez les peintres [...]. Le Château Frontenac, est autant un objet dans le paysage, qu'un point d'observation [...] vers le paysage entourant la ville²⁶.

Plus tôt, en 1990, Luc Noppen avait fait porter ses recherches sur des questions de panorama de Québec. Il avait organisé une exposition, au Musée de la civilisation de cette ville, intitulée « Le panorama de Québec ». Une brochure en garde la trace et présente les observations du chercheur. On y trace le parcours historique de la représentation de la ville :

Lorsque les photographes prennent la relève des aquarellistes, ils produisent des clichés panoramiques qui explorent la modernité de la ville, comme le leur suggère la technique qu'ils utilisent. Puisque les quais de la basse ville sont encombrés de constructions et que c'est la haute ville qui retient désormais l'attention, le point de vue change. Le Vieux-Québec est mis en scène avec son panorama grandiose²⁷.

Puis, en 1994, une autre exposition avait été tenue au Musée du Québec²⁸ sous la direction de John R. Porter et de Didier Prioul. Intitulée « Québec, plein la vue », l'exposition reprenait l'analyse des vues de la capitale à travers différents médias. Les traditions et les techniques de représentation, les points de vue, les cadrages, la topographie étaient analysés pour en faire révéler les contenus discursifs :

²⁶ *Ibid.*, p. 10.

²⁷ Luc Noppen, *Le panorama de Québec*, Québec, Musée de la civilisation / Éditions continuité, 1990, p. 3.

²⁸ Récemment renommé « Musée national des beaux-arts du Québec ».

Sous l'inventaire [sorte d'énumération des constituantes du paysage urbain] se cache le discours. Celui des nouveaux propriétaires britanniques est bien différent de celui de leurs prédécesseurs français. [...] C'est moins la ville qu'il importe alors de détailler que son insertion dans la géographie immédiate²⁹.

Ces différents exemples de recherches sur les représentations de la ville montrent qu'on a fait progresser la connaissance sur les images de la ville au Québec tout en contribuant à développer des méthodologies de recherche sur l'objet.

L'analyse des œuvres graphiques

Les gravures, les lithographies, les photographies et les cartes postales produites au cours des XIX^e et XX^e siècles rassemblent plusieurs sujets d'images de la ville : elles montrent le détour d'une rue, un ensemble architectural, le projet d'aménagement d'un quartier, une place, un monument, un édifice, une industrie, un rassemblement religieux (défilé) ou encore la construction d'ouvrages de génie. Il existe aussi des vues plus larges (*cityscapes*), des vues panoramiques, des vues à vol d'oiseau et de profil de la ville qui consacrent l'agglomération. Quelques études ont révélé l'utilité de la photographie québécoise et de la carte postale en tant que témoins de l'histoire. Mais la recherche qui a été menée sur ces médias, particulièrement en ce qui concerne Montréal, a surtout été orientée vers des études de classification des œuvres (style et sujet) et de prosopographie des photographes. Elle n'a pas analysé les œuvres en visant à en extraire des significations et en a principalement dévoilé la richesse documentaire. L'état des travaux est ici lacunaire : ces images ont tout au plus servi d'illustration à quelques textes historiques. En particulier, la relation avec la ville ou le développement de son paysage construit, pour la période qui s'étend de 1890 à 1945, n'a pas fait l'objet de recherches scientifiques.

Moins nombreuses, les œuvres picturales participent à la fabrication de la représentation de la ville québécoise. Quelques historiens de l'art ont révélé certains aspects de la thématique propre à ces œuvres, particulièrement Didier Prioul dans ses travaux sur l'influence

²⁹ Didier PRIOUL, « Inventorier le profil de Québec », dans John R. PORTER et Didier PRIOUL, dir., *Québec. Plein la vue*, Québec, Musée du Québec / Les publications du Québec, 1994, p. 42.

britannique et le genre du paysage, et Laurier Lacroix dans des études contextuelles sur les groupes de peintres, notamment ceux de la montée Saint-Michel à Montréal³⁰. La modernité dans la peinture à sujet urbain a été explorée par des chercheurs qui se sont penchés sur les représentations des villes canadiennes, comme l'ont fait Dorothy Farr, en 1990, et Esther Trépanier, en 1998³¹. Du même élan, la question des points de vue pour la représentation de Montréal a été présentée par François-Marc Gagnon et Raymond Montpetit³². Toutefois, ces travaux ont visé à mieux comprendre l'aspect formel des œuvres et non à les analyser pour leur signification. À partir de différents médias, Grignon et Morisset, les seuls au Québec, ont proposé ce type de lecture. Grignon adopte une position méthodologique, inspirée de Schultz, qui associe « la dualité de l'image — à la fois concrète et abstraite³³ » pour enrichir son analyse des configurations de l'image ; Morisset s'intéresse à la « création de la ville par l'image³⁴ ». Particulièrement, elle fait porter son analyse sur la perception de la topographie et la représentation convoquée lors du processus de création ; en outre, l'analyse tient compte de la formation de l'identité.

³⁰ Voir ces titres en particulier : Didier PRIOUL, « Les paysagistes britanniques au Québec: de la vue documentaire à la vision poétique », dans Mario BELAND, dir., *La peinture au Québec, 1820-1850*, Québec, Musée du Québec / Les publications du Québec, 1991, p. 50-59, et Laurier LACROIX, « Peindre à Montréal entre 1915 et 1930 », dans Laurier LACROIX, dir., *Peindre à Montréal, 1915-1930. Les peintres de la montée Saint-Michel et leurs contemporains*, catalogue d'exposition (exposition itinérante, 24 janvier 1996-18 mai 1997), Montréal / Québec, Galerie de l'UQAM / Musée du Québec, 1996, 143 p.

³¹ Dorothy FARR, *Urban Images. Canadian Painting*, Kingston, Agnes Etherington Art Center, 1990, et Esther TRÉPANIÉ, *Peinture et modernité au Québec, 1919-1939*, Québec, Nota Bene, 1998a.

³² François-Marc GAGNON, « Vues de Montréal », dans Jean-Rémi BRAULT, dir., *Montréal au XIX^e siècle: Des gens, des idées, des arts, une ville*, Actes du colloque organisé par la Société historique de Montréal (Montréal, automne 1988), Montréal, Leméac, 1990, p. 199-210, et Raymond MONTPETIT, « Montréal en images: Esthétique et points de vue », dans Gilles MARCOTTE, *Lire Montréal*, Montréal, Groupe de recherche Montréal imaginaire / Université de Montréal / Département d'études françaises, 1989, p. 86-106.

³³ Marc GRIGNON, « Comment s'est faite l'image d'une ville. Québec du XVII^e au XIX^e siècle », dans Lucie K. MORISSET, et al., dir., *Ville imaginaire, ville identitaire : Échos de Québec*, Québec, Nota Bene, 1999, p. 99.

³⁴ Lucie K. MORISSET, « Créer l'identité par l'image. Sémiogenèse de la ville basse de Québec », dans Lucie K. MORISSET, et al., dir., *Ville imaginaire, ville identitaire : Échos de Québec*, Québec, Nota Bene, 1999, p. 119.

Documents textuels : les récits de voyage et les guides touristiques

L'état des connaissances sur les « images des villes », particulièrement au Québec, nécessite quelques mots sur les documents textuels, car, en effet, les « images » de la ville n'ont pas seulement été le fait de représentations graphiques, mais aussi de représentations textuelles. La narration de la ville se trouve dans les récits de voyage produits et diffusés à la fin du XIX^e siècle, et au cours de la première moitié du XX^e siècle. Une production textuelle importante apparut pendant la seconde moitié du XIX^e siècle, à laquelle participa l'essor des médias écrits ; les genres du roman et du récit de voyage se développèrent.

De nombreux textes sont disponibles pour nous permettre de connaître la perception de la ville à cette époque. Martine Geronimi (1996 et 2001), géographe, s'est intéressée aux circuits touristiques proposés dans les guides de la ville de Québec. Ses recherches sur les guides touristiques offrent une synthèse pour la période qui concerne notre travail :

Les circuits des années 1880 consacrent la Terrasse comme lieu panoramique par excellence, la citadelle passe en arrière-plan, présentée en quinzième position dès 1879. [...]

La grande nouveauté par rapport à tous les autres guides est la visite du port dès 1882. Les guides des années 80 diffèrent des autres, parce qu'ils sont devenus de véritables revues publicitaires, non seulement par leurs écrits, mais aussi par les annonces incluses dans le guide. Il n'est pas rare de voir quatre ou six annonces précéder le texte et encore deux ou quatre autres à la fin du guide³⁵.

Montréal était l'objet de nombreuses visites, et quelques auteurs offraient des guides urbains ou de pays — parfois édités à leur compte — dont la forme ressemble à celle des guides touristiques qui nous sont contemporains : des propositions de circuits, des adresses utiles, des gravures, des cartes, et même des encarts publicitaires. D'autres types de guides ont fait une plus large part au récit anecdotique, explicitant et accentuant les différences culturelles pour mieux marquer l'exotisme. Si l'expérience personnelle comptait pour beaucoup dans

³⁵ Martine GERONIMI, « Le Vieux-Québec au passé indéfini. Entre patrimoine et tourisme », *Mémoire de maîtrise*, Québec, Université Laval, 1996, p. 64.

plusieurs de ces récits, ces guides étaient destinés au touriste et ne visaient pas uniquement à prendre une forme littéraire tenant accessoirement le rôle de cicérone épistolaire.

Ces deux types de documents littéraires contiennent, certes, des données sur les mœurs du voyage d'alors, sur le concept d'exotisme, voire de colonialisme, et sur la ville visitée (son état, son accessibilité pour le non-résidant, son ouverture au monde peut-être), et parfois même des propositions de visite de sites d'intérêt historique, architectural ou patrimonial (le monument). Mais il est possible d'utiliser une autre grille de lecture pour extraire, de ce matériel littéraire, les données d'intérêt collectif, mais surtout pour en révéler le sens.

L'identité collective

Après avoir traité de l'état de la question des images de la ville et la ville elle-même, nous examinons ici l'identité collective. De nombreux chercheurs ont abordé l'identité relativement à deux autres variables : le lieu et la culture. Un riche amalgame a servi à étudier la géographie, puis l'architecture ou le paysage construit. Pour sa contribution au renouveau des études sur les rapports entre l'identité collective et le paysage construit, il faut considérer les travaux de Luc Noppen. Dans sa présentation de *Architecture, forme urbaine et identité collective*, Noppen définit l'espace construit dans sa relation avec l'identité : « que cet espace soit le déterminant, le véhicule ou le résultant, la cause ou l'effet des quêtes identitaires³⁶. » Il écrit ensuite : « En ces territoires, paysages et formes construites, s'interpellent donc deux acteurs : d'une part la mémoire [...], et d'autre part l'identité, celle que quelques-uns écrivent et que les autres vivent ; surtout celle que les collectivités recherchent³⁷. »

Les travaux de Noppen sur l'architecture au Québec visaient à révéler les facettes de la « quête identitaire » cycliquement renaissante, définie comme étant relative à la notion de « mémoire ». Fondateurs, ses travaux ont ouvert des perspectives exploratoires riches, où les questions patrimoniales tiennent une place d'importance.

³⁶ NOPPEN, p. 7.

³⁷ *Ibid.*, p. 8.

L'historiographie de la carte postale et les récits de la genèse

La revue de la littérature sur les cartes postales a révélé l'état lacunaire des études scientifiques et l'importance des travaux amateurs dans la diffusion des connaissances sur l'histoire du média. Au Canada et au Québec, c'est un petit nombre d'ouvrages amateurs qui a permis l'éclosion d'une mise en récit de l'histoire de la carte postale. Cette mise en récit reste toutefois moins développée que celle qui fut opérée en Europe et aux États-Unis. Les prémisses d'une histoire de la carte postale (et sa genèse) y sont le fait d'une pléiade de petits recueils de cartes postales ou d'ouvrages sur l'histoire locale que les cartes postales illustrent³⁸. Dans ce cadre, les travaux scientifiques trouvent un terrain fertile au développement des recherches sur le média au Canada et au Québec.

À partir des années 1970, au Canada, parurent un certain nombre d'ouvrages amateurs. Quelques-uns présentaient une histoire documentaire conçue du point de vue des services de la poste. Publié en 1979, l'ouvrage d'Allan L. Steinhart, *The Postal History of the Post Card in Canada, 1871-1911*³⁹ en est un exemple. L'auteur a consulté les archives de ces services et s'en est inspiré pour sa démonstration chronologique des principaux événements concernant l'histoire de la carte postale. En 1978, parut un ouvrage intitulé *Greetings from Canada. An album of Unique Canadian Postcards from the Edwardian era, 1900-1916*⁴⁰, écrit par deux collectionneurs, Allan Anderson et Betty Tomlinson. Il se démarque notamment de l'ouvrage de Steinhart en présentant une somme d'informations acquises au fil de la constitution de leur collection de 35 000 cartes postales. Cette publication est structurée selon un plan thématique comme beaucoup d'auteurs de livres sur la carte postale, qui sont aussi collectionneurs, l'ont fait. S'ils restent étrangers à l'exercice de la mise en récit, le plan de leur exposé semble être

³⁸ Voir par exemple, Marie-Thérèse COULON-NEDELEC, *Mémoires de Mayenne à travers la carte postale. Une évocation attachante de la Ville jusqu'à 1930*, Mayenne, Éditions régionales de l'Ouest, 1992, et Michel HEBERT, *Les Normands et la fondation du Québec du XVI^e au XX^e siècle racontés par la carte postale ancienne*, Condé-sur-Noireau, Éditions Charles Corlet, 2004. Ils exemplifient le genre, présentant quelques cartes postales en tant qu'illustrations d'un propos historique sur une ville ou un village.

³⁹ Allan L. STEINHART, *The Postal History of the Post Card in Canada, 1871-1911*, Toronto, Mission Press, 1979.

⁴⁰ Allan ANDERSON et Betty TOMLINSON, *Greetings from Canada. An Album of Unique Canadian Postcards from the Edwardian Era, 1900-1916*, Toronto, Macmillan of Canada, c. 1978.

proche du système d'organisation ou de classement thématique de leur collection : *Towns and Villages, Fairs and Exhibitions, I Love a Parade, School Days, Fire!, Indians and Esquimaux, Breaking the Sod*, etc.

En général, les histoires de la carte postale publiées au Canada ont été développées selon des découpages historiques calqués sur les modèles européens. Ainsi, les auteurs ont arrimé les développements historiques de la carte postale aux périodes edwardienne et victorienne. L'ouvrage d'Anderson et de Tomlinson n'y a pas échappé. Les auteurs ont justifié leur titre par ce découpage de l'histoire :

The years from the turn of the century to the First World War were good ones for Canada, and the nation and its citizenry made the most of that brief, but glorious era. To many of us Edwardian Canada seems endless years ago, yet it was the age of our parents and grandparents, and of course, there are Edwardians still with us who embody that sprightliness of mind, that psychic energy, which are hallmarks of the Edwardians. [...] The Edwardian picture postcard was made to order for the Edwardian personality. [...] The Edwardian period has often been referred to as the Glorious Age of the Picture Postcard, but the popularity of the cards extended beyond the reign of Edward VII and stocks lingered in stores until 1916. They depicted every corner of Canada from Newfoundland [which was not yet part of it] to the Yukon and every fact of life, rural or urban⁴¹.

Ce modèle d'appropriation de l'histoire a été utilisé par Michel Lessard pour un article paru en 1997 dans le périodique québécois *Cap-aux-Diamants* : « La carte postale de la Belle Époque⁴². » Les auteurs qui qualifient les cartes postales de « victorienne » ou d'« edwardienne » perpétuent une manière de « faire » l'histoire qui était courante il y a quelques décennies. Pourtant, l'iconographie des cartes postales appelle une méthode et des outils d'étude qui soient canadiens notamment par les sujets qu'elles illustrent et qui sont propres à ce pays.

⁴¹ *Ibid.*, p. xii.

⁴² Michel LESSARD, «La carte postale de la Belle Époque», *Cap-aux-Diamants*, vol. 48, p. 10-13.

Au Québec, on compte un ouvrage publié en 1990 par Jacques Poitras qui fut largement diffusé : *La carte postale québécoise. Une aventure photographique*⁴³. Il fut suivi, en 1994, par un répertoire⁴⁴ du même auteur qui a fourni un complément d'information sur les éditeurs et sur un certain nombre de photographes des cartes postales : *Répertoire Poitras. Le premier répertoire québécois de cartes postales illustrées, 1900-1950*⁴⁵. Les cartophiles utilisent aussi un document manuscrit de Michel Bazinet qui parut en 1991, *Nostalgia 1. Montréal vu à travers la carte postale ancienne (1871-1940)*⁴⁶; ce répertoire est bien connu grâce à son accessibilité facilitée par son dépôt dans plusieurs bibliothèques publiques, dont les bibliothèques nationales du Québec et du Canada. Enfin, un catalogue d'exposition du Musée d'art de Saint-Laurent, qui parut en 1986, *Les dessus et les dessous de la carte postale*⁴⁷, constitue un intéressant rappel de l'exposition, à laquelle Jacques Poitras n'a pas été étranger; les auteurs y ont exploité quelques thèmes des représentations diffusées par les cartes postales au Québec.

Au plan des travaux récents, ce sont deux thèses de doctorat et un mémoire de master qui ont étudié des cartes postales dans des disciplines différentes, en France. Puis, une exposition européenne a été accueillie par le Jeu de Paume à Paris en 2008. Peu avait été fait depuis l'ouvrage d'Aline Ripert et de Claude Frère, *La carte postale, son histoire, sa fonction sociale*⁴⁸, paru à la suite de l'exposition tenue au Musée national des Arts et Traditions Populaires en 1978-1979⁴⁹. Cet ouvrage qui constitue une contribution scientifique de

⁴³ Jacques POITRAS, *La carte postale québécoise. Une aventure photographique*, La Prairie, Broquet, 1990.

⁴⁴ Un répertoire de cartes postales correspond plus ou moins à ce qu'on nomme en France un index, un argus ou une cartoliste. Il vise à constituer des listes de cartes postales en fonction de critères divers (sujets, thème ou lieu de la représentation, éditeur, photographe, etc.). Il comprend parfois la cote des cartes postales et peut être commenté par l'auteur.

⁴⁵ Jacques POITRAS, *Répertoire Poitras. Le premier répertoire québécois de cartes postales illustrées, 1900-1950*, Longueuil, Société historique du Marigot, 1994.

⁴⁶ Michel BAZINET, *Nostalgia 1. Montréal vu à travers la carte postale ancienne (1871-1940)*, s. 1., compte d'auteur, 1994 (1991).

⁴⁷ Musée d'art de Saint-Laurent, *Les dessus et les dessous de la carte postale* (Saint-Laurent, Musée d'art de Saint-Laurent, 4 mai-5 octobre 1986), Saint-Laurent, Musée d'art de Saint-Laurent, 1986.

⁴⁸ Aline RIPERT et Claude FRÈRE (elle est la même auteure qui publie aujourd'hui sous le nom de Frère Michelat), *La carte postale. Son histoire, sa fonction sociale*, Paris, CNRS, 1983.

⁴⁹ S. F. et A. R., « Musée national des Arts et Traditions Populaires. La carte postale. 24 novembre 1978-5 mars 1979 », *La revue du Louvre et des musées de France*, vol. 28, nos 5-6 (1978), p. 432 :

premier ordre a été très largement diffusé; il est encore cité dans tous les travaux. Il y avait bien eu cette autre initiative dès 1983 : l'ouverture, à Toulouse, d'un Centre de l'affiche, de la carte postale et de l'art graphique⁵⁰. Puis, en 1992, le Musée de la poste de Paris avait publié sous la direction de Nadine Combet, *Regards très particuliers sur la carte postale*⁵¹. En 1996, on comptait la mise en ligne d'une exposition virtuelle d'une grande collection de cartes postales par le Musée national des Arts et Traditions Populaires. Cette exposition virtuelle reprenait une partie de l'information rassemblée sur la collection Meillassoux lors de la création d'un cédérom⁵². Mais ce sont l'exposition au Jeu de Paume à Paris, la thèse de doctorat en histoire de Sophie Chmura, le mémoire de Christophe Rault et la thèse de doctorat de Christian Malaurie qui sont les contributions les plus récentes. L'exposition a présenté environ 500 cartes postales en mettant en valeur le caractère artistique des œuvres principalement photographiques. La muséographie a été le fait de quatre thèmes : les cartes postales des éditeurs, la collection de Paul Éluard, les cartes postales de studio et des amateurs. Ce parcours a valorisé la technique photographique dans la production des cartes postales d'éditeurs comme d'amateurs. L'exposition organisée par le Fotomuseum de Winterthur en 2007 a terminé une tournée européenne par Paris. Elle a laissé un catalogue : *La photographie timbrée. L'inventivité visuelle de la carte postale photographique*⁵³. Soutenue à l'automne 2007 et intitulée « Espace bâti, urbanisme et patrimoine à Rennes, XVIII^e – XXI^e siècles. Représentations et images » la thèse de Chmura considère un corpus de cartes postales parmi plusieurs médias (guides touristiques, presse, plans et photographies de Rennes) pour analyser la constitution du patrimoine urbain. Le travail de Chmura « s'intéresse à la réinvention des structures et aux opérations qui constituent, définissent et

« L'exposition propose une analyse de la carte postale sous différents aspects : technique, documentaire et esthétique. Ni historique, ni thématique, elle situe la carte postale dans la filiation des moyens d'information contemporains et analyse ses divers modes d'expression artistique. »

⁵⁰ *Mairie de Toulouse*, 24 juillet 2006, [<http://www.toulouse.fr/fr-32/culture-135/musees-147/centre-affiche-124.html>]. Le Centre organise trois expositions temporaires par année pour faire connaître ses collections (180 000 documents). Par un courriel reçu le 21 août 2006 nous avons été informée que la collection de cartes postales est de 110 000 documents, dont 90 000 nous sont contemporains.

⁵¹ Nadine COMBET, dir., *Regards très particuliers sur la carte postale*, Paris, Musée de la poste, 1992.

⁵² Musée national des Arts et Traditions Populaires, *Collection Meillassoux*, 25 octobre 2006, [<http://www.culture.gouv.fr/culture/atp/cdrom/>].

⁵³ Clément CHÉROUX et Ute ESKILDSEN, *La photographie timbrée. L'inventivité visuelle de la carte postale photographique*. catalogue d'exposition (Fotomuseum Winterthur, 27 octobre 2007-10 février 2008, Jeu de Paume / Hôtel de Sully, Paris, 3 mars-18 mai 2008, Museum Folkwang, Essen, 18 juillet-21 septembre 2008), Paris / Göttingen, Jeu de Paume / Hôtel de Sully, Steidl, 2007, 215 p.

interprètent une forme. Il vise avant tout à comprendre l'ensemble des médiations successives qui ont contribué à construire le patrimoine architectural urbain, mais également à le déconstruire⁵⁴ ». Avec le mémoire de master de Christophe Rault, « Habitat et modernité à l'époque de "l'âge d'or" de la carte postale⁵⁵ », fait à l'Université Rennes 2 — Haute-Bretagne en 2006, dans la même discipline, ils forment l'ensemble des travaux universitaires récents sur le sujet. Elle voit les cartes postales de Rennes qu'elle étudie comme étant en lien avec le patrimoine et l'identité :

Les images ont apporté une contribution significative dans l'aménagement esthétique des villes et à la conception de leur morphologie. Elles concourent à la reconnaissance et à l'intégration des bâtiments anciens dans les villes, ainsi qu'à la diffusion de nouveaux types architecturaux et de nouveaux modèles de types paysagers. Chaque document visuel peut être arrangé, composé pour que ces réalités matérielles soient appréhendées et appropriées par les citoyens. Les éléments qui composent l'image globale de l'agglomération, ainsi que les connotations qui alimentent l'identité attribuée aux lieux, se trouvent définis⁵⁶.

À partir d'une approche ethnohistorique, Rault s'est intéressé à l'habitat rural du nord de l'Ille-et-Vilaine et à sa représentation dans les cartes postales. Seule la thèse de doctorat de Christian Malaurie, qui constitue un ouvrage d'importance par son caractère novateur, les avait précédés. Soutenue en 2001 à l'Université Michel-Montaigne Bordeaux III, la thèse de Malaurie s'est intéressée à la constitution d'une collection de cartes postales d'Arcachon. Tout en faisant l'ethnographie de la collection, il a cherché à connaître l'impact communicationnel et l'influence de la carte postale sur la construction de l'imaginaire paysager balnéaire⁵⁷. Ce fut l'occasion pour lui d'amorcer la conceptualisation du collectionnement privé de cartes postales.

⁵⁴ Sophie CHMURA, « Espace bâti, urbanisme et patrimoine à Rennes, XVIII^e-XXI^e siècles. Représentations et images », thèse de doctorat, Rennes, Université de Rennes 2 — Haute-Bretagne, U. F. R. de sciences sociales, 2007, p. 6.

⁵⁵ Christophe RAULT, « Habitat et modernité à l'époque de "l'âge d'or" de la carte postale », mémoire de master, Rennes, Université de Rennes 2 — Haute-Bretagne, Département d'histoire, 2006, 2 vols.

⁵⁶ CHMURA, p. 196.

⁵⁷ Christian MALAURIE, « Carte postale photographique et territoires. L'exemple d'Arcachon (1898-1968) », thèse de doctorat, Bordeaux, Université Michel-Montaigne Bordeaux III, Département des sciences de l'information et de la communication, 2001a.

Parmi les autres contributions scientifiques, quelques travaux ont été effectués depuis les années 1990 en Amérique du Nord. Au Canada, la thèse de doctorat de Carole Scheffer, « Architectural Postcards and the Conception of Place : Mediating Cultural Experience », déposée en 1999 a contribué à la connaissance de la carte postale des espaces publics canadiens⁵⁸. Aux États-Unis, en 1995, une publication dirigée par Norman D. Stevens abordait des questions portant sur les fonds de cartes postales dans les bibliothèques étasuniennes, à savoir leur constitution, leur conservation et leur valorisation⁵⁹. Plus récemment, la professeure d'histoire de l'art de l'University of Illinois à Urbana-Champaign, Jordana Mendelson, a préparé un ouvrage collectif en collaboration avec David Prochaska, historien à la même université. Intitulé *Postcards: Ephemeral Histories of Modernity*, il devrait paraître en 2009⁶⁰.

En France, les récits sur les origines de la carte postale ont souvent eu un caractère nationaliste. Ripert et Frère dans leur catalogue d'exposition présentent l'apparition de la carte postale par le biais d'un récit — épique — se déroulant en Alsace-Lorraine et à Paris. En effet, les premières cartes-poste françaises auraient voyagé par ballon au-dessus des lignes ennemies allemandes, au cours de la guerre de 1870, profitant de la tolérance de l'assiégé. Ce serait le comité strasbourgeois de la Société de secours aux blessés qui aurait obtenu du général Werder, commandant de la troisième armée allemande, l'autorisation nécessaire à l'envoi de nouvelles des assiégés⁶¹. Quelques continuateurs ravivent le rôle des Prussiens dans cette affaire en ajoutant que la carte utilisée par les assiégés avait été imprimée en Allemagne et que des conditions s'étaient appliquées à ces envois (notamment un affranchissement au tarif prussien et exigeant un transit par Karlsruhe et Bâle⁶²). Peu de temps après, le blocus de Paris commençait et, par un décret français, on entérinait la création

⁵⁸ Carole SCHEFFER, « Architectural Postcards and the Conception of Place : Mediating Cultural Experience », thèse de doctorat, Montréal, Université Concordia, Humanities Program, 1999, 292 p.

⁵⁹ Norman D. STEVENS, dir., *Postcards in the Library. Invaluable Visual Resources*, New York / London, Haworth Press, 1995.

⁶⁰ University Park, Pennsylvanie, Penn State University Press, 2009.

⁶¹ *Ibid.*, p. 17. Sur le même thème, le musée international de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge, à Genève, en Suisse, consacre une petite partie de son exposition permanente aux cartes postales éditées pour les soldats de la Grande Guerre. Le thème des militaires blessés rassemble les sujets de ces cartes postales montrant aussi les infirmières à la croix rouge.

⁶² *Cartolis*, 24 mars 2006, [<http://www.cartolis.org>] appuie les propos développés par Ripert et Frère.

de la carte-poste et suggérait des normes et des tarifs⁶³ (qui étaient réduits par rapport au coût du courrier sous enveloppe). Un autre décret aurait permis le transport des cartes-poste par « aérostats libres et non montés » par les services des postes⁶⁴. Malaurie, commentant ces informations, a précisé que malgré ces événements, la carte postale française n'a été instaurée que par une loi votée en février 1872, et comme suite à la présentation faite par Louis Wolowski, en août 1871, à l'Assemblée nationale⁶⁵. Ce récit d'origine a tout pour charmer les esprits romantiques et a été largement repris par les auteurs, souvent en première partie d'ouvrages d'histoire régionale de la carte postale.

Aux États-Unis, en 1976, Dorothy B. Ryan a fait paraître un ouvrage, devenu rare, *Picture Postcards in the United States, 1893-1918*. La carte postale étasunienne illustrée trouve, explique-t-on, son origine dans l'Exposition universelle de Chicago, en 1893 : « *Picture postcards in the United States begin with the souvenir issues sold at the World's Columbian Exposition in Chicago in 1893*⁶⁶. »

Après l'importance qu'ont eu l'Exposition universelle de 1889 et sa tour Eiffel, érigée pour l'occasion, dans l'émission des premières cartes postales françaises illustrées et dites pionnières (ce sur quoi nous reviendrons plus loin au cours du premier chapitre), force est d'admettre qu'il existe un *topos* dans les divers récits des origines de la carte postale et leur lien avec les expositions universelles de la fin du XIX^e siècle. Les historiens ont démontré l'importance que ces dernières ont eue pour les Empires. Parmi ces auteurs, Robert W. Rydell présente l'importance des expositions universelles dans l'établissement de l'industrie de la carte postale de masse :

⁶³ RIPERT et FRÈRE, p. 17-18 : « Le 21 septembre [1870], un décret entérine la création de cartes-poste “en carton plein, du poids de trois grammes au maximum, de onze centimètres de long sur sept de large”. »

⁶⁴ MALAURIE, 2001a, p. 26.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 25 et 27, a répertorié qu'entre 1870 et 1875, l'État modifie ses lois et règlements de façon à ce que, progressivement, les éditeurs privés puissent produire des cartes postales. Des catégories des cartes ont été créées à cette fin (accompagnées de normes). Nous y reviendrons plus loin.

⁶⁶ Dorothy B. RYAN, *Picture Postcards in the United States, 1893-1918*, New York, C. N. Potter, 1982 (1976), p. 1.

Much has been written about the world's fairs that lent form and substance to the modern world between London's Crystal Palace Exhibition of 1851 and the New York World's Fair of 1939-40. We know rather less about world's fair postcards, although it is common knowledge that fairs, especially the World's Columbian Exposition held in Chicago in 1893 and the Exposition Universelle held in Paris in 1900, transformed this medium of business communication into a massive industry serving and representing multiple cultures.

World's fairs and the postcard industry were equally important parts of the emerging "exhibitionary complex" that characterized Europe and the United States in an era of rapidly expanding Western control over the regions that have been referred to as the "Third World." What made these fairs such important cultural institutions was their powerful ability to represent the world by putting people and their cultures on display and thus build public support for national imperial policies. Beginning in 1893, postcards propelled images of race and empire to an audience far beyond the fairgrounds. Even today, postcard images of African, Asian, and Oceanic displays at world's fairs can be misread as authentic reflections of these cultures. Despite the supposedly noble intentions of their sponsors, world's fairs were rife with contradictions, and so were the images transmitted by postcard manufacturers⁶⁷.

Plus tard, la carte postale devint un objet d'exposition à son tour. Selon Frank Staff, la première exposition de cartes postales illustrées aurait été tenue en août 1899, à Venise⁶⁸, et suivie dans la même année d'autres réalisées dans toute l'Europe. Puis, en 1904, on en tenait une à Paris où le média côtoyait les œuvres peintes de Raffet et d'Isabe⁶⁹.

L'histoire des expositions de cartes postales au Canada à la même époque est mal documentée et nous ne pouvons la retracer ici. Cependant, il y a lieu de mentionner celles dont on connaît l'existence. Après l'exposition « Les dessus et les dessous de la carte postale », du Musée d'art de Saint-Laurent, le Centre d'interprétation de la vie urbaine de Québec présentait, en 1993, une petite exposition de cartes postales, immortalisée par quelques photographies⁷⁰. En 1997-1998, le Musée canadien de la poste a produit une exposition temporaire pour célébrer les cent ans de la carte postale illustrée canadienne. Yves

⁶⁷Robert W. RYDELL, « Souvenirs of Imperialism. World's Fair Postcards », dans Christraud M. GEARY et Virginia-Lee WEBB, dir., *Delivering views. Distant Cultures in Early Postcards*, Washington et Londres, Smithsonian Institution Press, 1998, p. 47.

⁶⁸Frank STAFF, *The Picture Postcard & its Origins*, Londres, Lutterworth Press, 1966, p. 59.

⁶⁹RIPERT et FRÈRE, p. 43.

⁷⁰*Cap-aux-Diamants*, 5 août 2003, [http://www.capauxdiamants.org/banque_images.asp].

Beauregard, collectionneur de Québec, en était le conservateur invité. Intitulée « La petite reine des postes / *Wish you were there* », elle n'a laissé aucun catalogue⁷¹. Récemment, les Bibliothèque et Archives nationales du Québec ont organisé une exposition intitulée « La carte postale, sur la piste ou à la plage » qui regroupait 250 cartes postales⁷². Des liens entre le tourisme, le sport et la carte postale ont été exploités dans une présentation historique. Ces quelques réalisations ont exploré l'histoire du média en cherchant à connaître ses origines, et ont délaissé des questions, plus riches, portant sur le contexte de développement de la carte postale. Les considérations sur l'iconographie de la carte postale illustrée n'ont pas dépassé le classement thématique, en quelque sorte des tentatives de repérage, démontrant que cette iconographie peut encore être exploitée par des études sur le sens notamment.

Parmi les différentes considérations scientifiques, la littérature sur la carte postale a révélé le manque de définitions de celle-ci. Entre les définitions des institutions postales et les descriptions incomplètes sur le genre, le chercheur ne trouve guère de propositions qui rendraient l'importance du média. Cet état de choses s'explique sans doute par le peu de recherches menées sur la carte postale en histoire de l'art, en ethnologie ou par toute discipline qui se préoccupe de l'objet⁷³. Pour répondre à leurs besoins, les collectionneurs ont développé des définitions proches de celle du *Grand Larousse* qui définit la carte postale comme étant une « feuille rectangulaire de carton mince, illustrée ou non, utilisée pour la correspondance et que la poste accepte à des tarifs divers⁷⁴ ». C'est le cas d'une définition largement utilisée dans les milieux collectionneurs de la France comme du Québec, proposée par Gérard Neudin : « la carte postale est un objet, généralement un bristol rectangulaire, qui assure une communication à découvert grâce au service public des Postes⁷⁵. »

⁷¹ *Civilisations.ca*, 7 juin 2006, [http://www.civilization.ca/media/show_pr_f.asp?ID=155], présente le communiqué de presse.

⁷² *Bibliothèque et Archives nationales du Québec*, « Nouvelle exposition de Bibliothèque et Archives nationales du Québec », 25 mai 2006, [<http://www.banq.qc.ca/portal/dt/activites/activites.jsp>].

⁷³ MALAURIE, 2001a, p. 22, fait remarquer qu'il y a tout de même eu les travaux de Giovanni FANELLI et Ezio GODOLI, *Art Nouveau Postcards*, Oxford, Angleterre, Phaidon / Christie's, 1987, ainsi que de quelques socio-anthropologues.

⁷⁴ *Le Grand Larousse universel*, Paris, Larousse, 1989, p. 1822.

⁷⁵ Gérard NEUDIN, « Histoire de la photographie dans la carte postale », *L'officiel international des cartes postales de collection. La photographie dans la carte postale. Cartes postales de collection*, Paris, compte d'auteur, 1992, p. 5.

Le champ des communications nous permet de dépasser les premières définitions, somme toute descriptives, pour statuer davantage sur la fonction de la carte postale qui est avant tout un média de communication. En 2001, Christian Malaurie en fait un objet d'étude médiatique en privilégiant la dimension technique⁷⁶ : les cartes postales d'Arcachon qu'il étudie sont aussi des photographies. Il situe d'ailleurs ses travaux dans la filiation de ceux menés en France depuis les années 1970 sur la photographie et les cartes postales : par exemple, ceux de Louis Vollaire, l'un des premiers à donner aux cartes postales la caractéristique de « produit commercial de masse⁷⁷ ». Ceux du sémiologue Roland Barthes, pour ses réflexions sur la photographie, « L'image médiatique obéit ainsi pour lui [Barthes] à un code culturel de lecture analogique⁷⁸ », et encore ceux de Jean-Marie Schaeffer qui définit la carte postale photographique « comme la “visualisation d'entités mises en images par une vue d'ensemble”⁷⁹ »; ils ont dynamisé le champ des communications et dans la foulée, les travaux de Malaurie⁸⁰.

Au fil du temps, le terme de carte postale a gagné en popularité et revêt parfois un sens lié directement à l'esthétisme, en particulier quand il désigne un paysage (il sera alors qualifié de paysage de carte postale). Or quelques travaux scientifiques ont renouvelé le vocable. Devenu concept opératoire, il a pris un nouveau sens pour une thèse de doctorat en anthropologie de l'Université Cornell, aux États-Unis, examinant la production du paysage à La Parguera (Porto Rico) :

Based on two years of ethnographic fieldwork as well as on secondary sources, I present the current landscape as the result of history, contradictions and tensions

⁷⁶ Voir MALAURIE, 2001a, et Christian MALAURIE, « La carte postale photographique comme médiation territoriale. L'exemple d'Arcachon », *Communications et langages*, 130 (décembre 2001b).

⁷⁷ Louis VOLLAIRE, « Les choix esthétiques visuels : une application à la carte postale », thèse de troisième cycle, Grenoble, Université de Grenoble, Institut d'études commerciales, 1976, dans MALAURIE, 2001a, p. 63.

⁷⁸ MALAURIE, 2001a, p. 75 et 76.

⁷⁹ Jean-Marie SCHAEFFER, *L'image précaire*, Paris, Seuil, 1987, p. 136 dans MALAURIE, 2001a, p. 87.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 6 : « On a tendance à ignorer non seulement l'histoire, le fonctionnement, mais aussi l'efficacité pragmatique de l'image de carte postale. Nous nous sommes [*sic*] donc penchés [*sic*] sur celle-ci pour essayer de combler ce manque. Il nous a donc semblé pertinent d'interroger le rôle culturel de la carte postale photographique dans sa dimension de support-espace d'énonciation et de visibilité paysagère du territoire. »

*that result in discursive movements between place as “community” and place as “postcard”, and where historical narratives as well as everyday practice make us of space and time*⁸¹.

Cette extension du sens démontre l'importance de la carte postale illustrée pour l'imaginaire collectif contemporain puisque le média se trouve alors, par métonymie, à qualifier ce qu'il montre par ailleurs.

Dans ce contexte et parce que nous pouvons définir la carte postale selon un certain nombre de points de vue, nous proposons pour notre étude une définition faite de deux niveaux de lecture qui montre la complexité de cet outil de représentation du paysage construit. Le premier niveau est descriptif de la nature et de la fonction de la carte postale, le second niveau l'inscrit dans le cadre théorique de notre étude : la carte postale est une représentation graphique, intentionnée, dénotant un sujet tout en étant pragmatiquement polyvalente. Elle est une représentation graphique autant une photographie, un photomontage, un dessin ou une gravure, intentionnée, c'est-à-dire, productrice de messages admis par les vendeurs, les touristes, les résidents de la ville et les collectionneurs. Elle dénote un sujet : les milieux naturel et artificiel. Elle est aussi pragmatiquement polyvalente, car elle véhicule des valeurs esthétiques, sociales, individuelles et économiques que les destinataires reconnaissent et acceptent, l'utilisant pour la collection, la décoration intérieure, la propagande, etc. Produite en masse, elle véhicule le projet de ville par ses représentations graphiques dont elle est un vecteur d'images symboliques. Enfin, elle est destinée à la correspondance.

Les thèmes de l'imagerie du Québec

Un grand nombre de sujets ont été représentés dans la carte postale québécoise. On peut regrouper ces sujets sous quelques thèmes, bien que ce soient les vues des paysages construits qui aient dominé toute la production. Les collectionneurs ont procédé à des classements avec beaucoup de minutie : Bazinet, Poitras et, en Europe, Neudin ont fait paraître des ouvrages

⁸¹ Rima BRUSI, « Living the Postcard : Place, Community, and the Production of La Parguera's Landscape », thèse de doctorat, Ithaca, New York, Université Cornell, 2004, résumé.

destinés à aider leurs pairs. Ces ouvrages diffusent leur système de classement et, par le fait même, les thèmes rencontrés couramment⁸². Ces pratiques de classement se sont répandues et ont créé en quelque sorte une convention entre les collectionneurs et les vendeurs. En respectant cette convention, les collectionneurs accèdent aux cartes postales souhaitées très rapidement, ce qui est particulièrement important dans les salons de vente qui se tiennent sur un ou deux jours seulement.

Nous avons observé, pour notre part, que la production qui concerne le Québec peut être divisée en cinq thèmes. Le premier groupe rassemble les vues de la ville, parfois prises depuis les belvédères ou les terrasses, qui font florès. On peut penser que tous les éléments du paysage construit ont été représentés dans les cartes postales illustrées bien que les vues de rues (nommées *streetscapes* en anglais) soient particulièrement nombreuses. On trouve, pour le second thème, les squares et les parcs, les façades d'édifices, les restaurants, les magasins et les églises, les monuments à des individus ou des groupes, les édifices administratifs ou institutionnels, les projets architecturaux, les ouvrages d'ingénierie comme les clubs nautiques. Viennent en troisième place les vues de paysages naturels. Elles forment un corpus beaucoup moins considérable. Le quatrième thème est composé des cartes postales qui ont

⁸² BAZINET propose une classification de collectionnement pour les cartes postales de Montréal (qui lui a aussi permis de structurer son ouvrage). On retrouve ces sujets dans l'ordre : les cartes postales pionnières, les cartes postales d'édition privée, les cartes postales de l'histoire de Montréal, les cartes postales de fantaisie, les vues, les événements commémoratifs, les parcs de Montréal, le mont Royal, les sports et les loisirs, les scènes d'hiver, les rues, les hôtels, les aéroports, les marchés publics, le port, le fleuve Saint-Laurent (en tant que voie maritime), les ponts, l'île Sainte-Hélène, les édifices municipaux, les gares, les établissements financiers, la place d'Armes, la religion, l'oratoire Saint-Joseph, les maisons d'enseignement, les hôpitaux, la Première Guerre mondiale, les compagnies privées et les autres institutions montréalaises (les entreprises et les commerces), les restaurants, et enfin divers sujets (comme les photographies de comédiens). Cette longue énumération, par ailleurs, laisse transparaître un peu de la richesse de l'imagerie. POITRAS, 1990, p. 151, suggère un regroupement qui s'articule autour des thèmes suivants : le transport, la vie sportive, l'architecture, la vie militaire, les événements (la vie sociale), les célébrations et les catastrophes. Christian MALAURIE, *La carte postale, une œuvre. Ethnographie d'une collection*, Paris, L'harmattan, 2003, p. 41 et suiv., reprend les données que Gérard NEUDIN, *Annuaire Neudin*, Paris, compte d'auteur, 1992, a publiées. Il expose les regroupements que les collectionneurs ont exploité le plus souvent : les moyens de transport, les sports, la politique et la vie sociale, les cultes et les religions, l'artisanat et les petits métiers, le commerce, l'agriculture. Lui-même a créé des catégories pour les cartes postales de son corpus, en termes d'effets paysagers : les formes paysagères maritimes, de bord de mer, de front de mer, urbaine, de cité-jardin et littorale des dunes. Ces différentes informations provenant de sources diverses montrent l'importance des regroupements thématiques dans l'étude des cartes postales jusqu'à ce jour.

montré des scènes liées à des fêtes ou des célébrations. Nombreuses, celles-ci ont présenté les milliers de gens rassemblés à l'occasion d'événements profanes comme religieux : des carnavaux, des Congrès eucharistiques de Montréal et de Rosemont, du cinquantenaire des paroisses, des cortèges, des défilés avec des chars allégoriques ou de l'arrivée du Prince de Galles.

Enfin, le dernier groupe thématique concerne l'imagerie des scènes épisodiques. Il y a d'abord les différents sujets développés pour les éditions de cartes postales humoristiques : l'amour, la vie quotidienne à la ferme ou en politique. Ensuite, il y a les cartes postales regroupant les scènes sportives, les séries sur l'Histoire ou les cartes postales patriotiques (elles rappellent les grands moments de l'histoire canadienne) ou les faits et les gestes des dirigeants du pays. Ce groupe comprend, par ailleurs, les cartes postales de souhaits éditées à l'occasion de Noël ou de la Saint-Valentin. Ces cartes postales de souhaits montraient des couples ou des enfants s'enlaçant, des animaux, des individus d'ethnies autochtones (comme les Amérindiens), des individus en costume de métier, des enfants à l'orphelinat, des membres d'un cabinet ministériel, des acteurs connus ou une carte géographique. Quelques cartes postales ont aussi exposé des nus féminins; celles-ci ont par ailleurs subi la censure.

La production des cartes postales de Montréal respecte ces thèmes sans les reprendre tous pour autant : les vues de paysages naturels en sont évidemment exclues. Les vues de la ville, l'architecture de celle-ci, les scènes de fête et les célébrations sont légion. L'imagerie des scènes épisodiques récupère aussi plusieurs sujets : on trouve des cartes postales humoristiques en petit nombre tout autant que des cartes postales de souhaits. Une petite production concerne encore les cartes postales patriotiques, d'histoire ou à thème sportif. Enfin, nous n'avons pas recensé de cartes postales de nu qui associerait d'une manière ou d'une autre le toponyme « Montréal ». Les éditeurs pourraient malgré tout en avoir produit.

Cette revue critique de la littérature expose différentes conceptions de la carte postale : objet documentaire institutionnel, objet de collectionnement ou encore objet d'exposition. Elle révèle un espace encore inexploré où la carte postale en tant qu'objet symbolique peut

s'inscrire afin d'être explorée par la recherche. Cette revue de la littérature montre encore que le média a été approché par la plupart des auteurs comme une représentation subjective et non comme une œuvre d'art ou à tout le moins une œuvre intentionnée.

Cadre conceptuel

Les *a priori* conceptuels qui sous-tendent notre recherche ont été inspirés par les travaux de plusieurs chercheurs. Le premier de ceux-ci est de Michel Foucault. L'épistémè foucauldienne est un moment de l'histoire en rupture avec les configurations précédentes et suivantes du savoir⁸³. Dans le cadre de ce travail, nous cherchons à connaître les épistémès ainsi constituées.

Quant à la définition de la ville, le débat a eu lieu sur le plan international depuis un moment déjà, et les définitions proposées comprennent des différences d'ordre politique, sociologique, historique, etc.⁸⁴ De telles définitions comprennent parfois le fait qu'un agglomérat est aussi le siège de la gestion, selon une idée développée par Bonello⁸⁵. L'épistémè de la ville n'est évidemment pas étrangère à la considération du statut urbain sous-tendu dans le terme ville. Jean-Pierre Frey a défini la ville comme ne désignant un agglomérat que pendant un moment précis de l'histoire urbaine⁸⁶. Les chercheurs ont délimité

⁸³ FOUCAULT, p. 13-16 *passim*, explique l'utilisation qu'il fait du concept d'épistémè pour son ouvrage. Son apport à notre travail dépasse la simple influence conceptuelle : il a inspiré l'établissement de notre cadre théorique. Il en sera question plus loin. Hervé BARREAU, *L'épistémologie*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 3-4, rappelle la distinction entre la conception anglo-saxonne d'*epistemology* (un discours sur la science) et l'épistémologie française (étude de l'épistémè). Il explique que cette conception est celle de Foucault et serait : « un corps de principes, analogues aux "paradigmes" de T. S. Kuhn, qui sont à l'œuvre simultanément dans plusieurs disciplines, et qui varient avec le temps de façon discontinue. »

⁸⁴ Jean-Luc PINOL, *Le monde des villes au XIX^e siècle*, Paris, Hachette, 1991, a présenté les différentes définitions et les critères retenus pour quelques exemples de différents pays au XIX^e siècle.

⁸⁵ BONELLO, p. 5-6 : « La ville est issue du village mais elle est de nature différente, ce qui signifie qu'elle n'est pas seulement un village plus grand. C'est un lieu de résidence où siège l'autorité chargée d'arbitrer entre les pouvoirs des corps sociaux. On accède au statut urbain lorsqu'il existe, sur un territoire, des groupes exerçant des activités distinctes, les services n'étant plus assurés par les agriculteurs, mais par des personnes entretenues grâce au surplus de la production. »

⁸⁶ Jean-Pierre FREY, « La ville des architectes et des urbanistes », dans Thierry PAQUOT, *et al.*, dir., *La ville et l'urbain. L'état des savoirs*, Paris, La Découverte, 2000, p. 106.

par des dates les périodes où Montréal fut un village, une ville, et une métropole⁸⁷. Ces différents contextes retiennent notre attention puisqu'ils induisent, de notre point de vue, des changements dans la représentation par les cartes postales. Ce qui est intéressant pour nous cependant reste la recherche des ruptures, de l'épistémè de Montréal en tant que ville représentée.

Notre travail s'inscrit en aval de ceux qui ont associé l'imaginaire collectif à l'identité urbaine. À partir de plusieurs disciplines, des chercheurs mènent des études sur le sens de l'imagerie selon des méthodes d'investigation différentes : les littéraires le font notamment à l'occasion de leurs examens des images scripturales. Notre travail collabore à cet effort par le biais de l'analyse de l'imagerie en carte postale.

Utilisé depuis 1820⁸⁸, le terme *imaginaire* a désigné différentes réalités. Au cours du XX^e siècle, il a été différencié du terme *imagination*, lequel était défini comme « faculté d'engendrer et d'utiliser les images⁸⁹ ». Wunenburger explique : « Autrement dit, le monde des images a pris le dessus sur leur formation psychologique⁹⁰. » Christian Chelebourg, spécialiste de littérature française, précise que la « notion d'imaginaire » a été employée « sans qu'elle soit toujours clairement cernée. Volontiers, l'on désigne par ce vocable tantôt la fantaisie d'un auteur, tantôt les différentes analogies poétiques contenues dans un texte, voire les éléments féeriques ou fabuleux qu'il recèle⁹¹ ». Wunenburger propose cette définition d'imaginaire :

un ensemble de productions, mentales ou matérialisées dans des œuvres, à base d'images visuelles (tableau, dessin, photographie) et langagières (métaphore,

⁸⁷ Par exemple, Paul-André LINTEAU, *Histoire de Montréal depuis la Confédération*, deuxième édition augmentée, Montréal, Boréal, 2000, p. 13 : « À l'époque de la Confédération, vers 1867, Montréal compte une centaine de milliers d'habitants. Elle est déjà depuis une quarantaine d'années la ville la plus importante du Canada et peut se targuer du titre de Métropole. »

⁸⁸ Christian CHELEBOURG, *L'imaginaire littéraire, des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, F. Nathan, 2000, p. 7, et cité dans WUNENBURGER, p. 5.

⁸⁹ WUNENBURGER, p. 6.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ CHELEBOURG, p. 5.

symbole, récit), formant des ensembles cohérents et dynamiques, qui relèvent d'une fonction symbolique au sens d'un emboîtement de sens propres et figurés⁹².

Il expose les deux conceptions principales du terme :

L'une, restreinte, désigne l'ensemble statique des contenus produits par une imagination (définie par ailleurs comme faculté) et qui tendent à acquérir une certaine autonomie, par répétition, par récurrence pour former à la limite un ensemble cohérent (la mémoire comme ensemble de souvenirs passifs est une part importante de notre imaginaire). [...]

L'autre qu'on peut nommer élargie, intégrant en quelque sorte l'activité de l'imagination elle-même, désigne les groupements systémiques d'images en tant qu'ils comportent une sorte de principe d'auto-organisation, d'autopoïétique, permettant d'ouvrir sans cesse l'imaginaire à de l'innovation, à des transformations, à des créations⁹³.

Ces informations éclairent notre compréhension du concept et nous en tenons compte dans ce travail. Plus particulièrement, par imaginaire collectif, nous entendons le monde des représentations⁹⁴ (l'imagerie produite sur la ville), partagé par un groupe vivant à la même époque en un même lieu. Cette imagerie informe et renseigne, à son tour, l'identité collective⁹⁵. Notre travail se positionne dans l'espace d'analyse de la seconde conception. Par notre approche systémique de l'objet d'études, notre recherche tente de découvrir et de comprendre le processus d'auto-organisation qui a régi les relations entre les différents phénomènes que sont les cartes postales, l'imaginaire collectif et le paysage construit.

Quant à l'expression *paysage construit*, nous l'avons préféré à celle de *paysage urbain*. En 1998, Xavier Huetz de Lempis publiait un article intitulé « Les singularités paysagères de

⁹² WUNENBURGER, p. 10.

⁹³ *Ibid.*, p. 12-13.

⁹⁴ DURAND, 1992, dans WUNENBURGER, p. 21 : « L'imaginaire, ainsi enraciné dans un sujet complexe, non réductible à ses perceptions, ne se développe cependant pas autour d'images libres, mais il leur impose une logique, une structuration, qui fait de l'imaginaire un "monde" de représentations. »

⁹⁵ MORISSET, p. 5.

l'urbain⁹⁶ ». Cet article faisait le point sur les réflexions liées au concept de paysage urbain et retraçait son évolution, ses usages comme ses limites. Citant un passage de *Les raisons du paysage de la Chine antique aux environnements de synthèse*, d'Augustin Berque, il faisait remarquer que *paysage urbain* posait problème : « en parlant de “paysage urbain”, l'on fait de la ville l'unique élément de la représentation, picturale ou mentale. La partie devient le tout. Or cela ne va pas de soi. Il y a là un véritable changement de sens⁹⁷. » Justement, nous avons souhaité visiter les « parties » du paysage construit de Montréal représentées dans les cartes postales — les cadres bâtis et les édifices ou les aménagements dont ils sont l'environnement proche⁹⁸ — et leur relation avec « le tout », la ville. En outre, nous considérons le paysage de la ville comme le fruit d'une intention créatrice ou aménagiste, il est donc forcément construit. La ville réelle réfère au bâti de la réalité, celle qui justement est mise en rapport dans notre thèse et dont nous explorons la représentation. Enfin, le projet urbain dont le rôle dans notre thèse concentre les enjeux est défini comme suit : « Écrits, dessins et autres modes de représentation détaillant un ensemble d'actions permettant la réalisation d'un aménagement urbain⁹⁹. » Il est entendu que les représentations que nous étudions se limitent aux cartes postales.

• La problématique

Quelles sont les conventions (picturales ou scripturales) qui ont sous-tendu cette imagerie et son adéquation (identitaire) à la représentation des villes au début du XX^e siècle? Quel lien entretient la codification du projet de ville appelée par ces représentations avec la

⁹⁶ Xavier HUETZ DE LEMPS, « Les singularités paysagères de l'urbain », dans R. ESCALLIER et Xavier HUETZ DE LEMPS, dir., *Paysages urbains (XVI^e-XX^e siècles) Tome I*, Nice, Centre de la Méditerranée moderne et contemporaine / U. F. R. Lettres, Arts et Sciences humaines, Université de Nice-Sophia-Antipolis, coll. « Les cahiers de la Méditerranée », n° 59 (décembre 1998), p. 1-11.

⁹⁷ Augustin BERQUE, *Les raisons du paysage de la Chine antique aux environnements de synthèse*, Paris, Hazan, 1995, p. 132, cité dans HUETZ DE LEMPS, p. 2.

⁹⁸ Ainsi que le définit Bernard GAUTHIEZ, *Espace urbain. Vocabulaire et morphologie*, Paris, Centre des monuments nationaux / Monum, Éditions du patrimoine, 2003, p. 286.

⁹⁹ QUATREMÈRE DE QUINCY, *Dictionnaire historique d'architecture*, Paris, Adrien Le Clere et Cie, 1832, vol. 2, p. 313-314; Jean-Henri CALSAT et Jean-Pierre SYDLER, *Vocabulaire international des termes d'urbanisme et d'architecture. Wörterbuch für Städtebau und Architektur. International vocabulary of town planning and architecture*, Paris, Société de diffusion des techniques du bâtiment et des travaux publics, 1970, p. 205, cités dans GAUTHIEZ, p. 256.

planification et le développement urbain ? Notre thèse est la suivante : Il existe un rapport d'influence entre la représentation de la ville et sa planification (la carte postale contribue à redéfinir le projet de ville et vice-versa). Cette thèse a été développée à partir du concept derridien de l'emprise de la représentation¹⁰⁰ selon lequel toute image est dotée d'un certain ascendant sur ce qu'elle représente. Ainsi, nous souhaitons contribuer à éclairer la compréhension du thème de notre recherche. Nous justifions notre questionnement à la lumière d'informations inédites qu'il permet de révéler. Le sujet cerné à la suite de cet exercice de questionnement est particulièrement intéressant du fait que les chercheurs ne l'ont pas abordé sous cet angle théorique et méthodologique. De cette façon, l'imagerie de Montréal est ici explorée par le biais du corpus des cartes postales, à la lumière de notre problématique.

- **Les objectifs**

Quatre objectifs de notre recherche découlent de la définition de notre problématique que l'état de la question sur les cartes postales, les phénomènes de représentation et l'identité urbaine a permis de circonscrire. 1) Mieux connaître l'histoire des cartes postales au Québec; 2) mieux connaître la ville de Montréal au cours de la première moitié du XX^e siècle eu égard à son contexte de production artistique (épistémè); 3) cerner les rapports entre l'imaginaire collectif de la ville québécoise et les représentations de la ville et, 4) renouveler le regard sur Montréal par la mise en rapport de son histoire de l'art et du développement de son paysage construit.

¹⁰⁰ Marc GRIGNON, « Comment s'est faite l'image d'une ville. Québec du XVIII^e au XIX^e siècle », dans Lucie K. MORISSET, *et al.*, dir., *Ville imaginaire, ville identitaire : Échos de Québec*, Québec, Nota Bene, 1999, p. 101 : « [Jacques] Derrida a montré que la représentation exerce une forme de contrôle sur l'objet représenté [...]. Selon l'auteur, toute conception du signe comme substitut facultatif, substitut neutre, ou contenant inerte, obéit à une "métaphysique de la présence" qui présume l'ascendance du signifié sur le signifiant. »

- **L'hypothèse générale**

Nous avons formulé l'hypothèse générale suivante : la carte postale illustrée de Montréal, produite avant 1945, énonce un projet de ville qui, reçu dans la sphère de l'imaginaire collectif, influence les réalisations dans le paysage construit.

- **Les sources documentaires et le corpus**

C'est au premier chapitre que nous présenterons l'état des connaissances sur la carte postale illustrée. Les collectionneurs qui ont rédigé des ouvrages généraux, des guides ou des articles et diffusé la carte postale québécoise au cours des années 1980-1990 y seront par ailleurs abordés. Nous ne faisons connaître ici que les sources documentaires consultées pour la réalisation de notre recherche et notre corpus documentaire. Celui-ci est composé des cartes postales de Montréal éditées de 1897 à 1945. Nous avons choisi la ville de Montréal pour sa richesse documentaire montrant le paysage construit. Le choix des dates qui limitent ce corpus est relatif à l'histoire de la production du média : la carte postale illustrée a été développée à partir de 1897 au Canada; 1945 est le moment où les conditions d'édition changent et la popularité du média décroît¹⁰¹.

Pour beaucoup, la constitution des fonds de cartes postales québécoises a été le fait de l'implication de collectionneurs. Michel Bazinet, Jacques Poitras, Yves Beauregard, Marcel Paquette, Pierre Monette, Lisette Otis et Jean-Claude Arsenault sont parmi ceux qui ont contribué à ces fonds (en léguant ou vendant leurs collections), ou par des actions concrètes, à propager la connaissance du média. Leur intérêt pour celui-ci a voulu se manifester par un engagement qui a connu différentes formes.

Le premier fonds que nous avons consulté a été constitué des documents rassemblés par Magella Bureau. Après le décès de celui-ci, son épouse a remis aux Archives nationales du

¹⁰¹ POITRAS, 1990, p. 17-18, a créé une chronologie utile; p. 45, il indique qu'après la Seconde Guerre mondiale, le coup d'envoi des cartes postales a augmenté, leur qualité formelle est moindre et la clientèle a diminué.

Québec à Québec 200 000 documents visuels qu'il avait collectionnés¹⁰². Si la majorité des documents de ce fonds sont des cartes postales, il y a aussi des cartes de Noël, des cartes de vœux, des cartes d'invitation, des cartes de collection, des cartes promotionnelles et publicitaires, des images pieuses, des timbres, des épreuves photographiques, des stéréogrammes, des dépliants promotionnels et touristiques, et des imprimés variés de plusieurs sources (comme des calendriers, des boîtes de céréales, des boîtes de chocolat, des coupures de revues et des imprimés sur tissu ou sur cuir)¹⁰³. Cette collection porte sur divers sujets et plusieurs lieux.

La collection de cartes postales de Bureau était classée dans des albums et des boîtes de rangement, comme la plupart des collectionneurs ont coutume de le faire. Une fiche d'information des Archives mentionne les thèmes qui ont fédéré ce classement :

Un grand nombre de cartes postales étaient disposées dans 116 albums identifiés essentiellement par pays, régions, comtés, villes (Québec, Montréal) et selon divers thèmes comme plantes, animaux, cartes humoristiques, etc. Les autres étaient classées dans des boîtes selon les mêmes critères¹⁰⁴.

La collection qui comprend des documents datés de 1890 à 1965 est maintenant numérisée (le recto et le verso). Elle compte de nombreuses cartes postales de Montréal qui ont été mises à profit dans le cadre de notre étude.

¹⁰² Les Archives nationales du Québec ont produit une notice à son sujet, disponible sur le site Internet, *Archives nationales du Québec*, 14 mai 2004, [http://pistard.anq.gouv.qc.ca:7777/pistard/arch_nq.contenu?p_termes=magella+bureau&p_date_debut=&p_date_fin=&p_genre=DES&p_centre=03Q&p_numterme=562983&p_mot=BUREAU,+MAGELLA&p_titre=&p_centre1=&v_codedepo=03Q&v_codeclas=P&v_numfonds=547&v_numserie=0&v_numsseri=0&v_numsser=0&v_numdossi=&v_numpiece=&v_numunide=1568] : « Magella Bureau naît le 15 juin 1902 dans le faubourg Saint-Jean-Baptiste à Québec. En août 1927, il marie Marguerite Talbot, fille de J.-Arthur et d'Amélia Dionne, et de cette union naîtront six enfants. Monsieur Bureau décède le 9 avril 1977. Passionné de cartes postales, Magella Bureau a travaillé comme fonctionnaire au ministère de l'Agriculture tout en s'occupant d'ornithologie et d'herpétologie, avec un intérêt marqué pour les serpents. Il a donné plusieurs conférences de nature scientifique et a même publié un article sur le moineau domestique dans LE NATURALISTE CANADIEN, en 1935. » Son fonds a pour cote : P547.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ *Ibid.*

À Montréal, les Bibliothèque et Archives nationales du Québec conservent 50 000 cartes postales. La collection portant sur la période 1871 et 1950 a été acquise par des achats et des dons¹⁰⁵. Elle est axée sur le thème des villes et des villages du Québec. Parmi les collectionneurs qui ont légué des cartes postales, Marcel Paquette et Michel Bazinet sont les plus importants. Chouinard explique :

M. Marcel Paquette a amassé au fil des ans une imposante collection portant sur les villes et villages du Québec. L'ensemble acquis par la Bibliothèque comprend 16 139 cartes majoritairement éditées entre 1905 et 1950 et illustrant quelque 700 villes et villages du Québec¹⁰⁶.

La Bibliothèque a précisé l'importance du fonds Bazinet pour la collectivité :

La partie de la collection relative à la ville de Montréal et à ses environs est d'une richesse inouïe. On y compte plus de 11 000 cartes postales éditées entre 1871 et 1980. Il est important de signaler que l'on y retrouve la collection Michel-Bazinet conservée dans 23 albums originaux conçus par le collectionneur. Des cartes postales de tous les types nous donnent accès à un patrimoine documentaire insoupçonné¹⁰⁷.

Chouinard présente le fonds comme suit : « L'ensemble cédé à la BNQ [maintenant, Bibliothèque et Archives nationales du Québec] comprend 8 945 cartes éditées entre 1871 et 1950. Répartie chronologiquement à l'intérieur de 90 sections thématiques, la collection comporte plus de 200 cartes éditées entre 1873 et 1893¹⁰⁸. »

¹⁰⁵ Bibliothèque et Archives nationales du Québec, « Collection patrimoniale de cartes postales », 6 mars 2006, [http://www.banq.qc.ca/portal/dt/collections/collection_patrimoniale_quebecoise/collections_speciales/cartes_postales/cpq_cs_cartes_post.jsp].

¹⁰⁶ Daniel CHOUINARD, « Acquisition de deux importantes collections de cartes postales », *À rayons ouverts*, vol. 8, n° 31 (juillet-septembre 1995), p. 4.

¹⁰⁷ Bibliothèque et Archives nationales du Québec, alors *Bibliothèque nationale du Québec*, 14 mai 2004, [<http://www.bnquebec.ca/texte/t0061.htm>]. Ce texte n'est plus accessible et a été remplacé, le 2008, [http://www.banq.qc.ca/portal/dt/collections/collection_patrimoniale_quebecoise/collections_speciales/cartes_postales/cpq_cs_cartes_post.jsp#cart1].

¹⁰⁸ CHOUINARD, p. 5.

D'abord philatéliste, puis collectionneur de marques postales, Bazinet avait amassé 6 000 cartes postales anciennes (parues avant 1940) et autant de la seconde moitié du XX^e siècle¹⁰⁹. Sa collection était constituée selon un sujet privilégié : Montréal. Collectionneur engagé, il a collaboré à l'organisation d'expositions de cartes postales et exposé certaines de ses propres pièces à diverses occasions.

Enfin, la bibliothèque publique de Westmount possède environ 26 000 cartes postales, éditées entre 1890 et 1970. La collection se compose de cartes postales portant sur le Québec et sur le Canada, ainsi que du fonds Sabourin de cartes de la Saint-Valentin¹¹⁰. La collection québécoise, constituée principalement de cartes postales dites *patriotiques*, a été formée, depuis 1974, par le biais d'achats et de dons. Elle comporte quelque 13 000 cartes postales. Plusieurs dons ont aussi été faits par des collectionneurs du Canada, du Québec et des États-Unis¹¹¹.

Des collectionneurs privés nous ont aussi permis d'accéder de façon privilégiée à leur collection : Pierre Monette et Stéphanie Mondor. La collection Monette comprend 6 000 cartes postales de Montréal. Elles sont classées thématiquement dans des albums (parcs, quartiers, etc.). Une exception : un album regroupe les « photo véritable », ces cartes postales à tirage limité éditées par des photographes. La collection Mondor est le fait de plus de 3 000 artefacts. Ces cartes postales sont classées dans des albums également selon un classement par quartier montréalais puis thématique. Ces deux collections sont en constant développement et ne sont donc pas fermées : des cartes postales sont acquises plus ou moins régulièrement et certaines pourraient éventuellement faire l'objet d'échange avec d'autres collectionneurs.

¹⁰⁹ Jean-Claude ST-ARNEAULT, « Un cartophile montréalais : Michel Bazinet », *Cap-aux-Diamants*, n° 27 (automne 1991), p. 58.

¹¹⁰ *Bibliothèque de Westmount*, 14 mai 2004, [<http://www.westlib.org/francais/collectionf.htm>].

¹¹¹ John N. MAPPIN, « La collection de cartes postales illustrées de la bibliothèque publique de Westmount », *Archives*, vol. 9, n° 1 (juin 1977), p. 8.

Des sources documentaires textuelles ont par ailleurs été consultées pour la réalisation de ce travail. Il s'agit de guides touristiques, de récits de voyage, de programmes-souvenirs d'événement, d'ouvrages d'histoire et de géographie, d'annuaires, de rapports annuels du ministre des Postes, de règlements internes du ministère des Postes, de romans et de littérature politique. Ces documents sont conservés par différentes bibliothèques universitaires du Québec, et par la Bibliothèque et Archives nationales du Québec à Montréal. Ces sources ont été utiles pour comprendre le contexte de la production des cartes postales. Elles ont été sélectionnées en respectant les limites historiques et géographiques qui restreignent le corpus documentaire et avec lequel elles sont en relation.

Si nous avons eu accès à un grand nombre de documents pour mener notre étude, il nous a tout de même manqué les documents qui auraient permis de connaître le contexte économique de la production des cartes postales : ils sont absents des fonds d'archives. Dans ce travail, nous traitons du contexte de production des cartes postales, mais nous ne pouvons pas prendre en compte les considérations économiques faute de documents. Nous déplorons vivement cette absence.

- **Le cadre théorique**

Nous avons forgé notre cadre théorique à partir de réflexions issues des travaux de quelques disciplines : la géographie par le biais du cartographe John Brian Harley; la philosophie et l'épistémologie par Michel Foucault; l'histoire de l'art et de l'architecture par Lucie K. Morisset et Marc Grignon, et enfin, la sémiologie par les travaux de Charles Sanders Peirce et Umberto Eco.

John Brian Harley a beaucoup écrit sur l'histoire de la cartographie en Occident. Son article de 1989, « *Deconstructing the Map* », nous a inspirée pour aborder notre objet d'études. Harley s'est questionné sur les possibilités de renouvellement de sa discipline dont l'une des principales tâches, la cartographie, lui semblait avoir pris le dessus sur les autres activités et

la définir désormais. L'auteur a proposé d'emprunter la voie de la postmodernité¹¹² pour apporter de nouvelles idées et trouver une place à l'histoire de la cartographie dans les sciences sociales et humaines : « *The objective is to suggest that an alternative epistemology, rooted in the social theory rather than in scientific positivism, is more appropriate to the history of cartography*¹¹³. » Dans ce contexte, il s'agissait pour lui de montrer que les cartes sont des représentations du pouvoir (ce qu'avait également révélé Jürgen Schulz dans une étude des vues de Venise¹¹⁴), c'est-à-dire que leur signification dépasse largement la simple représentation du réel. Textualité, rhétorique et figure de métaphore, les cartes sont pour Harley bien davantage que les reflets objectifs d'une réalité : elles portent un discours codifié inhérent à leur nature. Nous appliquons cette perspective théorique à notre lecture des cartes postales, afin d'en révéler le sens.

*Pick a printed or manuscript map from the drawer almost at random and what stands out is the unflinching way its text is as much a commentary on the social structure of a particular nation or place as it is on its topography. The map-maker is often as busy recording the contours of feudalism, the shape of a religious hierarchy, or the steps in the tiers of social class, as the topography of the physical and human landscape*¹¹⁵.

Il s'agit là d'un point de vue proche de celui de Foucault qui propose de rechercher dans les couches historiques des contenus (comme les discours) que la compréhension du contexte de leur production et de leur réception éclaire. Harley pose d'ailleurs son modèle d'approche en aval des concepts foucauldien, tout en exposant notamment leur partielle incompatibilité avec les vues théoriques générales de Derrida. Harley, cependant, se donne pour mission de tenir compte des concepts derridiens en intégrant les concepts de rhétorique et de métaphore comme outils du discours scientifique qu'il déconstruit. En ce sens, et relativement au modèle

¹¹² John Brian HARLEY, « Deconstructing the Map », *Cartographica*, vol. 26, n° 2 (1989), p. 1-20. Il a utilisé les stratégies « déconstructionnistes », p. 2: « *The notion of deconstruction is also a password for the postmodern enterprise. Deconstructionist strategies can now be found not only in philosophy but also in localized disciplines, especially in literature, and in other subjects such as architecture, planning and, more recently, geography.* »

¹¹³ *Ibid.*, p. 2.

¹¹⁴ SCHULZ, p. 454 : il a proposé que les vues de villes sont des véhicules d'abstractions conceptuelles plutôt que le reflet de données topographiques pragmatiquement relevées sur le terrain (« connotative rather than descriptive in function »). Son apport comme historien de l'art fait partie de l'état de la question.

¹¹⁵ HARLEY, p. 6.

proposé pour la lecture des discours — les cartes étant des textes culturels, jamais neutres et destinés à influencer ceux qui les consultent —, notre position épistémologique est proche de la sienne, et nous pouvons également lire les cartes postales en tant que textes culturels intentionnés.

La seconde approche théorique choisie pour étayer notre interprétation des cartes postales est celle de Foucault. Il a contribué à un important renouvellement de l'épistémologie, particulièrement celle des sciences humaines et historiques. Son regard sur les couches historiques ou épisode chronologique, qu'il nommait épistémè ou configuration du savoir, et ses recommandations sur le contexte et l'usage que l'historien doit en faire dans son travail, la recherche des ruptures du fil historique — l'espace d'un savoir qui permet de s'intéresser à l'identité et aux différences plutôt qu'aux similitudes entre les contextes¹¹⁶ — sont utiles à notre étude. Dans son livre *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, il a abordé la question de la représentation, de la signification et de l'image, en art, dans le langage, dans l'histoire naturelle et dans l'économie, en suivant le parcours de la pensée à travers les âges. Nous avons retenu de ces réflexions sur la représentation qu'à un moment donné « la représentation commande le mode d'être du langage, des individus, de la nature et du besoin lui-même. L'analyse de la représentation a donc une valeur déterminante pour tous les domaines empiriques¹¹⁷ ». Ce qui précède justifie l'importance de notre travail.

Les travaux de Marc Grignon au même titre que ceux de Lucie K. Morisset sur les rapports entre la ville et sa représentation servent également de fondement à notre approche, particulièrement en ce qui concerne l'influence réciproque entre la ville et l'imagerie¹¹⁸. Grignon explique que « la représentation exerce une forme de contrôle sur l'objet représenté¹¹⁹ ». Grignon définit l'influence de la représentation sur les développements de l'architecture, pour retourner ensuite à l'histoire du développement architectural de la ville,

¹¹⁶ FOUCAULT, p. 64.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 221.

¹¹⁸ GRIGNON, p. 101; MORISSET, 1999 et Lucie K. MORISSET, *La mémoire du paysage. Histoire de la forme urbaine d'un centre-ville : Saint-Roch, Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2001.

¹¹⁹ GRIGNON, p. 101.

dans un second temps de la recherche. D'ailleurs, dans son exposé, il a démontré qu'au XVIII^e siècle, la représentation de Québec visait à permettre au récepteur (lequel était spécifiquement un destinataire européen et en outre considéré comme tel par le concepteur de l'œuvre) de se construire une image mentale de la ville. Grignon a analysé différents types de représentations qui influencent le paysage construit, notamment en ce qui concerne les conventions de la représentation. Il a, par ailleurs, souligné le fait que la représentation peut arriver en aval du paysage construit (comme dans le cas des dessins d'architectes¹²⁰) tout comme en amont.

Enfin, quant à la signification et au sens de l'imagerie que nous cherchons à révéler, les travaux du fondateur des analyses sur le sens, Charles Sanders Peirce¹²¹ secondés par les importantes analyses d'Umberto Eco¹²² guident notre travail. La conception du *representamen* appliquée aux images dans la relation de celle-ci avec l'observateur et son contexte, comme Peirce l'a mis au jour, influe sur notre analyse de l'imagerie en renforçant l'appel au contexte et la recherche du sens de cette imagerie. L'approche générale du signe de Eco (le signe dans son contexte¹²³) et le travail du sémioticien sur le discours nous inspirent pour aborder l'imagerie montréalaise — en l'occurrence, les cartes postales — dont nous analysons le sens. Les résultats des travaux de ces deux auteurs nous permettent également un passage aisé à la lecture du paysage construit et du sens dont il est investi¹²⁴. Les cartes postales de Montréal ont porté des discours variés et les ont diffusés. Notre approche prend exemple de la poétique de l'œuvre ouverte développée par Eco¹²⁵. Nous considérons que les cartes postales sont des œuvres ouvertes que l'on peut soumettre à une « série virtuellement

¹²⁰ Marc GRIGNON, *Loing du Soleil : Architectural Practice in Quebec City During the French Regime*, New York, P. Lang, c 1997.

¹²¹ Charles Sanders PEIRCE, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1979.

¹²² Umberto ECO, *La production des signes*, Paris, Librairie générale française, 1992; et du même auteur, *Le signe*, Bruxelles, Labor, 1988.

¹²³ ECO dans *Le signe* en fait largement état.

¹²⁴ Spiro KOSTOF, *The City Shaped. Urban Patterns and Meanings Through History*, Boston / Toronto, Bulfinch Press, 1991, et *The City Assembled. The elements of urban form through history*, Boston / Toronto, Little Brown, c 1992. Il présente, dans le premier, la ville-artefact comme un « receptacle of meaning ».

¹²⁵ Umberto ECO, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1979 (1962).

infinie de lectures possibles¹²⁶ ». Elles sont un type d'œuvres ouvertes qui, bien que matériellement achevées, invitent « à faire l'œuvre avec l'auteur¹²⁷ » (ici, l'éditeur). Notre méthodologie s'inspire de ce cadre théorique.

- **L'approche systémique**

L'approche systémique nous a semblé idéale pour étudier les rapports d'influence entre la carte postale et le paysage construit. Cette approche est déterminée par des principes méthodologiques qui « orientent [...] le regard et l'interprétation¹²⁸ » tout en la distinguant de l'approche compréhensive avec laquelle elle partage plusieurs caractéristiques comme ce postulat : « les faits humains ou sociaux étant des faits porteurs de significations véhiculées par des acteurs (hommes, groupes, institutions, etc.), parties prenantes d'une situation inter-humaine¹²⁹. »

Le *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines*¹³⁰ énonce les principes qui dirigent l'approche systémique. Le premier principe précise l'essence de l'approche : « Les phénomènes isolés n'existent pas, ils doivent être considérés comme étant en interaction avec d'autres phénomènes de même nature. » Le second principe traite du niveau d'observation : « un phénomène n'est compréhensible que replacé dans un ensemble qu'il convient de délimiter. Ce cadrage définit les acteurs à prendre en compte. » Le principe du primat du contexte expose aussi comment l'approche permet d'aborder l'attribution du sens : « Les phénomènes prennent leur sens dans le contexte formé par le système lui-même. » Ce qui distingue l'approche systémique de l'approche analytique est aussi ce qui nous a convaincue de sa pertinence pour notre travail. Les quatre préceptes de pertinence (par rapport au chercheur), de globalisme (relativement à l'environnement du système), de

¹²⁶ *Ibid.*, p. 35; en p. 17 il précisait : « L'œuvre [...] est "ouverte" au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons sans que son irréductible singularité en soit altérée. »

¹²⁷ *Ibid.*, p. 35.

¹²⁸ Alex MUCCHIELLI, dir., *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 277.

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ *Ibid.*

téléologie (recherche du comportement du système) et d'agrégation (en vue d'une représentation simplificatrice) lorsqu'ils sont opposés aux préceptes d'évidence, de réductionnisme, de causalité et d'exhaustivité mettent en valeur l'approche systémique pour notre travail sur la signification¹³¹. Ces préceptes permettent au chercheur travaillant sur un corpus riche comme l'est celui des cartes postales de Montréal d'aborder plus facilement la constitution du corpus. Celui-ci nourrit le modèle systémique et les cartes postales sont sélectionnées en fonction des quatre thèmes d'investigation de la recherche (la *City Beautiful*, la modernité, la métropole et le progrès social du paysage ecclésial), pour leur pertinence.

Nous avons adapté l'approche systémique à l'histoire de l'art, en sélectionnant les outils nécessaires à notre analyse. Le modèle canonique du « système-organisation », tel qu'il est nommé dans la littérature spécialisée portant sur les problèmes de la modélisation des systèmes complexes¹³², a donc été modifié pour satisfaire aux besoins de notre recherche. Il est un génotype de forme diachronique à trois niveaux téléologiques : opération, information et décision (O-I-D), comme décrit par Le Moigne¹³³. Il présente le comportement optimal au sein du système compte tenu des relations entre les phénomènes étudiés.

Dans une situation donnée, le système est présumé avoir le choix entre diverses "décisions de comportements possibles" : il doit alors pouvoir calculer la meilleure (ou l'*optimum*, le *one best way*), en s'aidant soit du critère unique auquel il se réfère, soit en se laissant guider par les lois naturelles qui peut-être le commandent¹³⁴.

Notre modèle présente l'organisation des diverses opérations et les interrelations entre les phénomènes étudiés autour de l'émergence du projet de ville. Cette modélisation vise une représentativité cohérente et intelligible de notre objet d'études. Par le schéma 1, une sorte de premier niveau de la modélisation, nous déterminons le cadre de notre analyse (appelé par certains auteurs le contexte). Ce schéma montre les trois phénomènes représentés selon leurs

¹³¹ Daniel DURAND, *La systémique*, Paris, Presses universitaires de France, 2002 (1977), p. 8.

¹³² Jean-Louis LE MOIGNE, *La modélisation des systèmes complexes*, Paris, Bordas / Dunod, 1990, p. 87, présente et commente ce modèle issu notamment des travaux d'Allen Newell et de Herbert Alexander Simon.

¹³³ *Ibid.*, p. 86-87.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 123.

relations concrètes d'influence opérée des cartes postales vers le paysage construit. Ces relations sont désignées tant par les flèches continues que par la flèche pointillée; notre travail analyse la relation d'influence désignée par les flèches turquoises. Cette relation en est une de détermination. La flèche pointillée indique l'interaction principale — par un raccourci, en quelque sorte — qui nous intéresse et qui est l'influence de la carte postale sur le paysage construit. Les phénomènes sont repérables : ils sont logés dans les bulles orangées et la « boîte » jaune (elle représente l'entrée du système); le système occupe le centre de l'espace relationnel (par la bulle verte). La fonction de l'observateur — nous, en l'occurrence — n'est pas représentée bien qu'elle fasse partie du processus (au sens du précepte de limitation de l'observation à l'objectif fixé par l'observateur qui en commande la présence plutôt que l'exclusion).

Le schéma 2 ajoute deux types d'informations : il y est précisé, d'abord, le contenu de la seconde « boîte jaune » qui est la sortie du système (le projet de ville); ensuite, un premier sous-système y est représenté, qui est le système décisionnel. La carte postale, à l'entrée du système, fait traiter par celui-ci un certain nombre d'informations qu'elle comporte. Une fois ce processus achevé, si l'information n'est pas rejetée par le système, il aboutit, à sa sortie, en projet de ville pour Montréal. Les flèches bleu marine coudées désignent l'entrée et la sortie. Le système décisionnel traite l'information « objet pour l'édition » au sein des trois systèmes subordonnés qui le composent. Celle-ci, une information de type « objet d'édition » y chemine : la coordination / sélection fait un tri de l'information à éditer (représentée par la carte postale, elle est le sujet, la composition, le point de vue de la photographie, le cadrage, l'usage de la couleur ou du noir et blanc, le cadre et les motifs s'il y a lieu, l'identifiant, le volume, etc.); l'intelligence / conception est le sous-système créatif qui traite l'information provenant de la coordination / sélection et achemine le fruit de son travail d'édition proprement dit au sous-système de finalisation. Le cheminement ne se fait pas qu'en un seul sens : les informations peuvent voyager d'un système à l'autre tout au long du processus. C'est le système de décision qui voit à régir ces échanges. Les relations qui y sont entretenues sont de type « apprentissage » et désignées par les flèches continues bidirectionnelles, ce qui explique que le système peut traiter une information à plusieurs reprises, les systèmes subordonnés la traitant à chaque admission si nécessaire. La relation que le système

décisionnel entretient avec les deux autres sous-systèmes est présentée dans les schémas 3 et 4.

Le schéma 3 précise le rôle du sous-système information. En lien avec le sous-système de décision, il transmet l'information ou l'admet pour traitement. Il vérifie la redondance dans les éditions de cartes postales (au plan formel et des sujets) grâce à sa fonction mémorielle en comparant l'information entrante avec celle qui est sortie antérieurement. Puisque sa relation avec le système de décision en est une d'apprentissage, il peut évoluer en matière de complexité sans se transformer.

Le schéma 4 présente, enfin, le dernier sous-système qui concerne le traitement de l'information, dans un but d'édition : il est le sous-système opérant. Il reçoit la carte postale à son entrée, il est responsable de la forme du projet de ville qui est produite par le système. La relation qu'il entretient avec les deux sous-systèmes est particulière à chacun : il n'obtient pas d'information directement du sous-système information, c'est le sous-système de décision qui lui communique l'information (qui peut, par ailleurs, être soumise, au passage, à un traitement du sous-système information sous sa direction) qui lui permettra d'éditer le projet de ville. Leur relation en est une de rétroaction et désignée par une flèche bleu marine bouclée. Quant à la relation du sous-système opérant avec le sous-système d'information, c'en est une de régulation; la flèche unidirectionnelle verte l'indique.

La sélection des cartes postales pour la constitution du corpus a été faite en deux temps. Dans un premier temps, nous avons consulté les fonds de cartes postales de Montréal disponibles et vu toutes les cartes postales qui les constituent. Nous avons pu dresser une première liste des sujets de la représentation comme des éditeurs et des dates de production de ces cartes postales. Un premier échantillon a été constitué (par numérisation) et une base de données a été formée. Elle a finalement atteint 1 300 cartes postales. Notre première approche de la somme de documents représentée par les différents fonds et les collections privées a été voulue comme étant représentative à la fois des sujets, des éditeurs et de l'évolution de la production. Ainsi, pour les cas de sujets représentés par un grand nombre de cartes postales

comme la vue du centre-ville à partir du mont Royal, nous avons sélectionné une carte postale par éditeur produite tous les cinq ans. Le problème ne s'est pas posé pour les sujets plus rares comme le parc Sohmer dont il n'existe que deux cartes postales (l'une montre une entrée, l'autre des estrades, elles ont été éditées par la maison « Colonial »); il s'agissait simplement de les numériser. En poursuivant l'enrichissement de notre base de données et en terminant notre fréquentation des fonds et des collections privées, nous avons constaté qu'au final, les données rassemblées lors du premier moment de constitution étaient représentatives de la production. Nous rencontrons les mêmes cartes postales (même cliché photographique, même éditeur, même numéro et même date d'édition) dans plusieurs fonds et collections. Déjà se dégagent des modèles formels de représentation de Montréal et la liste des sujets de cette représentation établie dès les débuts de la recherche était de plus en plus concluante en terme de représentativité. Quant au précepte de pertinence, il est entré en jeu très tôt lors du choix de l'approche systémique puisqu'il est relié à la grille de lecture qui a été appliquée aux cartes postales tout comme à la tâche de constitution de la base de données afin de la limiter elle aussi. Puis, la rédaction a posé ses limites : en effet, comment discuter de 1 300 cartes postales dans une thèse sans éviter les redondances ni prolonger inutilement la démonstration? C'est par l'usage d'une grille de lecture d'une part orientant l'analyse, et la représentativité, d'autre part, que nous avons pu limiter le nombre de cartes postales analysées dans la thèse. Les critères lus sont : le sujet de l'œuvre, la date d'édition, la maison d'édition, l'identifiant, le photographe, l'illustrateur ou le graveur, et enfin, le rattachement à un événement historique quand ce fut le cas, par exemple, pour les cartes postales patriotiques, les cartes postales du XXI^e Congrès eucharistique international de 1910 ou encore celles de la bénédiction d'une pierre angulaire d'une église. L'analyse formelle et iconographique est organisée de manière à aborder, dans cet ordre, la description, puis l'analyse de la composition, de la couleur, des volumes et, enfin, le sujet représenté. Il va sans dire que nous tenons compte des informations apportées par l'identifiant.

- **La méthodologie et les limites de l'étude**

Cette partie de notre introduction définit les paramètres plus précis de notre méthodologie, étroitement associée à notre approche, et à notre cadre théorique. Nous y voyons en particulier les apports des travaux qui ont porté sur les vues à vol d'oiseau.

Les vues à vol d'oiseau ont été au cœur de plusieurs travaux scientifiques. À l'aide de corpus variés et abondants d'images de la ville, des chercheurs ont montré leur importance, mais les ont le plus souvent considérées comme des documents cartographiques, en excluant la subjectivité de la représentation ; cependant, leur travail a fait connaître quelques grandes collections conservées au Royaume-Uni (notamment à la *British Library*, section *Map Library*) et aux États-Unis.

Les collections de gravures colligées et conservées dans les archives de ces deux pays ont permis de révéler plusieurs aspects de l'histoire de ces images fascinantes. Les travaux de James Elliot¹³⁵, en particulier, ont démontré l'engouement au XIX^e siècle pour ce type de représentation où « l'œuvre d'art », dans ce cas plus ou moins considérée comme une carte de la ville, bénéficiait explicitement d'une dimension économique. Elle était en effet commanditée par des entrepreneurs et des commerçants dont l'entreprise était mise en évidence sur la vue à vol d'oiseau. La dimension économique associée à l'œuvre a tout d'abord été liée au développement des techniques de l'eau-forte, puis de la lithographie. Celles-ci ont permis une très large diffusion, et les cartes constituaient un outil marketing alléchant pour de nombreuses municipalités, sous le couvert du repérage cartographique des lieux : Montréal, Québec, Trois-Rivières et plusieurs villages des Cantons-de-l'Est comptaient parmi celles-là. Selon Elliot, l'industrialisation a joué un rôle dans cette popularité en provoquant une demande forte et constante pour des cartes « à jour » des villes qui ne cessaient de croître à un rythme élevé.

¹³⁵ James ELLIOT, *The City in Maps. Urban Mapping to 1900*, Londres, The British Library, 1987, p. 67 et suiv.

Notre thèse s'intéresse aux relations entre les phénomènes (cartes postales, imaginaire collectif et paysage construit) des représentations de la ville. Les vues à vol d'oiseau et leur rapport avec le désir d'objectivité de la cartographie sont particulièrement révélateurs des relations entre l'imagerie de la ville et la figure matérielle de celle-ci. Les travaux qui ont fait connaître la teneur de cette relation ont enrichi notre méthodologie.

Les vues à vol d'oiseau du XIX^e siècle étaient bien plus que des représentations du réel. Elles étaient des « aspirations » à forger un « imaginaire » de la ville, à grand renfort d'images. Ce sont les études récentes sur la cartographie qui ont permis de révéler que les représentations cartographiques, pas plus que les vues à vol d'oiseau — auxquelles on attribuait jadis une certaine objectivité — ne visaient exclusivement à une stricte volonté de représentation du réel. Compte tenu de la parenté entre les modes de représentation observés dans les vues à vol d'oiseau et les cartes géographiques, l'approche analytique servant à l'étude des premières, comme dans notre thèse, particulièrement, peut prendre appui sur les approches qui ont prédominé, ces dernières années, dans l'étude des secondes. Notre travail sur les cartes postales s'inspire de ces modèles d'études relationnelles et y joint les préoccupations portant sur le sens.

Enfin, dans notre travail, nous procédons à l'analyse iconologique de l'imagerie et aux contextualisations relatives à la production des cartes postales et à la transformation de la ville. Ces tâches sont associées de près à la méthodologie générale, afin de répondre aux questions appelées par la problématique.

Les représentations de la ville et les aménagements urbanistiques. De la ville-maison à la ville-paysage

Nous souhaitons mettre en rapport la diversification des images de la ville avec une « globalisation » des approches de la ville. La ville organisée, espace et bâti, a vu ses formes évoluer au cours des siècles. Le Corbusier a pensé que « l'urbaniste n'est pas autre chose que

l'architecte¹³⁶ », premier à dresser des plans d'aménagement de l'espace comme des bâtiments. L'histoire de l'urbanisme (de l'art urbain et de l'aménagement) passe par des détours entre forme et fonction : de la sûre Babylone entourée d'une enceinte, aux villes des Romains traçant les perpendiculaires *cardo* et *decumanus* nécessaires à la fondation rituelle de leurs villes, en visitant les développements organiques et thématiques du Moyen-Âge, frôlant la ville idéale, jusqu'à la *City Beautiful* aux concepts pérennes.

Le discours sur la ville-espace et l'objet urbain d'une représentation globale est le fait de la Renaissance. Un parallèle intéressant peut être établi avec les vues à vol d'oiseau que Schulz met au jour, et qui sont originaires de la même période, mais aussi avec d'autres œuvres représentant la ville idéale, celle-là même qui a hanté les esprits, stimulant les plus créatifs à produire des solutions architecturales (tout autant que politiques) pour l'implantation de villes nouvelles : figures du pouvoir centralisées dans un plan carré, étoile circulaire, cités balistiques et villes-forteresse, etc.

La lecture de l'espace de la ville et le développement de la scénographie urbaine ont été tributaires de ces œuvres graphiques urbaines, les *vedute*. Elles ont favorisé le développement, notamment, d'une scénographie pittoresque définie comme « ce qui, dans le paysage urbain évoque un tableau, par le mouvement, les effets d'échelle, d'ombre et de lumière, le flou, la difformité, l'irrégulier, la sinuosité, les saillies, la dissymétrie¹³⁷ ». En effet, bien que la méthode de lecture du paysage et d'aménagement désignée par ce terme de pittoresque n'ait pas beaucoup en commun avec son origine sur la ville médiévale¹³⁸ (en l'occurrence, il s'agit d'apprécier le paysage à l'aide de divers outils et méthodes, notamment l'inventaire et le classement des figures), elle trouve son essence dans un contenu relatif à la genèse du paysage urbain organique et donc difficilement lisible. La vision en plan étant

¹³⁶ LE CORBUSIER, *Manière de penser l'urbanisme*, Paris, Denoel / Gonthier, 1972, p. 11.

¹³⁷ QUATREMÈRE DE QUINCY, p. 248-249; Joseph STÜBBEN, *Der Städtebau, Handbrch der Architektur*, Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1907, vol. 4, p. 76; Édouard JOYANT, *Traité d'urbanisme*, Paris, Eyrolles, 1923, p. 23; Roger BRUNET, *et al.*, *Les mots de la géographie*, Montpellier / Paris, Reclus / La Documentation française, 1992, p. 348; Heinrich WÖLFFLIN cité dans Pierre MERLIN et Françoise CHOAY, *et al.*, *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, Paris, Presses universitaires de France, 2000 (1988), p. 597-598, cités dans GAUTHIEZ, p. 278.

¹³⁸ Une filiation contestée par GAUTHIEZ. *Ibid.*

moins efficace à représenter un réel bâti en trois dimensions, on a opté tout simplement pour la vue à vol d'oiseau. Les théories anglaises sur le paysage, les cités-jardins, les réflexions sur l'analyse de ce paysage, la ville œuvre d'art et l'art urbain : toutes ces idées sont liées par une volonté de lecture, de compréhension et conséquemment de pratique d'aménagement de la ville dans son aspect paysage ou *townscape*. « L'apport du *townscape* par rapport à la notion de tableau urbain consiste dans l'idée de vision séquentielle et dans l'élaboration d'une classification des tableaux mise en relation avec des effets psychologiques¹³⁹ ». Ce sont justement ces effets que Lynch a étudiés.

La période de la révolution industrielle, riche sur le plan des idées et des théories en urbanisme, a permis et soutenu le développement de l'art de travailler sur l'urbain pour lui donner un statut scientifique, disciplinaire et autonome ; cet art a pris une nouvelle dénomination critique : l'urbanisme. Son action sur la ville est vaste et liée de très près à l'appareil de gestion qui la gouverne ; les questions sur lesquelles intervient l'urbanisme sont propres à l'échelle de la ville, que ce soit les espaces et leur aménagement, les bâtiments, les réseaux de communication ou les équipements publics. Si ce rôle était historiquement dévolu aux architectes et que l'appellation urbaniste est « un appendice du titre d'architecte », les ingénieurs, les sociologues, les géographes, les économistes et les administrateurs peuvent le jouer à certains moments. Françoise Choay interprète l'urbanisme comme résolvant un problème spécifique qui fut défini au cours du XIX^e siècle :

l'urbanisme veut résoudre un problème (l'aménagement de la cité machiniste) qui s'est posé bien avant sa création, dès les premières décades du XIX^e siècle, au moment où la société industrielle commençait à prendre conscience de soi et à mettre ses réalisations en question¹⁴⁰.

On peut penser que le développement de la pensée urbanistique est indissociable de l'imagerie de la ville et de l'attribution de sens aux images de la ville (la représentation). L'urbanisme qui remplace au XX^e siècle le pré-urbanisme du XIX^e siècle (selon la

¹³⁹ Service technique de l'urbanisme, *Lire et composer l'espace public*, Paris, Éditions du service technique de l'urbanisme, 1991, p. 38.

¹⁴⁰ Françoise CHOAY, *L'urbanisme, utopies et réalités*, Paris, Seuil, 1965, p. 9.

classification de Choay) poursuit son travail de réflexion sur le problème de l'aménagement. Il propose différentes solutions. Les cartes postales ont participé à ces réflexions en apportant leurs propres éléments de réponse. Ainsi, nous tiendrons compte des courants de pensée du pré-urbanisme tels les urbanismes progressiste et culturaliste, mais aussi des théories de l'urbanisme qui les ont remplacées¹⁴¹ dans le cadre de notre étude.

- **Structure de la thèse**

Notre thèse est composée de deux parties qui explorent les projets de ville que les cartes postales formulent par leurs représentations. Ces parties font suite au premier chapitre qui vise à compléter l'introduction en présentant l'état des connaissances sur les cartes postales et que nous avons souhaité isoler de l'introduction afin d'en circonscrire une histoire du média étoffée par ailleurs.

La première partie, constituée du deuxième chapitre, questionne la *City Beautiful* et les cartes postales pour tenter de répondre à cette question : En quoi la carte postale magnifie-t-elle, pour la devancer ou pour l'annoncer, la *City Beautiful* ? L'analyse iconographique et stylistique porte sur les représentations afin d'esquisser une première réponse. Puis, la seconde partie en respectant les divisions organisées par thèmes lesquelles sont synchroniques interroge la modernité des représentations, la valorisation du progrès technique et du progrès social. Le troisième chapitre s'intéresse en particulier à la modernité des solutions urbanistiques des représentations des cartes postales. Le quatrième chapitre porte sur une conception de la métropole comme on l'a représentée pour apporter une réponse aux questions aménagistes de l'époque. Enfin, le cinquième chapitre renseigne sur le progrès social du paysage ecclésial tel qu'il fut porté en projet, considéré comme moderne. C'est l'étude du lien entretenu par la codification du paysage construit de la ville appelée par ces représentations, avec la planification et le développement urbain que la thèse tente de révéler et de comprendre.

¹⁴¹ Pour respecter la classification du système de lecture de CHOAY.

CHAPITRE I

HISTOIRE DE L'ÉDITION DES CARTES POSTALES

Une image du pauvre qui n'est pas une pauvre image.

Anonyme, intitulé d'un article paru dans Le Soir (Bruxelles), 10 décembre 1982¹

L'histoire de la carte postale a une spécificité que nous présentons dans ce premier chapitre. L'historiographie de la carte postale est encore peu développée. L'état des connaissances, élaboré ici sous forme de synthèse, en dresse un portrait. Plusieurs données rassemblées, sous diverses intentions, par les amateurs et les collectionneurs font office d'histoires de la carte postale locales, régionales et même nationales. Elles nous servent dans le cadre de notre travail par leur importance, avec les sources et les études, qu'en un sens, elles complètent. Nous distinguons entre un type et un autre, mais chacun a contribué à cette synthèse des connaissances et méritait que nous nous y attachions pour l'établissement de notre problématisation. Aussi, nous posons les questions : quelle représentation la carte postale illustrée a-t-elle été? La carte postale a-t-elle été un symbole pour la culture qui l'a créée?

Au Québec, l'historiographie de la carte postale doit beaucoup au collectionneur Jacques Poitras². Dans son ouvrage, *La carte postale québécoise. Une aventure photographique*, il a tracé une chronologie (mondiale et québécoise) de l'évolution de la carte postale. Elle est aussi la seule étude publiée sur le sujet à ce jour. C'est pour cette raison que nous y référons abondamment. Les données qu'il a réunies montrent que la carte postale québécoise fut

¹ Cité dans Claude FRÈRE MICHELAT, « En voyant ces merveilles... Les collectionneurs de cartes postales », *Ethnologie française*, vol. 13, n° 3 (1983), p. 289.

² Jacques POITRAS, *La carte postale québécoise. Une aventure photographique*, La Prairie, Broquet, 1990.

d'abord un carton non illustré alors produit par des éditeurs gouvernementaux qui le destinaient à un usage de promotion et d'information, voire d'affaires. Poitras a rapporté que la carte postale avait, par la suite, été éditée par des éditeurs privés et que son acheminement avait été progressivement autorisé à l'étranger. Il a encore examiné la constitution de la réglementation qui fut mise en vigueur et la déréglementation qui suivit et permit la naissance de la carte postale illustrée. Il a fait état des modes d'illustration de la carte postale (du dessin à la photographie), intimement liés aux développements de la technologie, encouragés par les éditeurs privés. Enfin, il a présenté des facteurs d'influence comme les types et les modes de l'utilisation de la carte postale, ainsi que les thèmes de son illustration. En somme, l'étude de Poitras est précieuse pour les connaissances sur la carte postale photographique québécoise qu'elle apporte à ce travail de synthèse et pour son unicité. Les recherches des auteurs étrangers, Steinhart, Ripert et Frère, et Malaurie, ont été utiles, car ils ont bonifié la compréhension du média sans pour autant en couvrir tous les aspects. Nous avons ici l'occasion de discuter des apports de ces travaux, à la connaissance sur la carte postale tant à l'échelle mondiale que québécoise.

La carte postale, de son émergence à sa diffusion en tant que vue de nous-mêmes ou vue du pays, a évolué. Ce chapitre met en évidence cette évolution et son intérêt pour la thèse. Nous retraçons, en premier lieu et selon une structure historiquement linéaire, et thématique ensuite, l'apparition et la déréglementation de la carte postale, sa production et les techniques convoquées. Cela sera suivi par la présentation des éditeurs québécois et de l'importance de leur production de cartes postales.

- **L'apparition de la carte postale et la déréglementation**

Les interactions entre les éditeurs de la carte postale et les utilisateurs ont fait évoluer la forme de la carte postale. Le ministère des Postes a participé à cette évolution par le biais des normes qu'il a développées. Mais c'est le rôle des entreprises privées, le second groupe d'éditeurs, qui a davantage contribué à créer la variété des types. Le travail des photographes, des éditeurs et des imprimeurs est aussi abordé dans le cadre de notre analyse puisqu'il a participé à cette évolution.

Les origines et les rôles de la carte postale

Plusieurs auteurs ont montré que le contexte de la genèse de la carte postale a été marqué par la recherche de nouveaux moyens de communication. De nombreux produits postaux ont été développés pour être aussitôt normalisés ou refoulés par les ministères concernés. Pourrait-on qualifier cette période historique de période d'essais de différents modes de communication imprimés? L'image n'agrémentait pas encore la carte postale du dernier tiers du XIX^e siècle, elle qui avait pourtant occupé, auparavant, une place de choix sur les enveloppes et le papier à en-tête³.

La littérature a fixé à juin 1871 la date d'apparition de la carte postale québécoise (et canadienne) sous la forme d'un entier postal non illustré⁴. Le rapport annuel, pour la période se terminant le 30 juin 1870 et publié en 1871 par le ministère des Postes, est le document le

³ Aline RIPERT et Claude FRÈRE (elle est la même auteure qui publie aujourd'hui sous le nom de Frère Michelat), *La carte postale. Son histoire, sa fonction sociale*, Paris, CNRS, 1983, p. 22 et suiv., font une brève synthèse des types de supports de la communication postale qui furent développés; Frank STAFF, *The Picture Postcard & Its Origins*, Londres, Lutterworth Press, 1966, a étudié des corpus d'enveloppes et de papier à en-tête illustrés qu'il présente aux chapitres deux et trois de son ouvrage; Larry FREEMAN, "Wish You Were Here". *A Centennial Guide to Postcard Collecting*, New York, Watkins Glen, 1976, a consacré le second chapitre de son ouvrage aux enveloppes et au papier à en-tête à motif.

⁴ Son affranchissement était imprimé à même le support. L'appellation regroupait aussi des enveloppes, des cartes et d'autres produits postaux pourvu que le timbre y était imprimé; voir notamment Allan L. STEINHART, *The Postal History of the Post Card in Canada, 1871-1911*, Toronto, Mission Press, 1979, p. 5.

plus souvent cité à cet effet. Il y est fait mention du coût de cette carte postale et de son envoi, c'est-à-dire un cent :

The introduction of what are known as "post cards" in the United Kingdom, and the convenience which is stated to have attended their use, have induced the Department to make arrangements for the manufacture of similar post cards for the use of the public in Canada. These post cards will be sold at one cent each, and may be posted for any address within the Dominion – and will be conveyed to destination, and be delivered in like manner with letters – the one cent covering the cost both of the card and of postage.

They may be used for any communication, which can advantageously be written and sent by such a medium; and, it would seem unquestionable, must, in Canada as in England, prove to be extremely convenient for many objects and purposes⁵.

Il est généralement admis que la carte postale, sous cette première forme d'entier postal, fut adoptée par l'Europe et l'Amérique au cours des années qui suivirent son invention.

Steinhart a rappelé qu'au Canada, l'Ordre départemental n° 7, émis le premier juin 1871 par le Bureau de la poste canadienne, a officialisé l'usage et les normes de fabrication de la première carte postale canadienne. La forme de cette carte postale était décrite dans cet Ordre que Steinhart cite :

Under the authority of the Post Office Act 1867, Canada Post Cards bearing an impressed stamp of one cent, and issued for sale to the public by this Department at one cent each, shall be, and shall be deemed to be, mailable matter within the meaning of the said Act, and shall pass as such throughout the Dominion without further charge for delivery from any post office or way office, subject to the following conditions:

- 1. The front or stamped side of the card is to be used for the address only, there must be nothing else written or printed upon it.*
- 2. On the other or reverse side, any communication whether of the nature of a letter or otherwise, may be written or printed. Nothing whatever may be attached to the card nor may it be folded, cut, or otherwise altered.*

⁵ *Report of the Postmaster General for the Year Ending 30th June, 1870*, Ottawa, I. B. Taylor, 1871, p. 2.

3. *There must be no words, marks or designs, written, printed, or otherwise placed on the cards of an obscene, indecent, immoral, libellous or grossly offensive character.*
4. *No Post Card can be posted a second time,*

If a Post Card be posted which infringes any of the above conditions, it is to be forwarded by the first post under cover to the Postmaster General.

As respects post marking on the face of the card and cancelling the impressed Stamp, a Post Card is to be treated as a letter.

A Post Card may be Registered under the same Regulations as a Letter, if the Registration charge be prepaid by affixing an ordinary two cent Postage Stamp.

Post Cards will be issued to Postmasters for sale to the public at one cent each, and are to be applied for and accounted for in the same manner with Postage Stamps.

When Post Cards are included in the mails, the value represented by the stamp is to be counted in with other postage prepaid by stamps, in the Letter Bill Columns⁶.

Jusqu'en février 2002, les auteurs s'accordaient pour dire que c'était en Autriche, en 1869, que la première carte postale avait été inventée⁷. Mais la vente aux enchères d'une carte postale de 1840, au coût de 72 000 \$ canadiens⁸ et produite par l'Anglais Theodore Hook, modifia le récit sur l'histoire de la carte postale. Décrite par la presse comme le symbole d'une « victoire revancharde de la Grande-Bretagne sur les pays germaniques⁹ », cette carte postale fut probablement un précurseur de l'édition britannique de cartes postales. Selon Michael Smith, la carte postale de 1840 a été éditée à la main¹⁰ puis mise à la poste avec le

⁶ STEINHART, p. 5-8.

⁷ Il existe plusieurs variantes quant à son antériorité, en relation avec des accès de patriotisme de la part des auteurs. Mais la plupart s'accordent pour dire que la carte autrichienne a été la première carte postale. Notamment : POITRAS, p. 17; RIPERT et FRÈRE, p. 17; Christian MALAURIE, « Carte postale photographique et territoires. L'exemple d'Arcachon (1898-1968) », thèse de doctorat, Bordeaux, Université Michel-Montaigne Bordeaux III, Département des sciences de l'information et de la communication, 2001a, p. 23; STEINHART, p. 5; Waldemar L. GUTZMAN, *The Canadian Patriotic Post Card Handbook, 1904-1914*, Toronto, Unitrade Press, 1985 (1984), p. i; Christraud M. GEARY et Virginia-Lee WEBB, *Delivering Views. Distant Cultures in Early Postcards*, Washington et Londres, Smithsonian Institution Press, 1998, p. 14.

⁸ *La Presse*, 9 mars 2002, p. A32.

⁹ *The Guardian*, 19 février 2002 : « Britain was today basking in the glory of another historic victory over Germany after 142 years of hurt and humiliation. » Le périodique explique encore que la découverte de la carte revient à Edward Proud, auteur de plusieurs ouvrages sur la carte postale britannique. La carte postale qu'on y décrit est illustrée : « [Theodore] Hook sent a hand-coloured printed caricature postcard to himself in Fulham, London. »

¹⁰ Michael J. SMITH, *The Canadian Patriotic Postcard Checklist*, Mississauga, compte d'auteur, 2001, p. 3.

timbre Penny Black, lequel a été reconnu par les auteurs comme ayant été le premier timbre de poste anglais. L'histoire de la carte postale entre 1840 et 1869 reste pour l'instant inconnue. Il faut espérer que de nouvelles recherches seront bientôt entreprises qui porteront sur cette époque.

Qu'elle soit ou non la première, la mise au point de la carte postale en Europe, en 1869, par l'Autrichien Emmanuel Hermann (1838-1902¹¹), docteur en économie politique, mérite considération pour son rôle précurseur. Cette carte postale officielle, qui a été émise par l'administration postale autrichienne, n'était pas illustrée. Selon Malaurie, elle s'utilisait sans enveloppe et portait le nom de *Correspondenzkarte*¹². Elle était de couleur crème, mesurait 8,5 cm par 12,2 cm¹³ et un timbre était imprimé à même le support (à l'effigie de l'empereur François-Joseph). Le motif de l'aigle impérial des Habsbourg¹⁴ ornait la carte postale et l'espace prévu pour recevoir le texte de correspondance était situé au verso. Comme l'a

¹¹ MALAURIE, p. 24 : « Auteur d'une étude parue le 26 janvier 1869, dans l'influent journal viennois *Neue Freie Presse*, il tenta de démontrer avec un succès relatif les importants avantages économiques que l'introduction officielle de la Postkarte pouvait procurer au trésor public de l'empire Austro-hongrois. »; RIPERT et FRÈRE, p. 17; Serge ZEYONS, *Les cartes postales : le manuel de l'amateur*, Paris, Hachette, 1979, p. 23, dans POITRAS, p. 21; Giovanni FANELLI et Ezio GODOLI, *Art Nouveau Postcards*, Oxford, Phaidon / Christie's, p. 9. Gérard NEUDIN, « Histoire de la photographie dans la carte postale », *L'officiel international des cartes postales de collection. La photographie dans la carte postale. Cartes postales de collection*, Paris, compte d'auteur, 1992, p. 4, mentionne que certains auteurs ont voulu attribuer à Léon Besnardeau l'invention de la carte postale en 1870 argumentant en fonction de la présence d'une illustration sur celle-ci.

¹² Christian MALAURIE, « La carte postale photographique comme médiation territoriale. L'exemple d'Arcachon », *Communications et langages*, 130 (décembre 2001b), p. 70; MALAURIE (2001a), p. 23 et suiv. : cette carte aurait été émise le 1^{er} octobre 1869 par les services postaux de la monarchie austro-hongroise, par décret du comte de Bismarck. Elle aurait pénétré dans l'Allemagne du Nord dès sa sortie autrichienne mais aurait tardé à paraître, dans l'Allemagne du Sud, jusqu'au 1^{er} juillet 1870.

¹³ MALAURIE (2001a), p. 23-24 : « Au verso, on trouve un espace blanc réservé à la correspondance et un avis qui décharge l'administration postale de toute responsabilité en ce qui concerne le contenu du message. »

¹⁴ Une proposition de « feuille-poste » émise par le Secrétaire d'État aux Postes de l'Empire allemand, Heinrich von Stephan, avait pourtant été faite en 1865, sans succès et pourrait avoir inspiré Hermann selon RIPERT et FRÈRE, p. 17; MALAURIE (2001a), p. 24, précise aussi : « un [projet] émanait de deux libraires de Leipzig, Friedlein et Pardubitz, qui déposèrent séparément (fin juillet et le 1^{er} août 1868) un échantillon de "carte de correspondance universelle". [...] Leur projet [...] consistait à créer une carte comportant vingt-huit lignes de texte préimprimées qu'il suffisait de cocher pour préciser son message. »

souligné Malaurie, cet objet postal¹⁵ « administratif » s'est développé, officiellement, peu après 1869¹⁶. Elle a exercé une influence sur le développement de l'histoire du média, car les auteurs ont montré que la production de la carte postale, après 1869, était avérée dans plusieurs pays.

Le contexte postal de l'époque a déterminé les modalités de distribution des cartes postales et le service compris pour le coût d'envoi. En 1871, quand la première carte postale parut, il n'y avait pas longtemps que le Canada édictait ses propres normes postales étant donné qu'il s'était constitué en 1867. Thomas Hillman rappelle que depuis 1851, l'administration des Postes avait été confiée au gouvernement de la Province du Canada¹⁷ et Martin Willoughby note que ce changement avait été suscité par la grande réforme menée en 1840, en Grande-Bretagne. Le système postal avait alors été changé grâce au travail de Rowland Hill, qui avait aussi participé à la réforme du système d'éducation et qui était responsable de l'idée d'une simplification du système¹⁸. Ce dernier, comme Willoughby le précise, avait pour caractéristique principale de laisser à l'expéditeur le soin de fixer le tarif d'acheminement qui était donc payé à l'avance sur la base du poids, peu importait la distance à franchir au pays : « *the uniform penny postage was finally introduced*¹⁹. » En outre, il mentionne que la gratuité pour l'expédition des journaux et du courrier, qui était le privilège des membres du

¹⁵ Nous empruntons à la thèse de Malaurie ce concept qui peut recouvrir les différents produits de l'entreprise privée ou des services de la poste, destinés à la communication, que ces derniers reconnaissent et réglementent.

¹⁶ MALAURIE (2001a), p. 24-25 : L'Allemagne, le Luxembourg, la Grande-Bretagne et la Suisse se le sont approprié, en 1870, puis la Belgique, les Pays-Bas, la Suède, la Norvège et le Canada l'ont fait en 1871. En 1872, c'était, la Russie, le Chili et, la France, suivis, en 1873, des États-Unis et du Japon. L'Italie s'est jointe au groupe en 1874; La liste de POITRAS, p. 21, inclut également la Suisse, en 1871, la France, en 1872 et la Bulgarie, en 1879. RIPERT et FRÈRE, p. 17, notent, quant à eux, la Belgique, en 1870, et la Suisse, en 1871, la Suède et la Norvège, en 1872, et ajoutent le Danemark et la Finlande, en 1871, l'Espagne et la Roumanie, en 1873 et la Turquie, en 1877.

¹⁷ Thomas A. HILLMAN, « Inventaire des archives du ministère des postes. Historique » dans *Archives du ministère des Postes. Collection de l'inventaire général*, Ottawa, Archives publiques Canada, 1985, p. 9.

¹⁸ HILLMAN, p. 7, précise que Hill a publié à Londres un essai sur le sujet en 1837 : *Post Office Reform : It's Importance and Practicability*. Il est intéressant de noter que le gouverneur général, lord Sydenham, avait mis sur pied une commission chargée d'enquêter sur l'administration des Postes en Amérique du Nord britannique la même année, afin de trouver des façons d'accroître l'efficacité du service.

¹⁹ Martin WILLOUGHBY, *A History of Postcards. A Pictorial Record from the Turn of the Century to the Present Day*, Londres, Bracken Books, 1994 (c1992), p. 22.

Parlement, a été abolie du même coup, et la première forme de papier à lettres préaffranchi a vu le jour :

The envelopes were designed by Sir William Mulready; they depicted a central figure of Britannia with attendant lion, sending out winged messengers to peoples of foreign lands, children and the sick. They were available in two denominations, one penny and two pence, and were intended for use from 6 May 1840 the same day as the new postage stamps²⁰.

La rentabilité du système postal renouvelé a été assurée par ces modifications puisque le récepteur ne pouvait plus refuser de payer pour l'acheminement du courrier qui lui avait été envoyé. D'ailleurs, c'est encore de cette façon que l'expédition du courrier est rentabilisée dans la plupart des systèmes postaux incluant celui du Canada.

Jacques Poitras a présenté la première carte postale produite par le gouvernement canadien (ill. 1); elle a été imprimée par la British American Bank Note Co., Montreal & Ottawa. Le siège social de cette banque était sis à Montréal depuis 1866²¹. Allan Anderson et Betty Tomlinson ont examiné ces premières cartes postales et ont expliqué que le recto de la carte postale était alors réservé au timbre imprimé (qui montrait le profil de la reine Victoria d'Angleterre²²) et indiquait les informations de fabrication et celles de l'acheminement. Le verso accueillait le texte de correspondance. Cette carte postale de type « administratif » portait les mentions suivantes : « *Canada Post Card* » et « *The Address Only to be Written on This Side* ». Poitras fait remarquer que le coût du timbre d'un cent pour la carte postale, qui totalisait la moitié du coût d'envoi d'une lettre, a favorisé son utilisation par rapport à

²⁰ WILLOUGHBY, p. 26.

²¹ POITRAS, p. 171 et 24. Poitras relève que la mention « Ottawa » n'apparaissait plus sur une seconde édition de la même carte postale alors que « Montréal » y demeurait.

²² Allan ANDERSON et Betty TOMLINSON, *Greetings from Canada. An Album of Unique Canadian Postcards from the Edwardian Era, 1900-1916*, Toronto, Macmillan of Canada, c1978, p. 169, classent les cartes postales selon leur date d'édition et selon l'ère du souverain régnant. Ainsi, ils présentent les « Novelties » (ces cartes qui ont un mécanisme, un petit objet fixé sur le support ou bien une forme particulière et qui est destinée à être utilisée pour un jeu, par exemple, des trous pour passer les doigts et animer la carte) et décrivent des cartes postales de vues et l'entier postal comme ceci : « *An 1873 example of the many Victorian cards that had a plain back for messages.* »

d'autres produits postaux²³. Quoi qu'il en soit, toute carte postale (éditée par l'entreprise privée comme par le gouvernement) pouvait circuler à la poste sous enveloppe, au tarif des lettres. Allan Steinhart relève les rares exemples de cartes postales privées qui ont été tolérés et ont été acheminés à découvert²⁴.

La littérature a fait état de l'importance du rôle des utilisateurs dans les transformations qui furent opérées sur l'entier postal, tant sur sa forme que sur son usage. Ceux-ci se sont approprié l'entier postal qu'ils utilisaient pour leur correspondance dite domestique et ont amené le ministère des Postes à autoriser son emploi pour la correspondance avec l'étranger. Steinhart a révélé qu'en novembre 1872, de premiers accords internationaux ont rendu possibles ces échanges du Canada avec, comme première région étrangère, Terre-Neuve, qui était alors un territoire britannique. Ces accords prévoyaient que le coût d'affranchissement égalerait le tarif domestique²⁵. Bazinet a décrit les usages généraux des nombreux entiers postaux qu'il a étudiés et collectionnés grâce à leur grande disponibilité sur les marchés de cartes postales anciennes²⁶. Il en écrit ceci :

N'ayant comme seule illustration qu'un timbre imprimé dans le coin supérieur droit, ces cartes étaient essentiellement utilisées à l'époque par les grandes compagnies privées. Faute de téléphone, les gens d'affaires écrivaient régulièrement à leur clientèle pour leur annoncer la venue d'un représentant, pour leur faire part de nouveaux produits ou encore pour accuser réception des bons de commandes [*sic*] et des sommes reçues. [...] Écrites à la main pour la plupart, on retrouve cependant quelques cartes comportant de textes imprimés²⁷.

Une organisation, l'Union postale universelle, qui fut créée en 1874 par une convention signée à Berne, en Suisse, et qui gérait les questions relatives aux tarifs, aux règles et aux

²³ POITRAS, p. 24; MALAURIE précise qu'il s'agissait de la même situation pour la France, p. 23 : « [...] en abaissant très sensiblement ses tarifs, les administrations postales des États concernés offraient dès lors à de larges couches de population la possibilité de communiquer par écrit en s'appuyant sur le réseau postal (national et international). »

²⁴ STEINHART, p. 13.

²⁵ *Ibid.*, p. 8.

²⁶ Michel BAZINET, *Nostalgie 1. Montréal vu à travers la carte postale ancienne (1871-1940)*, s. 1., compte d'auteur, 1994 (1991), p. 135: « On retrouve beaucoup de ces cartes sur le marché. »

²⁷ *Ibid.*, p. 2.

normes régissant les échanges postaux entre les pays membres, a décrété ses normes d'uniformisation de la carte postale et ajusté les tarifs d'affranchissement pour les envois à l'étranger en 1878. Conséquemment, la forme de la carte postale a été modifiée et les États qui adhéraient à l'Union ont adopté de nouvelles normes d'édition. Steinhart cite l'*Official Postal Guide* de 1878 :

1. Special Post Cards to be used for transmission to the United Kingdom and foreign countries are issued for sale to the public at two cents each. These Cards will pass at the rates given in the general table of rates (when the rate on a Postal Card is four cents, postage stamps to the value of two cents must be affixed), subject to the general conditions applicable to Post Cards sent within the Dominion, and whether forwarded in the Mails for England via the United States or by Canada Packet. Canada Post Cards cannot be forwarded to the United Kingdom or foreign countries. Canada Post Cards were the 1c blue card. The 2c green card continued in use until 1896²⁸.

Bazinet a créé une typologie des entiers postaux fondée sur sa pratique du collectionnement qui distribuait les entiers postaux en deux catégories et selon l'ordre chronologique de leur édition²⁹ : « sans illustration » et « avec illustration ». Il a formé sept types avec deux sous-types pour la première catégorie : l'« accusé-réception », l'« annonce publicitaire », les « avis de tous genres », la « carte de visite d'un représentant » et la « carte de visite d'un représentant avec publicité », la « convocation / invitation », la « correspondance d'affaires », la « raison sociale » et la « raison sociale assortie d'un logo de la compagnie ». La seconde catégorie, qui comporte des illustrations, a été constituée de six types : les entiers postaux « antérieurs à 1900 », ceux produits « entre 1900 et 1930 », les entiers postaux « de type "Padpost"³⁰ », les « cartes du C. P. R. », la « série 1930, scènes du Canada sur fond sépia », les « autres ». Ces différents types d'entiers postaux sont le résultat d'une interaction, multiforme d'un point de vue diachronique, entre le ministère des Postes et la loi du marché. Une rapide évolution de la carte postale a eu lieu, nous le verrons qui a mené à la carte postale illustrée.

²⁸ *Official Postal Guide*, 1^{er} août 1878, cité dans STEINHART, p. 16.

²⁹ BAZINET, p. 136.

³⁰ *Ibid.*, p. 137 : « le terme "Padpost" désigne un entier postal avec illustration du côté du timbre. »

L'appropriation des cartes postales par les utilisateurs

L'appropriation par les utilisateurs fut le fait des débuts de l'entier postal : les commerçants et les entrepreneurs y imprimaient un texte ou un motif publicitaire sur la face destinée à la correspondance. Ces premières images occupaient peu d'espace sur le carton, laissant davantage la place à la correspondance, mais elles altéraient la carte postale officielle émise par le ministère des Postes. Parallèlement, les entreprises privées commençaient à éditer des cartes postales. En 1877, relativement à ces pratiques de démocratisation du média, le ministère opposa de nouvelles normes. Celles-ci précisaient que seules les cartes postales produites par le gouvernement et conservées dans leur état seraient acheminées par les services postaux conformément aux conventions s'y appliquant : « *If anything be gummed, posted, or otherwise attached to, or upon a Post Card, or if it be cut or altered in any way, it is not mailable as a Post Card*³¹. »

Steinhart cite l'*Official Postal Guide*, paru en juillet de la même année, pour la nouvelle norme qui fut adjointe : « *6. No cards posted within the Dominion can pass as Post Cards, except such as are issued by the Canada Post Office*³². » Mais, au début de l'année 1895, ces normes furent finalement assouplies. Steinhart cite l'*Official Postal Guide* encore une fois : « *Post Cards may be addressed by means of small adhesive tags [address labels], such as used by publishers in addressing subscribers, but otherwise nothing whatever may be attached to a Post Card*³³. » Le travail de Steinhart a montré que les cartes postales altérées ou d'édition « privée » risquaient de n'être pas acheminées ou d'être traitées comme du courrier insuffisamment affranchi (que le destinataire pouvait acquitter à la réception).

Steinhart rapporte que la première acceptation ministérielle accompagnait une seconde ouverture : le ministère admit l'acheminement en sol canadien des cartes postales privées arrivant de l'étranger. Certains pays européens, comme la France, la Belgique, la Grande-

³¹ *Official Postal Guide*, avril 1877, cité dans STEINHART, p. 13.

³² *Official Postal Guide*, juillet 1877, cité dans STEINHART, p. 13.

³³ *Official Postal Guide*, janvier 1895, cité dans STEINHART, p. 26.

Bretagne et l'Autriche, autorisaient aussi l'utilisation de ces cartes postales³⁴. Ce second moment d'assouplissement des normes (ou d'adaptation à la demande des utilisateurs) a mené à d'autres modifications et à une déréglementation. En 1896, la carte postale privée canadienne devint admissible aux normes prévues pour la carte postale des services ministériels. Cette carte postale privée pouvait être, par ailleurs, illustrée d'un motif sur la face de l'adresse du destinataire, comme le rappelle Steinhart :

As in the case of official Post Cards the face of the card is reserved for the address, but this exception is made, that in addition to the words "Private Post Card" (which are required), the sender may write or print thereon his own name and address. The address so allowed is not, however, to be expanded into a business advertisement. If any ornamental printing is introduced it must be kept within such limits as will allow ample space for the address of the card and for postmarking³⁵.

Steinhart a expliqué que le texte de ce changement fut remodelé en 1897. Les normes qui portaient sur l'usage d'images (gravées, lithographiées ou imprimées) ou de textes publicitaires furent précisées. Ces rectifications étaient le résultat, en quelque sorte, d'une victoire des utilisateurs de la carte postale. Leur volonté de rendre le média attrayant ou de lui donner une vocation publicitaire réussissait. Désormais, la carte postale put comporter une image qui en occupa, finalement, toute la surface :

Postmaster-General Mulock has formulated a scheme with respect to postal cards which he has been thinking over for some time and which he has now got so far into shape as to be ready for publication. [...] It is intended to allow pictures, ads, etc., on the face of the card so long as there is room for the address. This will enable a business man to advertise his business and will no doubt be appreciated by both the advertiser and the public. It is intended the cards shall be printed in sheets instead of singly for the benefit of printers and lithographers³⁶.

Poitras indique qu'en 1898, nonobstant ces nouvelles indications, le ministère décida d'émettre des cartes postales dont une face était vierge. Ces cartes postales étaient destinées à

³⁴ STEINHART, p. 29.

³⁵ *Official Postal Guide*, janvier 1896, cité dans STEINHART, p. 31.

³⁶ *Official Postal Guide*, décembre 1897, cité dans STEINHART, p. 34. Une série de normes précises portant sur la forme de la carte postale accompagnaient cette annonce.

porter des textes publicitaires ou de la correspondance personnelle³⁷. Selon Poitras, cela préfigura l'illustration de la carte postale sur toute une face, laquelle entra en vigueur en 1903³⁸. Steinhart rapporte les normes de 1898. Les auteurs ont reconnu à l'unanimité l'importance de cette modification de la forme de la carte postale :

The department has, however, issued a special card the face of which may be used for advertisements, illustrations, etc., provided that a clear space of at least 1/4 inch is left along each of the four sides of the postage stamp, and a clear space 3 1/4 inches long and 1 1/2 inches wide reserved for the address at the lower right hand corner of the card. On the reverse side, any communication, whether of the nature of a letter or otherwise, may be written or printed³⁹.

Steinhart a expliqué que ce passage à la carte postale « à dos divisé » (*divided back*) fut autorisé au Canada après qu'il l'eut été en Grande-Bretagne (ill. 2). L'Union postale universelle n'en convint pourtant qu'en 1906. Steinhart cite l'*Official Postal Guide* de 1903 pour indiquer que le coût d'envoi en territoire intérieur de la carte postale à dos divisé est demeuré à un cent :

The Department has authorized, as regards pictorial post cards (that is, post cards the back of which is covered by a picture), that a space may be reserved for communications on the face of the cards to the left of the address.

This space must be marked off from the address section by a vertical line; and the address section must not be less than 3 1/4 inches long by 1 1/2 inches wide. [...] Cards in this form can be used only in the domestic postal service of Canada⁴⁰.

³⁷ POITRAS, p. 27, précise : « Les premiers exemplaires entièrement conçus par l'entreprise privée apparaissent en cette période précise [1897] où des modèles semi-privés — avec timbre imprimé — sont mis en circulation. Dans un cas en particulier, le Canadien Pacifique [...] émet une série illustrée mettant en vedette ses célèbres hôtels, style "château", disséminés à travers le pays. »

³⁸ *Ibid.*, p. 30. Poitras indique que les cartes produites entre 1898 et 1903 formaient un lot appelé « documents anciens », succédant à ce que les collectionneurs avaient appelé les « cartes pionnières ». SMITH, p. 4, considère que 1901 avait vu la fin des cartes pionnières. Quoi qu'il en soit, l'ère qui a suivi était aussi le début de l'âge d'or de la carte postale.

³⁹ *Official Postal Guide*, Post Card Section, janvier 1898, cité dans STEINHART, p. 37.

⁴⁰ *Official Postal Guide*, décembre 1903, cité dans STEINHART, p. 40; *Report of the Postmaster General for the Year ended June 30, 1904*, Ottawa, S. E. Dawson, 1904, p. xii.

La déréglementation des normes postales a permis la création des cartes postales illustrées. L'illustration, sur une face entière, fut de plus en plus soignée et la carte postale fut ornée de photographies et de graphismes sophistiqués. Sa forme fut néanmoins plus stable à partir de cette époque et jusqu'au milieu du XX^e siècle, créant du coup une convention encore respectée. À partir de cette époque, la carte postale tint de nouveaux rôles en lien avec le tourisme, le collectionnement et l'information visuelle qui se développaient.

Selon plusieurs auteurs, ce fut entre 1904 et 1918 que la carte postale illustrée vécut son âge d'or et qu'augmenta sa popularité⁴¹. L'Union postale universelle facilitait le transit en accordant un tarif préférentiel aux envois sans texte de correspondance, ce que Steinhart rappelle en citant *l'Official Postal Guide* de 1907 :

*Since the tremendous growth of the picture post card craze had exceeded most people's expectations as to their use it was also decided with this Postal Guide [of 1907] under the foreign printed matter rate section that "pictorial post cards bearing no correspondence on which the words 'Post Cards' or 'Carte Postale' have been erased or obliterated were now allowed to be sent as third class matter at 1 c per 2 ounces or 1 c each to U.P.U. member countries["]*⁴².

Les types de cartes postales, la couleur du support cartonné, le tarif d'affranchissement, les composantes de la carte postale (les modalités des adresses du destinataire et de l'expéditeur, l'image, le texte et son genre), les conventions quant à la disposition de ces éléments sur chacune des faces, les mentions obligatoires, les délais d'acheminement et les procédures de la distribution au destinataire ont considérablement varié au fil des ans. Ce sont les normes et les règlements implantés par le ministère des Postes qui ont diversifié ces modalités de la forme.

⁴¹ POITRAS (1990), p. 30. Le Canada émettait des timbres spéciaux durant cette période et une taxe de guerre d'un cent leur était ajoutée. Voir Gordon DONALDSON, *Images du Canada. L'histoire par le timbre-poste*, Montréal / Toronto, Grosvenor, p. 86. RIPERT et FRÈRE observent que la Première Guerre mondiale a relancé la carte postale en France. Ce ne fut pas le cas aux États-Unis, où la carte postale était soumise à la censure par la Société pour la suppression du vice; ce pays avait pris part à la guerre en 1917.

⁴² *Official Postal Guide*, 1907, cité dans STEINHART, p. 55.

Plusieurs auteurs ont retracé les débuts de la carte postale lui attribuant des origines lointaines. Poitras a proposé une filiation des cartes postales illustrées canadiennes avec les œuvres des aquarellistes britanniques qui ont fait des relevés des paysages canadiens, sous le Régime anglais⁴³. Freeman, un peu comme Staff l'a fait dans son étude des cartes postales britanniques, relie l'histoire de la carte postale étasunienne à l'avènement des papiers à lettres ornés du XIX^e siècle (les lettres et les enveloppes ont arboré des vues détaillées de villes, des motifs allégoriques de la nation comme le papier à en-tête de compagnie qui fut rehaussé d'images des bâtiments de l'entreprise⁴⁴). Les auteurs de récits sur l'histoire de la carte postale française s'accordent pour reconnaître, au titre de première carte postale illustrée, la carte postale appelée « Libonis » du nom de son dessinateur Léon-Charles Libonis. Ripert et Frère ont précisé que celle-ci parut en 1889 et fut éditée par le *Figaro*. Elle représentait la tour Eiffel en vignette (c'est-à-dire en cinq croquis) et fut lancée par la Société de la tour Eiffel à l'occasion de l'Exposition universelle⁴⁵.

La recherche sur l'histoire de la carte postale privée a mis au jour d'intéressants artefacts. Bazinet a trouvé des spécimens historiques d'entiers postaux canadiens ornés d'images, mais édités avant l'Ordre ministériel de 1896 qui en a autorisé l'usage sur le territoire. Il les présente ainsi :

il est difficile d'établir avec exactitude la date de parution des premières illustrations montréalaises. Cependant, nous pouvons affirmer avec certitude qu'elles remontent au moins dans les années 1880. Des cartes ontariennes comportant de petites illustrations ont été répertoriées dès 1871⁴⁶.

⁴³ POITRAS, p. 27.

⁴⁴ FREEMAN, p. 19: « *Pictorial writing papers of the early 1800's gave way after mid-century to carte-de-visitare built from the heads of pictorial writing papers; these include comic notepapers with pictured headings that eventually were, in many 1900 instances, again reproduced as a form of postcard that could be sent by mail.* »

⁴⁵ RIPERT et FRÈRE, p. 23. Ils ajoutaient, reprenant les données de Gérard et Joëlle NEUDIN, *Argus international des cartes postales*, Paris, compte d'auteur, 1979 : « On estime à 300 000 le tirage effectué pendant l'exposition, et à 6000 le nombre d'exemplaires restant. »

⁴⁶ BAZINET, p. 136-137.

La carte postale d'édition privée et l'avènement de l'illustration

Steinhart a repéré que l'élaboration des normes permettant aux cartes postales privées d'être admissibles à une reconnaissance du ministère des Postes avait été complétée le 29 décembre 1894. Le *Supplement de l'Official Postal Guide* de janvier 1895, qu'il cite, communiquait ces normes :

On and after the 1st January next, Private Cards, prepaid by a one cent postage stamp affixed thereon, may be sent by mail within the Dominion of Canada under the following regulations:

The cards must be composed of ordinary cardboard not thicker than the material used for the Official Post Card.

The maximum size (having regard to the variety of form) must correspond, as nearly as possible, with the size of the ordinary Canada Post Card now in use.

The minimum size must not be less than 3 1/4 inches by 2 1/4 inches.

The cards must not be folded.

On the address side, upon which the postage stamp used in payment must be affixed, nothing may be written, printed or otherwise impressed, except the name and address of the person to whom the card is to be delivered, and the name and address of the sender of the card, and the words, 'Private Post Card'.

Nothing may be written, printed or otherwise impressed across the postage stamp.

On the reverse side of the card, any communication, whether of the nature of a letter, or otherwise, may be written or printed.

Nothing whatever may be attached to a Private Post Card.

The infringement of any of the foregoing rules will render the cards liable to letter postage⁴⁷.

Steinhart précise que, depuis janvier 1896, la carte postale officielle et la nouvelle carte postale privée ont été régies, quant au format, par les mêmes règles : « *the maximum size was changed to 6 inches in length by 3 5/8 inches in width*⁴⁸. » Il rappelle que la carte postale illustrée sur toute une face a pris son essor en 1903 au Canada et a été soumise aux normes de l'Union postale universelle en 1906-1907. Son format a également été précisé : 9 x 14 cm⁴⁹ :

⁴⁷ *Supplement, Official Postal Guide*, janvier 1895, cité dans STEINHART, p. 28.

⁴⁸ *Official Postal Guide*, janvier 1896, cité dans STEINHART, p. 31.

⁴⁹ Claude BOURGEOIS et Michel MELOT, *Les cartes postales. Nouveau guide du collectionneur*, Paris, Atlas, 1983, p. 14, expliquent que c'était le format privilégié par les membres de l'Union postale universelle à partir de 1878.

In June, 1906, the sixth Postal Union Congress in Rome met and agreement was reached permitting the left half of the address side of post cards to be used for correspondence between U.P.U. members. The Congress also agreed to allow the posting of an engraving or photograph on a post card and allow it to pass at post card rates and also to allow stamps to be affixed to the picture side or wrong side of the post card⁵⁰.

L'époque de l'entier postal révolue, la structure de la carte postale a été changée. La face de l'adresse accompagnée du timbre a été remodelée afin de recevoir le texte de correspondance. Divers mentions et avis furent imprimés dont certains concernaient l'image. Selon les auteurs, les cartophiles ont nommé verso ou revers la face qui accueillait le texte de correspondance. Quand l'image vint à occuper l'entièreté d'une face, elle obtint l'appellation de recto ou avers⁵¹ et l'espace de la correspondance et de l'adresse porta les noms de revers, verso ou endos. Ces dénominations auraient été choisies par opposition à un « vrai » côté, considéré comme le plus important. Quoiqu'il en soit, ces données valident l'importance de l'image et son rôle. L'ère de la carte postale illustrée commençait et la notion de vue allait être développée et connotée. Les Montréalais accroîtraient l'étendue des significations de ces vues pour en faire des vues d'eux-mêmes et des vues du pays. La carte postale assumait pleinement sa fonction médiatique.

La carte postale illustrée et le patriotisme

Selon les différents auteurs, le type patriotique s'est démarqué parmi les cartes postales illustrées par sa facture étudiée alliant la photographie et le dessin⁵². Smith a publié un répertoire dans lequel il caractérise la carte postale patriotique comme étant ornée de figures ou de symboles au thème canadien comme la feuille d'érable, le castor, un cavalier de la

⁵⁰ STEINHART, p. 52.

⁵¹ BOURGEOIS et MELOT, p. 31 : « nous avons donc un côté pour l'adresse, le principal aux yeux de la poste, qui exige que rien d'autre n'y figure; on l'appellera recto (ce qui est l'inverse actuellement). L'autre côté (verso) est à la disposition de l'utilisateur pour écrire ou faire figurer une illustration. Quand cette illustration se mit à envahir (pour le bonheur des futurs collectionneurs) toute une face, l'Administration ne fit aucune concession et les correspondances ne furent pas admises du côté de l'adresse [...] ce n'est que par un arrêté [français] du 18 novembre 1903 que l'on put écrire sur la moitié de cette face. »

⁵² GUTZMAN, p. 3: « *The vivid colours and the beautifully embossed designs of the Patriotic Cards set them apart as something more collectible than the run-of-the-mill view cards and greeting cards, [...].* »

Gendarmerie royale du Canada, un motif militaire, un drapeau ou des armoiries (canadienne ou provinciale), un homme illustre, un événement important, une vue d'un site, d'un édifice, accompagné ou non d'un texte ou slogan à caractère nationaliste (par exemple « *The Maple Leaf Forever* », rappelant ici la chanson). Il mentionne par ailleurs l'existence du type « *heraldic card* », lequel désignerait les cartes postales agrémentées de « petits symboles patriotiques », qu'il inclut pourtant dans sa caractérisation des cartes postales patriotiques, et dans son corpus : « *Heraldics or "semi-Patriotics" as some collectors call them, are cards with smaller patriotic symbols (flags, shields, leaves, etc.) that don't quite meet the criteria for full-fledged Patriotics*⁵³. » Nous considérons que la classification décrite par cet auteur, bien que largement ouverte à l'interprétation, est efficace et comprise par tous les collectionneurs. Elle sert le répertoire qu'il avait pour but d'éditer. Cependant, ce type de cartes postales n'est pas à proprement parler un produit de l'héraldique puisque ces spécimens ne visent en rien à participer à la création de blason, mais véhiculent plutôt des armoiries existantes, à titre de simple figure. En outre, ces armoiries sont le plus souvent associées à d'autres motifs par juxtaposition sur les cartes postales sans viser à respecter les règles du blason (un motif peut être posé au-dessus d'un écu sans être pour autant son cimier).

Gutzman a créé un répertoire pour les éditions patriotiques canadiennes de 1904 à 1914. Dans son travail, il a inventorié les mentions des dos de son corpus (annexe A). Par un ordre ministériel, des mentions telles que « *Carte Postale Post Card* », « *Private Post Card* », « *Souvenir Post Card* » ou « *Mailing Card* » se retrouvaient sur les cartes postales d'édition privée et parce qu'elles en faisaient partie aussi, sur les cartes postales patriotiques. Gutzman a précisé que le ministère des Postes n'obligeait pas les éditeurs à se conformer aux règles qu'il leur édictait. En 1904, c'est par le biais d'un mémorandum que ce dernier leur avait suggéré un « plan » pour normaliser des pratiques jugées désordonnées comme le rappelle ici Steinhart :

⁵³ SMITH, p. 2. Par la dénomination « patriotique » dont nous usons dans le cadre de cette thèse, nous entendons les cartes postales répondant à la description de cet auteur.

The Post Office Department has observed that a great many private post cards, especially pictorial cards, are mailed in Canada without having any postage stamps affixed, and cannot therefore, according to the postal regulations, be forwarded to their destinations. That is, of course, annoying to the persons who have purchased and mailed the cards; and the Department suggests that manufacturers of pictorial post cards should all adopt the plan that is already followed by a number of them of marking off a square space on the upper right hand corner of the card and printing therein the words 'Postage stamp should be affixed here'. If this were done, it would draw the attention of the buyers of the cards to the necessity for prepaying postage on them⁵⁴.

Le corpus de cartes postales rassemblées par Gutzman a montré que les mentions « *Stamp here* », « *Stamp* », « *One cent stamp* », « *One cent in Canada or U.S. Two cents to foreign countries* », « *Postage one cent for Canada and U.S. Two cents for abroad* », « *Only the address on this side if sent abroad* », « *Only Name and Address of sender allowed* », « *The address only to be written here* », « *This space for address only* », « *This space may be used for communication* », « *Writing Space* », « *For inland postage this space may be used for correspondence* », « *This space may be used for correspondence within the British empire* », « *Communication here* » et « *Address here* » étaient autant de litotes en usage pour régler les communications. Leur variété témoigne d'un nécessaire d'encadrement dans l'utilisation de la carte postale.

Les cartes postales du corpus de Gutzman, comme d'autres, portaient aussi des inscriptions quant à la fabrication telles que « *British Manufacture* », « *Printed in the U.S.A.* », « *Printed in Saxony* » et « *Copyright Valentine's Series* ». D'autres mentions indiquaient que la carte postale commémorait un événement : « *Carte officielle du centenaire de Cartier* » et « *Official Souvenir Post Card Quebec Ter-Centenary Celebration 1608-1908* ». Elles étaient variées et cohabitaient souvent à plusieurs sur une carte postale. L'usage de ces mentions s'est perdu au fil du temps trahissant l'existence d'une forme évoluée de la carte postale et la compréhension de ses conventions par les Occidentaux.

⁵⁴ R. M. COULTER, *Memorandum*, 17 octobre 1904, cité dans STEINHART, p. 46.

Le Canada et l'acheminement international du courrier

La synthèse de l'histoire de la carte postale développée ci-dessus évoque ponctuellement l'action du ministère des Postes sur l'évolution de la forme du média. Les auteurs ont montré que les normes et les règlements que le ministère a instaurés ont déterminé les caractéristiques de la carte postale. Mais le rôle de cet organisme qui gère les échanges entre les pays, l'Union postale universelle, a été quelque peu délaissé. Pourtant, vers 1904, il normalisa la carte postale, cristallisant sa forme pour un temps.

Lorsque fut créée en 1874, sous le nom d'« Union générale des postes », l'Union postale universelle, le Canada n'en faisait pas partie⁵⁵. Il a adhéré en 1878 après avoir préparé son adhésion avec l'autorisation de l'Angleterre⁵⁶. Le Canada s'affilia ensuite à une autre organisation, en 1931 : l'« Union postale des Amériques et de l'Espagne »⁵⁷. Celle-ci avait été fondée vingt ans plus tôt et gère certains échanges entre les pays membres.

Ces Unions avaient lieu alors que les besoins d'ententes internationales pour le traitement du courrier se faisaient sentir depuis plusieurs années. Le Dominion du Canada avait entretenu précocement des relations privilégiées avec son voisin étasunien, c'est-à-dire depuis le XVIII^e siècle, tel que Hillman le rappelle :

Le 17 mars 1792, Timothy Pickering, ministre des Postes des États-Unis, propose à Hugh Finlay les modalités de la première convention postale entre le Canada et les États-Unis. Cette convention constitue la première tentative pour faciliter le traitement international du courrier car, en vertu de cet accord, un pays allait accepter la correspondance affranchie d'un autre pays. D'après la convention, le courrier envoyé de Grande-Bretagne au Canada allait être acheminé par New York jusqu'à

⁵⁵ HILLMAN, p. 11.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Elle comprenait également le Portugal; son nom a varié au cours des ans. Elle compte maintenant 26 membres et son Secrétariat général est sis en Uruguay. *Unión postal de las Américas, España y Portugal*, 7 février 2006, [<http://www.upaep.com.uy/>] : « *En el Congreso de Madrid de 1931 se incorporan Haití y Canadá y por decisión del Congreso, se la llama a la unión "Unión Postal de las Américas y España".* »

Burlington, au Vermont, puis à Montréal. Réciproquement, le courrier canadien destiné à la Grande-Bretagne allait être expédié à partir de New York⁵⁸.

Les ententes entre ces deux pays ont été maintenues et renouvelées. Ryan a mené une étude sur les cartes postales aux États-Unis. Elle a indiqué que l'usage des cartes postales y a été accepté en 1873⁵⁹, deux ans après leur admission au Canada. L'envoi des cartes postales canadiennes, suffisamment affranchies, à destination des États-Unis fut dès lors permis. Cette précision a son importance, car il était répandu dans certains pays d'acquitter le coût de la correspondance à la réception⁶⁰. D'autres modifications aux ententes entre les deux États ont été apportées au fil du temps. Par exemple, c'est à partir de janvier 1875, selon une entente rédigée six mois plus tôt, que les acheminements vers les États-Unis ont été assujettis au tarif intérieur⁶¹.

Nous avons mentionné ci-dessus que le système postal canadien a été influencé par le modèle britannique. Selon Hillman, ce modèle qui fut appliqué au Canada date du début du XVIII^e siècle :

Avec l'établissement du service postal en Amérique du Nord britannique, le système qui fonctionne en Grande-Bretagne depuis près de soixante-quinze ans ne fait que s'étendre aux nouveaux territoires de l'Empire. En juin 1711, le Parlement britannique réorganise le ministère qui dessert alors l'Angleterre, l'Écosse et l'Irlande. [...] Le nouveau General Post Office allait détenir le monopole du traitement du courrier. On adopte des tarifs fixes pour la distribution du courrier en Angleterre, en Écosse et en Irlande, et on établit pour la première fois des tarifs d'affranchissement pour le courrier entre Londres et les colonies britanniques d'Amérique⁶².

⁵⁸ HILLMAN, p. 4.

⁵⁹ Le 13 mai. Dorothy B. RYAN, *Picture Postcards in the United States, 1893-1918*, New York, Clarkson N. Potter, 1982, p. 2: « *All government postals were used by businesses that bought the cards from the post office and then had them imprinted with advertising messages and drawings.* »

⁶⁰ HILLMAN, p. 8, indique qu'un comité avait recommandé, en 1847, « qu'un tarif postal uniforme soit établi partout dans les quatre provinces [...] que l'affranchissement ou le paiement à la livraison des lettres devrait demeurer facultatif ».

⁶¹ STEINHART, p. 8.

⁶² HILLMAN, p. 1-2.

Cependant, l'histoire du système postal canadien résulte d'un croisement avec une autre influence, celle de la France. Hillman a rappelé l'établissement au Canada, en 1721, sous le Régime français, d'un petit système postal. Le sieur Nicolas Lanouiller avait obtenu le droit de le créer. Ce système postal reliant Montréal et Québec incluait la création d'une route pour le rendre opérationnel. Hillman évoque ces faits : « Lanouiller propose d'ouvrir des bureaux de poste à Québec, Trois-Rivières et Montréal, de tenir des messageries ou d'assurer un service express, et d'établir une chaîne de postes de relais sous la direction d'un maître de poste⁶³. »

Le service postal a démontré qu'il avait une structure d'une grande adaptabilité au fil des événements. Les besoins d'acheminement du courrier intérieur et international, eux-mêmes assujettis aux conditions socio-politiques de chaque époque, ont fait varier les ententes économiques et la structure même du service. Hillman a rappelé les premiers trajets d'acheminement, entre Montréal, Québec et New York. Ces parcours terrestres étaient complétés par le service assuré par une flotte de traversiers. L'une des multiples adaptations du service fut faite à l'occasion des événements entourant la Révolution américaine. À un autre moment, comme Hillman l'a rapporté, l'imposition d'un tarif pour le transit du courrier à destination outre-Atlantique au départ de New York avait encouragé les continuateurs à modifier l'itinéraire⁶⁴. Puis ce fut une modification apportée aux moyens de transport utilisés dans cet acheminement lorsqu'on remplaça les traversiers par des paquebots et que le trajet fut encore retouché pour incorporer une escale à Halifax (premier bureau de poste britannique en 1755⁶⁵) et ajouter l'itinéraire Québec-Témiscouata-Halifax. Vers 1789, la colonisation des Cantons-de-l'Est et du Nouveau-Brunswick, par les soldats licenciés et les loyalistes, y a imposé l'établissement du service postal⁶⁶. En 1833, on étendit les trajets du service vers l'Angleterre grâce au vapeur *Royal William*, construit à Québec⁶⁷. Hillman a indiqué que la compagnie British and North American Royal Mail Steamship Company avait assuré une

⁶³ *Ibid.*, p. 1.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 3.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 2.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 4.

⁶⁷ Le *Royal William* a aussi servi de bâtiment de la marine de guerre espagnole après sa vente. Désarmé, sa coque a été abandonnée dans le port français de Bordeaux.

liaison, entre Halifax et Liverpool en Angleterre⁶⁸. En 1886, le développement du chemin de fer des provinces maritimes jusqu'à la Colombie-Britannique a permis que le courrier soit acheminé d'un océan à l'autre. Puis, le premier courrier aérien officiel, entre Montréal et Toronto, a été institué en 1918. Enfin l'année suivante, une destination fut ajoutée au service de courrier aérien : l'Irlande⁶⁹.

Les développements apportés au système postal touchèrent aussi l'affranchissement du courrier. Selon Hillman, la première décision uniformisatrice des tarifs d'affranchissement intérieur a été prise en 1847 alors qu'un comité, composé de représentants de chaque province, a décidé de l'application d'un tarif uniforme pour tout le Canada et du paiement facultatif à la livraison des lettres⁷⁰. Le premier timbre de poste canadien fut émis peu après, en 1851; il valait trois pence et il était orné d'un castor. On le doit à Sandford Fleming qui l'a dessiné et gravé⁷¹.

Les timbres de postes imprimés à même l'entier postal, comme ceux qui étaient apposés sur les cartes postales par les utilisateurs, se sont inscrits dans un système de conventions que Poitras résume ainsi :

L'Union Postale Universelle avait à cette époque [vers 1900] unifié certaines conventions postales, ainsi les timbres servant aux lettres à l'intérieur d'un même pays étaient de couleur rouge [2 cents], les timbres de couleur verte représentaient le tarif des cartes postales [1 cent], la couleur bleu [*sic*] était réservée aux lettres à destination de l'étranger [5.cents] et le noir aux imprimés [1 cent]⁷².

Des rapports du ministère des Postes canadiennes ont montré que les lettres auraient occupé la première place du transit annuel en ce qui concerne les quantités, lors de l'apparition des

⁶⁸ HILLMAN, p. 7 : cette entreprise porta ensuite le nom de « Cunard Line » du nom du propriétaire et étendra son itinéraire jusqu'à Boston.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 16 : Alcock et Arthur Whitten-Brown, le 14 juin 1919, au départ de Saint. John's (Terre-Neuve) mènèrent le courrier à Clifden (Galway).

⁷⁰ *Ibid.*, p. 8.

⁷¹ *Ibid.*, p. 9.

⁷² Jacques POITRAS [de Québec, homonyme du premier], « L'évolution et l'histoire de la carte postale illustrée au début du siècle », *Philatélie Québec*, n° 122 (novembre 1987), p. 120.

cartes postales. Celles-ci ont cependant obtenu la seconde place devant les « lettres enregistrées », les colis et les autres articles postaux⁷³. Cette position privilégiée a concédé aux cartes postales, peut-être, un plus grand pouvoir relativement aux normes ministérielles en forçant l'assouplissement de ces dernières et en demandant des réajustements fréquents, qui ont permis à la carte postale illustrée d'être développée. Cela sans compter le tarif réduit qui leur fut alloué pendant longtemps, à la fois une cause et un effet de leur popularité.

Les utilisateurs dérogeaient parfois aux règles générales, comme quelques auteurs l'ont montré. Par exemple, si aucun message n'était écrit sur la carte, que la mention « carte postale » était rayée et qu'on lui substituait celle d'« imprimé », il était possible d'envoyer la carte postale à l'étranger au tarif des imprimés, c'est-à-dire un cent, tel que l'a expliqué un auteur de Québec, nommé Jacques Poitras (homonyme de l'autre)⁷⁴. Il était courant que les collectionneurs s'échangent des cartes postales de cette façon. Par ailleurs, comme L. Benoît Carrier a exposé, les militaires ont obtenu un tarif particulier pour l'affranchissement de leurs cartes postales à destination du pays, le 1/2 cent⁷⁵. Ces envoyeurs devaient signer sur la face illustrée de la carte postale⁷⁶. Les auteurs ont révélé qu'aux débuts de la carte postale illustrée, c'était une pratique habituelle que d'écrire sur la face illustrée. Cela se faisait en particulier dans les cas d'envois à destination des États-Unis, avant que cet État ne rejoigne l'Union postale universelle et que son service postal achemine la carte postale illustrée à dos divisé. Dans quelques pays, les services postaux ont autorisé et transmis les cartes postales dont le timbre avait été apposé sur la face illustrée. Il semble, d'après les auteurs, que certains utilisateurs ont trouvé de l'intérêt dans l'assemblage de l'image, du timbre et de la marque postale datant l'envoi, sur une seule face.

⁷³ Environ 8 à 9% des envois en 1903 et 1904, d'après les données publiées dans les *Report of the Postmaster General for the Year ended June 30, 1903*, p. xiii, et *Report of the Postmaster General for the Year ended June 30, 1904*, p. xiii.

⁷⁴ POITRAS [de Québec], p. 120.

⁷⁵ Notons tout de même que leur courrier à destination du Canada, en temps de guerre, bénéficiait du franc-de-port et que les cadeaux qui leur étaient adressés profitaient d'une réduction de tarif. L. Benoît CARRIER, « Le service postal canadien », mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, Faculté de commerce, 1953, p. 7-8.

⁷⁶ POITRAS [de Québec], p. 121.

Hillman a révélé que d'autres modèles de cartes postales ont été édités, au cours de l'histoire, et soumis à un tarif d'affranchissement qui leur était propre⁷⁷. La carte-réponse d'affaires prépayée était de celles-là :

In response to requests from the business public for a system by which they might have the advantage of sending out prepaid reply postcards to prospective customers without incurring too great a loss owing to the small percentage of such cards, that are actually used, the question was carefully considered, and as a result a new 1/2 c. Business Reply Postcard has been issued.

These single reply cards, which bear on the face the words "Business Reply Card" and are prepaid 1/2 c. postage, are issued singly or in sheets of eight, and must be sent out as enclosures with matter mailed in quantity addressed to places within Canada. Any organization using these reply cards must have its name and address printed on the lower right hand half of the face, and must have matter (with or without blanks to be filled in) printed on the reverse side of the card⁷⁸.

Selon Poitras (de Montréal), la Seconde Guerre mondiale a nui au transit des cartes postales. Une baisse des envois liée aux hausses des tarifs postaux (par les taxes ajoutées), une situation économique affaiblie par le contexte politique (depuis la crise économique de 1929), la mauvaise qualité du support utilisé et la rareté de diverses ressources expliquent que la carte postale canadienne ait amorcé son déclin⁷⁹.

Les activités du ministère des Postes en temps de guerre étaient diversifiées et la fonction de censeur en chef du courrier avait été créée en 1915⁸⁰. Willis a indiqué que le service postal avait dû acheminer le courrier militaire en plus du courrier ordinaire à la nation. En 1911, le Corps postal canadien avait d'ailleurs été formé afin d'assurer la livraison aux troupes en poste outre-Atlantique⁸¹. Des bureaux de censure du courrier ont été mis sur pied,

⁷⁷ HILLMAN, p. 18.

⁷⁸ *Report of the Postmaster General for the Year Ended March 31, 1924*, Ottawa, F. A. Acland, 1924, p. 6.

⁷⁹ POITRAS, p. 45.

⁸⁰ HILLMAN, p. 16.

⁸¹ John WILLIS, « Le courrier en temps de guerre », dans Francine BROUSSEAU, dir., *Livraison spéciale. L'héritage postal canadien*, Musée des civilisations / Musée canadien de la poste, Montréal, Boréal, 2000, p. 100.

alourdissant la tâche du ministère⁸². La censure fut appliquée à des cartes postales illustrées montrant des vues de territoires en guerre :

1939-1945 constitue pour la carte postale une période florissante, notamment dans les pays fascistes (l'Allemagne, l'Italie, l'Espagne) qui s'en servirent comme support de propagande. En Grande-Bretagne et aux États-Unis, mais aussi en France, de nombreux dessins satiriques et humoristiques sont édités. Néanmoins, les cartes postales de vues sont interdites par les autorités militaires au nom de la sécurité du territoire⁸³.

Enfin, et selon Carrier, le service postal canadien a subi, durant les années de guerre, des difficultés d'acheminement du courrier (par la voie ferrée, la mer et la terre dont on ne pouvait parfois pas user) et une diminution du nombre d'employés, amenée par les vagues successives d'enrôlement⁸⁴. Cette conjoncture a pourtant généré quelques éléments positifs, car une multiplicité de services et de produits postaux furent développés et maintenus après la cessation des hostilités. Carrier mentionne les airgraphes, les lettres-avions, les cartes-lettres avion et un système « spécial » pour le tabac⁸⁵.

Il ressortit à l'histoire ministérielle que la carte postale fut changée dans sa forme et qu'elle connut des contraintes comme des facilités d'acheminement en territoire national comme à l'étranger. Par contre, son développement fut lié à ses origines et au fait qu'elle est rapidement devenue populaire au sens étymologique; c'est aussi grâce à ce statut démocratique qu'elle dura et qu'elle obtint beaucoup de succès.

- **La production et les techniques d'édition**

Après avoir abordé le développement institutionnel de la carte postale, nous développons ici sur les variantes qu'a connues le processus de production et sur les maîtres d'œuvre de la

⁸² *Ibid.*: comme le Base Post Office d'Ottawa.

⁸³ MALAURIE (2001b), p. 74.

⁸⁴ CARRIER, p. 7-8.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 8.

carte postale illustrée. Ces derniers sont aussi ceux qui façonnèrent sa condition artistique. La carte postale privée était d'abord le produit du travail des photographes, des illustrateurs ou des graveurs. L'édition et l'impression étaient exécutées par la suite et complétées par la distribution et la vente⁸⁶. Le processus de production du média a beaucoup varié au fil des ans et au gré des avancées des techniques de reproduction. Il ne s'est jamais cristallisé en un modèle permanent. Par exemple, à un moment de l'histoire de la carte postale, un photographe pouvait mettre en œuvre à la fois la prise d'un cliché, son édition et son impression grâce à la disponibilité sur le marché d'un matériel préfabriqué (et répondant aux normes en vigueur du ministère des Postes). Il pouvait encore vendre cette production à son studio et les distribuer à d'autres points de vente. C'est dire si l'ordre des étapes de la création de la carte postale a pu varier.

En général, le travail d'édition menait le processus de production de la carte postale. Une fois l'illustration exécutée ou la photographie sélectionnée, le travail revenait à l'éditeur puis à l'imprimeur. La relation entre les photographes et les éditeurs de cartes postales était équivoque. Quand l'éditeur n'était pas lui-même photographe (et même s'il l'était), il utilisait les clichés de banques de photographies. Poitras a souligné qu'il est arrivé que plus d'un éditeur puise au même fonds et qu'un cliché fut édité en carte postale de nombreuses fois⁸⁷. Par ailleurs, plusieurs éditeurs de cartes postales, locaux comme étrangers, se sont associés à des photographes québécois selon des termes qu'il reste à connaître. Compliquant cet embrouillement relationnel, des éditeurs ont choisi de se coaliser afin de produire plus de cartes postales. C'est aussi eux qui veillaient, dans bien des cas, à la distribution de la production.

Les auteurs ont reconnu unanimement que la qualité de l'édition des cartes postales n'avait pas été constante au fil des ans. C'est le soin apporté à leur édition ou à leur impression qui a parfois manqué. Peu d'éditeurs ont su tenir le rythme quand la demande s'intensifia et réussir à produire des cartes postales attrayantes et de belle facture. À l'examen, notre corpus a

⁸⁶ Certains auteurs, notamment POITRAS, utilisent le terme « dépositaires » pour désigner les vendeurs de cartes postales.

⁸⁷ Notamment, pour le cas du studio montréalais Notman : POITRAS, p. 68-69.

révélé qu'un certain nombre de cartes postales témoignaient d'une édition faite à la hâte avec, par exemple, une erreur nominale ou d'orthographe à l'identifiant⁸⁸, une image mal centrée ou décalée, ou encore la face de la correspondance insuffisamment encrée lors de l'impression. La production d'un éditeur était rarement uniforme. En général, elle connaissait plusieurs variations qui portaient sur l'usage de la couleur ou du noir et blanc, la numérotation des cartes postales et des séries, les retouches exécutées par des artistes, la forme de l'identifiant, etc. Les auteurs ont expliqué que certains procédés techniques ont rendu la production plus fiable. Ce fut le cas du « photochrome », un procédé d'impression qui a été rapidement breveté et qui était réalisé à l'aide d'une pierre lithographique recouverte d'un enduit d'asphalte, qui permettait de reproduire une image à de multiples reprises⁸⁹.

Enfin, si les cartes postales étaient éditées à partir de clichés photographiques le plus souvent, le dessin a aussi été utilisé en complémentarité. On trouve son usage dans la création de « cadres » aux photographies de type patriotique, par exemple un drapeau canadien superposé à un motif de feuilles d'arbres. Gutzman a répertorié tous les cadres de cartes postales. Cela permet d'observer que les cadres étaient largement réutilisés pour l'édition de cartes postales représentant les édifices institutionnels tels qu'un bureau de poste ou un collège, et même un monument aux morts⁹⁰.

⁸⁸ « Identifiant » est le terme que nous proposons pour désigner ce qui semble être, au premier abord, un « titre » ou une « légende » de carte postale. En effet, le « titre » que les éditeurs apposent sur les cartes postales ne correspond pas tout à fait à la définition du terme qui, en art, doit évoquer le contenu de l'œuvre, *Office québécois de la langue française*, « Grand dictionnaire terminologique », 28 mai 2007, [http://www.granddictionnaire.com/btml/fra/r_motclef/index800_1.asp]. Le terme « identifiant » est utilisé en informatique pour désigner les noms d'utilisateurs et numéro d'identification personnel (NIP). C'est par l'observation de la relation entre l'éditeur et l'utilisateur de la carte postale que nous avons été amenée à singulariser, par le choix d'un nouveau terme, cette particularité des cartes postales. En effet, ces courtes mentions étaient composées par les éditeurs et divulguaient des informations relatives à l'image (ce qu'on y voit ou ce qu'on souhaite mettre en évidence) ou des informations d'ordre pratique ou publicitaire (comme l'adresse d'une entreprise ou les services offerts par un hôtel : « Hôtel en face de la gare Viger », « Hotel Pennsylvania St. Denis and St. Catherine Montreal, Canada. Dining Room, Lobby, Grill, Bed Room »).

⁸⁹ RYAN, p. 150.

⁹⁰ GUTZMAN, p. 16-17, a retracé que, par exemple, un seul cadre de la maison « Atkinson Bros. » fut utilisé jusqu'à cent quarante-quatre fois entre 1905 et 1908 pour diverses éditions de vues urbaines.

L'édition européenne : de la carte de vœux à la carte postale

À la fin du XIX^e siècle, en Europe, l'édition de cartes postales connut une croissance rapide, selon Ripert et Frère. L'Allemagne était alors en tête :

À la fin du XIX^e siècle, la production allemande de cartes postales est de loin la plus importante, devançant largement celles, équivalentes, de la Grande-Bretagne et de la France. Puis, à la faveur de l'industrialisation, l'accroissement de la production devient général⁹¹.

Cette situation persista et en 1904, l'Allemagne, les États-Unis et la Grande-Bretagne menaient, suivis par la France⁹². Ces productions étaient considérables, par exemple, aux États-Unis où la progression a été fulgurante : « Aux États-Unis, la production croît très rapidement, autour des années 1900, pour atteindre son maximum en 1906. Entre les seules années 1905 et 1906, elle augmente de 100%⁹³. »

La production de la France a connu un développement semblable. Cependant, les données utilisées par Ripert et Frère proviennent des documents de la Chambre syndicale française de la carte postale illustrée et montrent que la production a subi une baisse au cours des années 1920 : vers 1905, 600 millions de cartes postales étaient éditées; après 1926, c'était 156 millions annuels et en 1959, un milliard et demi de cartes postales⁹⁴.

Loin d'évoluer en vase clos, l'Allemagne devait, par ailleurs, son importante production à un facteur externe : jusqu'à la Grande Guerre, plusieurs éditeurs étrangers y firent imprimer leurs cartes postales. Ripert et Frère commentent cette pratique : « Jusqu'à la veille de la

⁹¹ RIPERT et FRÈRE, p. 41.

⁹² *Ibid.*, p. 42.

⁹³ *Ibid.*, p. 59.

⁹⁴ E. HUMBLLOT, « Le syndicat de la carte postale illustrée », *La carte postale illustrée*, n° 87 (janvier 1959), p. 13, cité dans RIPERT et FRÈRE, p. 43.

Première Guerre mondiale, c'est principalement aux imprimeurs allemands et autrichiens que les éditeurs américains passent leurs marchés⁹⁵. »

Ces éditeurs allemands avaient acquis de longue date une expertise dans le domaine de l'imprimé. Passant des cartes de vœux du Nouvel An à l'édition de cartes postales illustrées, ils ont su faire fructifier leur savoir-faire, comme Ripert et Frère l'exposent (ill. 3) :

la « carte pour visite » [...] se voit cependant rapidement détrônée par les cartes spécialement imprimées et illustrées pour le Nouvel An dont les Anglais, les Autrichiens et les Allemands se sont fait une spécialité. Gravées sur cuivre, ménageant un espace pour la correspondance, elles ont un succès considérable. Dès le milieu du XIX^e siècle [ou ne serait-ce pas plutôt après 1869?], Vienne ne compte pas moins de 40 éditeurs de cartes de vœux qui, appliquant les techniques héritées de l'imagerie, se lanceront dans la production des cartes postales portant la mention « Grüss » (« salutations », « en souvenir de »)⁹⁶.

Des éditeurs allemands auraient aussi produit des cartes postales de vues de Montréal. Poitras a relevé un cas de ce type d'édition, en Allemagne, dès 1898, par l'éditeur G. Blümlein de Francfort⁹⁷. Deux séries ont été éditées, l'une sous l'identifiant « Souvenir de Montréal », l'autre avec « *Hearty Greetings Montreal* ». Plusieurs cartes postales montrant des images de villes se destinant à autrui ont porté ces mentions rédigées dans plusieurs langues. Les rôles de la carte postale ont été diversifiés par l'introduction de ce type de carte sur le marché.

Dans la même perspective, deux importantes maisons d'édition européennes ont, par ailleurs, édité des cartes postales de vues de Montréal. L'entreprise d'édition « N. D. Phot. » de Paris a été une de celles-là. Ripert et Frère ont présenté les frères Neurdein, qui étaient des photographes-éditeurs spécialisés dans les vues de villes, de paysages, de sites et de monuments. Leur entreprise a été fondée en 1887⁹⁸. En décembre 1908, Étienne Neurdein écrivait dans une lettre que « le fonds de la maison comprend environ 120 000 sujets sur la

⁹⁵ *Ibid.*, p. 59.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 19.

⁹⁷ POITRAS, p. 29 et 131.

⁹⁸ RIPERT et FRÈRE, p. 53. L'entreprise s'associa plus tard avec les frères Lévy pour fonder la « Compagnie des arts photomécaniques » qui a été importante durant l'entre-deux-guerres.

géographie, la géologie, l'archéologie, l'histoire et la reproduction des œuvres anciennes et modernes⁹⁹ ». À partir de 1908, ils auraient produit, selon Poitras, 610 modèles différents de cartes postales en noir et blanc, la majorité portant sur le Québec¹⁰⁰.

Un autre éditeur européen ayant eu une influence marquante sur l'édition de cartes postales à thèmes québécois est l'entreprise écossaise de James Valentine et de ses fils William et George Dobson¹⁰¹. Sise à Dundee, la maison « The Valentine & Sons' » numérotait ses éditions et utilisait un logotype à l'image de son marché : un planisphère avec, en avant-plan, les mots « V & SONS », entourés de « *FAMOUS THROUGHOUT THE WORLD* »¹⁰². Selon Carline, la maison a édité des enveloppes illustrées dès le milieu du XIX^e siècle :

*James Valentine of Dundee, [...] was one of the originators of the pictorial envelope. He issued a series in 1846 on behalf of the League of Universal Brotherhood, which advocated ocean penny postage. This movement was derived from Elihu Burritt's efforts in Connecticut and elsewhere in favouring world peace*¹⁰³.

Le travail d'édition de « The Valentine & Sons' » s'est poursuivi avec la collaboration d'illustrateurs, selon Staff. Dès 1895, elle a pris de l'expansion grâce au recours à un procédé appelé le « cholotype », « *and quickly became one of the foremost picture postcard manufacturers in the United Kingdom*¹⁰⁴ ». Vers 1901, elle produisait des cartes postales de tout genre; certaines étaient à caractère humoristique, d'autres à visée romantique. Pour ce

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ POITRAS, p. 134.

¹⁰¹ Site internet de la *Edinburgh Photographic Society*, 20 juillet 2004, [http://www.edinphoto.org.uk/pp_v/pp_valentine.htm]. L'entreprise fut fondée par James dans la décennie 1850; ses fils dirigèrent ensemble l'entreprise jusqu'en 1884, moment du départ du plus jeune pour la Nouvelle-Zélande. La production de cartes postales débuta vers 1897, alors que William Dobson Valentine dirigeait seul l'entreprise et que des ramifications de l'entreprise ont été installées de ce côté-ci de l'Atlantique. Ces entreprises satellites ont été vendues en 1923. Les archives de l'entreprise sont conservées à la St. Andrew's University. L'entreprise, qui a édité un grand nombre de cartes de vœux en alternance avec des productions de cartes postales, a été vendue à Hallmark Cards Inc. au cours des années 1980.

¹⁰² En général, les lettres « J. » et « V. », entourées d'un cercle, paraissaient sur la face de l'image.

¹⁰³ Richard CARLINE, *Pictures in the Post. The Story of the Picture Postcard and its Place in the History of Popular Art*, Londres, Gordon Fraser, 1971, p. 34-35.

¹⁰⁴ STAFF, p. 58.

faire, selon Carline, la maison avait engagé deux *punch artists*¹⁰⁵, c'est-à-dire des illustrateurs réalisant des dessins d'humour, et qui étaient connus à Londres : Tom Brown et John Hassall.

Ripert et Frère, après Staff et Freeman, ont formulé l'idée que c'est le monde de l'édition et de l'imprimerie littéraire qui aurait créé la carte postale. Le mode épistolaire, le fait que les cartes postales soient vendues par des libraires comme un « article de librairie »¹⁰⁶ et qu'elles aient été quelques fois imprimées sur des supports de qualité (Chine, Japon, Hollande, Arches, etc.¹⁰⁷), en éditions limitées (comme les ouvrages destinés aux collectionneurs¹⁰⁸), lient la carte postale au monde de l'écrit¹⁰⁹.

Les éditeurs européens ont influencé le développement de l'édition des cartes postales au Québec. Cette influence s'est mesurée dans un cas en particulier relevé par Poitras. En mai et juin 1903, le chanteur et poète breton, Théodore Botrel¹¹⁰, est venu au Canada y mener une tournée afin de recueillir des fonds pour ériger un monument à Jacques Cartier. Il était constamment photographié lors de ses activités par un photographe du nom de « Colomb » et ces clichés ont été édités en cartes postales. Selon Poitras, c'est cela qui aurait inspiré les frères Pinsonneault qui se seraient intéressés au voyage de Botrel, du fait de leurs origines bretonnes. Leur première carte postale qui parut en décembre 1903, six mois après le passage de Botrel, aurait été motivée par l'effervescence d'édition entourant les déplacements du

¹⁰⁵ CARLINE, p. 80-81.

¹⁰⁶ Émile STRAUSS, *Bulletin*, n° 2 (1899), cité dans RIPERT et FRÈRE, p. 23, fut le fondateur de la première revue cartophile française, *La carte postale illustrée*, et rappela les propos d'un pionnier de la carte postale artisanale allemande, Schwartz d'Oldenbourg.

¹⁰⁷ RIPERT et FRÈRE, p. 66.

¹⁰⁸ *Ibid.* : « Pendant la belle époque de la carte postale, on imprimait toujours un certain nombre de séries sur papier de luxe. [...] Les papiers de luxe ont servi généralement à la fabrication de cartes utilisant les techniques de gravure traditionnelle [...]. Si rare soit-elle, cette pratique mérite d'être signalée, car appliquer à la carte postale des règles de fabrication jusque-là réservées aux estampes, c'est lui reconnaître implicitement des qualités artistiques. Une comparaison avec le livre peut même être hasardée. Amateurs de lecture et bibliophiles partagent, certes, le goût des livres, mais, pour les uns, seul importe le texte, pour les autres, ses modalités de présentation. »

¹⁰⁹ STAFF, p. 22, suggère cette idée de filiation entre la carte postale et l'article de librairie, à partir d'une citation de Charles Dickens décrivant la clientèle d'une librairie. Il ajoute : « *By the time Queen Victoria came to the throne in 1837, people bought this pictorial writing paper and used it in just the same way that people buy picture postcards today.* »

¹¹⁰ Il est connu au Québec pour ses liens avec la revue *La bonne chanson*.

Breton¹¹¹. En outre, soutient Poitras, les Pinsonneault auraient entretenu des liens d'affaires avec l'éditeur français, Bergeret. L'auteur a précisé que « le dos des cartes postales de P. F. Pinsonneault et toutes celles de Pinsonneault Frères adoptent un graphisme similaire à celui de la maison Bergeret, sise à Nancy¹¹² ».

Les relations d'affaires avec les États-Unis

Nombre d'éditeurs étasuniens ont produit des cartes postales à sujet canadien. Certains, en outre, ont vendu leur production au Canada. Mais il semble qu'ils n'ont pas, pour autant, installé leur entreprise sur notre territoire. Vers 1906-1907, la maison « Hugh C. Leighton » de Portland, une de ces entreprises bien établies, a produit des cartes postales à sujet québécois, comme Poitras l'a relevé¹¹³. Le contexte était favorable à une extension du marché étasunien puisque dès 1905, on y éditait des milliers de cartes postales, ainsi que l'ont rappelé Ripert et Frère¹¹⁴. En 1910, cette maison acquit de l'importance, selon Ryan, car elle édita 10 millions de cartes postales (en 1906, c'était 4 millions)¹¹⁵. Cette production était surtout le fait de cartes postales photographiques de villes américaines et de monuments. Ryan a relevé que cet éditeur a fait imprimer certaines cartes postales à Francfort en Allemagne¹¹⁶; en 1910, elle s'est associée à « Valentine and Sons of New York and Dundee ». Leurs cartes postales étaient parfois empreintes du logo des deux maisons ainsi que Ryan l'indique :

The Leighton-Valentine views followed the Valentine rather than the Leighton style and had a glossy finish, an intertwined L and V in a triangle as a trademark at the

¹¹¹ *Ibid.*, p. 75-76. Jacques POITRAS, *Répertoire Poitras. Le premier répertoire québécois de cartes postales illustrées, 1900-1950*, Longueuil, Société historique du Marigot, 1994, p. 191 situe leurs activités entre 1901 et 1914.

¹¹² POITRAS (1990), p. 83. Il serait bon de connaître les sources de Poitras au sujet de la relation entre Bergeret et Pinsonneault. Son hypothèse basée sur l'appréciation du style du graphisme pourrait être explorée.

¹¹³ POITRAS (1990), p. 140.

¹¹⁴ RIPERT et FRÈRE, p. 59; Elles indiquent, en p. 64, qu'en 1906, 750 500 000 cartes postales ont été consommées aux États-Unis, plaçant le pays devant la Grande-Bretagne mais toujours derrière l'Allemagne.

¹¹⁵ RYAN, p. 161.

¹¹⁶ *Ibid.*

*center of the message side (similar to the intertwined H and L previously used by Leighton), and continue the Valentine numbering system*¹¹⁷.

Selon les auteurs, la maison « Detroit Photographic Co. » du Michigan a également édité quelques cartes postales à sujet québécois¹¹⁸. Établie vers 1888¹¹⁹, l'entreprise avait acquis les droits pour l'utilisation du « photochrome » et une réputation enviable en produisant des cartes postales de belle qualité. L'éditeur « The Photochrom Company of Detroit », fondé en 1897, et dirigé par Albert V. Schuler, « *an experienced printer* » et E. H. Husher, « *a noted photographer*¹²⁰», avait pour objectif de développer l'usage du photochrome et était placé sous la direction de la maison initiale. Les thèmes de leur production ont été très variés et incluaient des vues de villes situées aux abords des chemins de fer et des rassemblements populaires, comme le Mardi gras¹²¹. Ces éditions étaient dues à un photographe en particulier : William Henry Jackson. Il s'était joint à l'entreprise en 1898, après plusieurs années auprès du United States Geological Survey pendant lesquelles il avait accumulé de nombreux clichés de paysages étasuniens (Rocky Mountains, Yellowstone, Grand Tetons, etc.). Jackson est ici cité par Ryan : « *We specialized in photographic views and world-famous oil paintings, and our annual volume, from the largest to the smallest reproductions, was about 7,000,000 prints*¹²². »

¹¹⁷ *Ibid.*; voir aussi la p. 119 : « *American News Company published "Litho-chrome" color views printed in Germany. Underwood and Underwood, New York photographers, did many of the photographs that appear on cards published and distributed in the United States, many of which carry the Underwood imprint as well. Valentine did a very large series of color views, some of which reprint the Underwood photographs. These appear with a variety of Valentine imprints: Valentine Souvenir Company; Leighton and Valentine; Hugh C. Leighton; and Vickery and Hill Publishing Company, Augusta, Maine.* »; POITRAS (1990), p. 140. RYAN, p. 81, laisse entendre que Leighton faisait imprimer ses cartes postales par différents imprimeurs. Ses vues de Boston ont été imprimées par McPhial Piano Company à Boston.

¹¹⁸ POITRAS (1990), p. 140; RYAN, p. 152 : « *Detroit photographers covered most areas of the United States and recorded virtually every aspect of contemporary life on our continent. In Mexico, they captured bullfights and native life; in Canada, the scenic attractions and cities; in the West Indies, industry, life, and tourist attractions...* »

¹¹⁹ RYAN, p. 149 : « *The existence of the Detroit Photographic Company is first noted in the Detroit city directory for 1888 [...].* »

¹²⁰ *Ibid.*, p. 150.

¹²¹ *Ibid.*, p. 65 et 84.

¹²² JACKSON, cité dans RYAN, p. 150. Jackson a publié une autobiographie; il fut nommé « *father of the picture postcard* ».

Selon Poitras, de petits éditeurs, dont « Albertype » et « Arthur Strauss » de New York, ont aussi édité des cartes postales à thème québécois¹²³. Le marché de la carte postale était florissant et attirait les entrepreneurs.

L'édition ontarienne de cartes postales

Les éditeurs ontariens restent méconnus. L'historiographie n'a révélé que les grandes lignes de leurs activités. Au Canada, selon Poitras, les éditeurs de cartes postales étaient principalement établis à Montréal, à Toronto et à Québec. Les éditeurs québécois et ontariens se démarquaient par leur profil :

Au Québec [vers 1900], les photographes et les libraires se lancent les premiers dans l'édition, suivis par les petits détaillants en papeterie et en matériel touristique. Dans la province voisine, la production est partagée entre les entreprises axées sur la publicité et le tourisme; seule la firme Warwick Bros. and Rutter a fait sa marque dans l'impression de documents gouvernementaux¹²⁴.

Selon les auteurs, parmi les maisons d'édition torontoises, ce sont les « W. G. MacFarlane », « Warwick Bros. and Rutter » et « Toronto Litho » qui ont accaparé l'édition des cartes postales ontariennes; cette production était écoulee en partie au Québec¹²⁵. Vers 1906-1907, deux maisons, « W. G. MacFarlane » et « Warwick », dominaient le marché¹²⁶. Cette dernière était l'imprimeur du gouvernement ontarien et devint le distributeur canadien de l'éditeur londonien, « Raphaël Tuck and Sons ». Poitras présente les types particuliers de cartes postales, produites par cette entreprise : « À ce titre, Warwick commence à répandre au Canada les cartes postales dites " oilette " et " charmette " [...] un grand nombre de ces petits tableaux décrivent plusieurs coins des villes de Québec et de Montréal¹²⁷. » Enfin, la maison

¹²³ POITRAS (1990), p. 138, donne aussi « Peiler and Co. », éditeur new-yorkais, qui n'aurait produit qu'une seule carte patriotique canadienne, en 1907, et qui montrait sir Wilfrid Laurier.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 107.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 125-126; il y avait aussi la « Atkinson Bros. Publisher » dont l'importance demeure inconnue.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 125.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 126.

« Toronto Litho », fondée en 1898, a été connue pour son édition de calendriers et pour sa prédilection pour la gravure, comme Poitras l'a relevé¹²⁸.

À Ottawa, selon Poitras, deux éditeurs avaient établi leur siège social : « Picture Post Card » et « Photogelatine Engraving (P. E. C. O.) ». Le premier aurait utilisé les clichés de Notman et du studio Livernois de Québec pour illustrer ses cartes postales¹²⁹. Le second éditait des vues du Québec entre 1930 et 1950, et aurait tiré avantage des clichés des photographes, Clotaire-Étienne Morasse d'Amos et J. E. Chabot de Roberval¹³⁰. Ce bref état de la question montre les lacunes de la connaissance sur les activités d'affaires de ces entreprises et l'ampleur du travail qui permettrait de comprendre le marché de la carte postale de l'époque.

Les méthodes de réalisation et le développement de la technologie

La production et les techniques d'édition ont profité des développements de la technologie. Les auteurs ont recensé les techniques de réalisation des gravures ayant illustré les premières cartes postales. On retrouve les procédés de xylogravure, de taille-douce, d'eau-forte ou de lithographie. Quelques années plus tard, la sérigraphie s'ajouta à cette liste; son apport permit de transformer l'édition artisanale de cartes postales en édition de séries. La carte postale ornée d'une lithographie restait la plus courante. Selon Ripert et Frère, la lithographie serait un procédé développé vers 1796 par Senefelder, un musicien de Prague établi à Munich¹³¹. Jusqu'à l'apparition de la photographie, la lithographie était le mode le plus efficace de reproduction de l'image. Ripert et Frère relèvent que certains procédés photomécaniques ont été développés :

À ces procédés photomécaniques [la gravure traditionnelle et la lithographie combinées à la photographie], s'en ajouteront d'autres, au XX^e siècle, l'offset en

¹²⁸ *Ibid.*, p. 125.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 131; les maisons d'édition les utilisaient sans mentionner les noms des photographes.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ RIPERT et FRÈRE, p. 30.

particulier. Ils consacreront définitivement le processus d'industrialisation de la gravure engagé dès le début du XIX^e siècle¹³².

Postras a souligné que le procédé *off-set* a causé, quelques années plus tard, un bond technologique en abaissant les coûts de production. Il faisait partie des procédés dits de la photogravure¹³³. Vers 1904, Ira Washington Rubel, un Étasunien, aurait inventé l'*off-set*. À cette époque, l'industrie de la carte postale s'accroissait. Les travailleurs devenaient de plus en plus qualifiés et s'adaptaient aux différentes tâches qui permettaient la conception de la carte postale illustrée. À partir de ce moment, ce sont des typographes, des graveurs au burin, des lithographes et des photographes qui furent employés pour l'édition¹³⁴.

Ripert et Frère ont noté que la carte postale fabriquée industriellement était imprimée sous la forme d'une grande planche de dix à 30 cartes, qu'il fallait ensuite massicoter. Les cartes postales qui constituaient des séries pouvaient être imprimées d'un coup, puis aliassées ou mises sous enveloppe¹³⁵. La coloration se faisait à l'aérographe ou au patron, par des employés féminins le plus souvent, ont encore révélé Ripert et Frère¹³⁶. Avant 1914, en France, c'est la technique qui influençait le prix de vente. Les cartes postales dites ordinaires coûtaient dix centimes pour un lot de 12 unités, les cartes postales à l'eau-forte étaient vendues à deux francs et cinquante centimes, et certaines cartes postales réalisées à la main valaient jusqu'à dix francs, selon Ripert et Frère¹³⁷.

L'avant-guerre fut une période riche en innovations. Les éditeurs portaient un intérêt au développement des cartes postales illustrées, afin de satisfaire les consommateurs friands, et utilisaient les technologies récemment mises au point. De plus en plus, on avait recours à la

¹³² *Ibid.*, p. 31.

¹³³ Avec la typogravure et l'héliogravure. POITRAS (1990), p. 57-58.

¹³⁴ RIPERT et FRÈRE, p. 51, relèvent que la carte postale gravée a été produite à plus petite échelle, même après l'adoption de la phototypie par les éditeurs. La carte postale faite à la pointe sèche était tirée à environ 3 000 exemplaires, et la planche était ensuite détruite. Ce procédé était également celui de l'estampe.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 65.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 51-52.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 67.

photographie pour orner les éditions. Selon les auteurs, des finis glacés et des ornements faits à l'encre à paillettes apparaissent. Steinhart mentionne que les procédés de coloration furent développés par les éditeurs, et certains types de ces ornements ont été prohibés par le ministère, « *certain Pictorial Post Cards upon which there are illustrations outlined with what is known as "diamond dust" cause injury to the electric stamping machines in use at City Post Office*¹³⁸ ». Les auteurs ont répertorié les matériaux utilisés pour décorer les cartes postales illustrées, comme la plume, le verre, le plastique, la pellicule plastique, la soie, la laine, le cuir, le papier, etc. Certaines de ces œuvres étaient munies de dispositifs mobiles afin d'animer le motif ou de créer des illusions. Les cartes postales d'édifices à fenêtres *hold to light* ou les cartes à tirette étaient très populaires¹³⁹.

Au cours de cette période de développement intense, la carte postale illustrée fut largement diffusée. Ripert et Frère signalent que c'est la photographie qui a permis une grande avancée technologique et cette plus large diffusion : « La nouvelle image photographique sur papier va être reproduite et multipliée par les techniques de l'imprimerie¹⁴⁰. » Cependant, la qualité du rendu des images, les demi-teintes en particulier, a varié au fur et à mesure des réimpressions, et plusieurs photographes ont cherché des solutions à ce problème. Selon Ripert et Frère, Alphonse-Louis Poitevin aurait proposé un procédé simple, qui fut appliqué en industrie à partir de 1890 et jusqu'en 1940, par le biais de gélatine bichromatée connue sous les noms de photocollographie et de phototypie¹⁴¹. L'impression se faisait sur un papier d'imprimerie, au moyen d'une feuille de gélatine encrée à l'aide d'une presse. Les procédés de photogravure, de similigravure, de zincographie, de typographie, de chromolithographie et de trichromie en ont été dérivés. Ces procédés permettaient de poser des nuances dans les couleurs et ont concurrencé la technique du patron. La carte postale québécoise photographique a souvent été éditée grâce à la phototypie, comme l'a souligné Poitras¹⁴².

¹³⁸ *Official Postal Guide*, 18 mars 1908, cité dans STEINHART, p. 55.

¹³⁹ Parmi les cartes postales les plus originales qui furent éditées, mentionnons les *utility cards* étasuniennes, qui étaient destinées à être réutilisées en panneau décoratif, brodées avec d'autres cartes postales pour créer un coussin ou même un couvre-théière. Voir RIPERT et FRÈRE, p. 70.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 34.

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² POITRAS (1990), p. 60.

Ripert et Frère ont indiqué que la photogravure, la lithographie et la gravure « aux trois couleurs » étaient réservées aux cartes postales d'images artistiques¹⁴³.

Les avancées techniques étaient importantes, car elles autorisaient une meilleure maîtrise de l'édition des cartes postales. Sur les spécimens canadiens et étasuniens, diverses appellations liées à ces techniques d'impression ont été repérées : lithochrome, mezzochrome, newchrome, americanochrome, photochrome, etc. Ryan a fait remarquer que certains de ces procédés étaient brevetés et identifiés sur les cartes postales par le petit logotype ® et explique :

The nature of Photochrom process, a Swiss invention, was a carefully guarded secret and full details are unknown by graphic experts today. The process involved pictures being printed from finely grained lithographic stones with an asphalt coating. The process used continuous tone negatives rather than half-tone screening. Plates used in this process had a limited life and had to be polished and regrained frequently, [...] made it impossible for Detroit [Photographic] to meet competition a decade or so later. The Detroit process, which by 1907 was registered under the trade name "Phostint", was advertised as "Nature coloring"¹⁴⁴.

La carte postale à tirage limité n'était pas en reste. Selon les auteurs, elle a aussi su profiter des avancées en photographie. En 1902, Eastman Kodak a proposé un produit et développé ces marchés. L'entreprise a mis en circulation le *paper moon*¹⁴⁵, un papier « prêt-à-tirer » pour les cartes postales, aussi nommé « papier au bromure d'argent¹⁴⁶ ». D'après Poitras, vers 1910-1915, les photographes du Québec l'ont utilisé en raison du coût abordable du matériel et de la facilité du traitement de finition qu'ils pouvaient réaliser eux-mêmes¹⁴⁷. Il arrivait aussi que les cartes postales produites à l'aide de ce procédé soient ensuite aquarellées¹⁴⁸.

¹⁴³ RIPERT et FRÈRE, p. 35.

¹⁴⁴ RYAN, p. 150.

¹⁴⁵ Sa glaçure lui a inspiré ce surnom. POITRAS (1990), p. 61. Michel DEGUY, « Introduction », dans Françoise SADOUX, *et al.*, *L'Amérique au fil des jours. Cartes postales photographiques, 1900-1920*, Paris, Centre national de la photographie et Ministère de la culture, 1983, [p. 1].

¹⁴⁶ DEGUY, [p. 3]. BAZINET, p. 144, indique qu'elles sont aussi nommées « photo véritables ».

¹⁴⁷ POITRAS (1990), p. 61. DEGUY, [p. 1], mentionne qu'à la même époque, certains studios se sont spécialisés dans la production de ce type de carte postale photographique.

¹⁴⁸ ZEYONS, p. 54-55, dans POITRAS, p. 61.

Le procédé au bromure a permis une production en studio comme sur des sites temporaires, par exemple, à l'occasion de foires. Les photographes installaient des décors thématiques pour mettre en scène la clientèle qu'ils photographiaient. Les cartes postales qui ont résulté ont intéressé certains chercheurs, dont des photographes et des historiens¹⁴⁹. Michel Deguy suggère, sans vraiment développer l'idée, qu'elles soient porteuses de sens :

Ce caractère sémiologique, nous nous persuadons que les cartes [postales] le possèdent, et de plus en plus au cours de leur multiplication et de notre examen, si nous essayons de les classer, de les ordonner, à divers *titres*, ou, comme dirait la discipline, sous divers "sèmes"¹⁵⁰.

Le procédé obtint un bon succès et, à partir de cette époque, le rôle de l'imprimeur se limita à l'impression de grands volumes de cartes postales. Selon Deguy, ce procédé a été populaire jusqu'en 1939¹⁵¹.

Enfin, un autre aspect de l'édition des cartes postales mérite notre attention : le travail de retouche et de truquage. Il était d'une telle importance pour les maisons d'édition qu'elles ne manquèrent pas d'attacher à cette tâche plusieurs artistes. Le travail de retouche rappelle que les cartes postales étaient des œuvres d'art intentionnées : des figures humaines, des éléments de décor, des nuages, des fils électriques et des drapeaux étaient ajoutés, la flèche d'une église était redressée ou le ciel était obscurci pour un effet de nuit étoilée. Avec la spécialisation de la main-d'œuvre, il est aussi arrivé que les maisons d'édition confient ce travail de retouche à une entreprise spécialisée dans cette activité, comme l'ont mentionné nombre d'auteurs. Nous aurons l'occasion dans le développement de notre thèse d'observer un certain nombre de cartes postales dont les retouches sont perceptibles. L'importance de cet aspect du travail d'édition dans le rendu des cartes postales exige une que l'on y porte attention, car toute carte postale était retouchée, même légèrement, lors de son édition.

¹⁴⁹ Parmi d'autres, DEGUY. POITRAS (1990), p. 61 : « Au début du siècle, la carte [postale] photographique par développement instantané se révèle le témoin fidèle de la vie quotidienne. »

¹⁵⁰ DEGUY, [p. 6].

¹⁵¹ *Ibid.*, [p. 1].

Les usages de la carte postale

Poitras cite une partie d'une chronique d'A. Beauchamp parue, en 1905, dans l'*Album universel*. Nous allongeons ici cette citation :

Une grande épidémie vient de fondre sur le monde et afflige sérieusement l'humanité. Contre elle la médecine, l'hygiène n'y peuvent rien.

.....

Or la manie de la carte postale — vous l'aviez deviné, hein! — une fois qu'elle s'est emparée de son homme, elle le tient bien et si l'on n'y prend garde elle le mènera loin.

[...] Par ce temps de villégiature la carte postale est souveraine. On ne s'écrit plus. On s'envoie des images. L'impression que l'on recueille de telle ville visitée, de tel monument admiré, on la trouve imprimée chez le marchand du coin, le camelot de la rue, dans les gares, les bateaux, partout. Plus d'effort. Même qu'aujourd'hui on ne se donne plus la peine de visiter ni la ville ni le monument. Aussitôt débarqué le voyageur pressé fait sa collection de cartes, qu'il enverra à ses parents, amis et connaissances et s'il a le temps il ira voir et admirer les beaux sites de l'endroit, qui ne lui diront plus rien, car il les a déjà découverts sur un carton colorié de quatre sous¹⁵².

Cette épigramme met en lumière un des usages qu'avait la carte postale à ses débuts, lequel perdure : son envoi à autrui lors de visites de sites touristiques. Dès le tournant du XX^e siècle, la carte postale a gagné les faveurs des publics visiteurs. Le tourisme était encore peu structuré, mais son association avec la carte postale a permis de remédier à la situation et de participer à sa transformation en une industrie. Freeman explique : « *No matter where one's family lived in the early Twentieth Century, one can be sure that pictorial views of street scenes and buildings of the Old Home Town were distributed to one's friends who lived elsewhere*¹⁵³. »

¹⁵² POITRAS, p. 45, cite une partie de ce texte : A. BEAUCHAMP, « Chronique », *Album universel*, vol. 22, n° 1113 (19 août 1905), p. 483.

¹⁵³ FREEMAN, p. 109.

Le média qu'était la carte postale dite de souvenir et le phénomène du collectionnement des cartes postales ont été développés relativement à l'évolution d'un autre phénomène : le tourisme. Au Québec, c'est au cours des années 1920 et 1930 qu'on l'institua. Selon Lise Bérubé et Jean-Marie Girardville, c'est en 1927 que la première campagne incitant à visiter le Québec a été mise en place. Le ministère de la Voirie a produit un guide touristique, intitulé « Voyez Québec d'abord / *See Quebec First* », et des réclames destinées aux visiteurs de la France et des États-Unis¹⁵⁴. En 1929, un deuxième guide a été publié, « Sur les routes du Québec ». Robert Prévost affirme que le tourisme individuel se développait, encouragé par l'essor de l'automobile¹⁵⁵. En 1932, les bureaux de renseignements touristiques de Montréal et de Québec furent établis. Enfin, en 1933, la première loi sur le tourisme fut votée, ce que nous rappelle cette étude de Bérubé et Girardville :

le gouvernement Taschereau adopte la première loi sur le tourisme donnant ainsi une structure administrative au Service du tourisme instauré six ans auparavant [...]. En 1936, le Service du tourisme passe sous la juridiction du ministère de l'Industrie et du Commerce avec, à sa tête, un directeur et, en 1937 sous celle du Conseil exécutif. [...] Jusqu'à la déclaration de la Seconde guerre mondiale, il ne survient que des changements mineurs dans l'organisation du Service du tourisme. Mais, en 1940, le Québec s'ouvre au marché américain avec l'établissement du premier bureau de renseignements touristiques à New York¹⁵⁶.

Jusqu'à cette époque, le développement du tourisme avait été laissé à l'entreprise privée. Les entreprises ferroviaires, à mesure que le chemin de fer avait été instauré, donnaient accès aux villes et aux villages éloignés des frontières maritimes et étasuniennes. L'historiographie a révélé que ces entreprises faisaient découvrir aux visiteurs les lieux de villégiature et suggéraient des itinéraires de visite : elles éditaient des guides touristiques et annonçaient leurs services dans les journaux et par le biais d'affiches. Par exemple, le Canadien Pacifique a produit un grand nombre d'affiches publicitaires à partir de 1883. Marc-Henri Choko et David L. Jones ont analysé le contenu et le contexte de production de ces documents qui mettaient en scène des gens pratiquant des activités extérieures, comme le ski ou le patin, sur

¹⁵⁴ Lise BÉRUBÉ et Jean-Marie GIRARDVILLE, *Le tourisme québécois. Une industrie touristique*, Québec, Ministère du tourisme, Direction des communications, 1992, p. 5.

¹⁵⁵ Robert PRÉVOST, *Trois siècles de tourisme au Québec*, Sillery, Septentrion, 2000, p. 63 et suiv.

¹⁵⁶ BÉRUBÉ et GIRARDVILLE, p. 6.

des fonds de sites manifestement reconnaissables : la ville de Québec était ainsi fréquemment représentée par le motif du château Frontenac¹⁵⁷.

Dans ce contexte, il était logique qu'une des premières avenues de diffusion de la carte postale ait été développée par les compagnies ferroviaires. Par les trains et les hôtels dont elles étaient propriétaires ou partenaires, les compagnies ferroviaires accédaient directement à la clientèle voyageuse :

A number of railroad lines contracted for special view cards, usually of the areas they served, which were given away or sold to passengers en route. A narrow Private Mailing Card view of "Pioneer Limited" was distributed by the Chicago, Milwaukee, and St. Paul Railway, while New York Central gave away Polychrome views in 1906. The Burlington Route and the Union Pacific System distributed scenes of the West as ads for their lines. The Washington, Baltimore and Annapolis Electric Railroad Company issued multiviews of the localities served by their line, while the Santa Fe and Colorado railroads in 1909 and 1910 distributed free to their passengers cards of scenic landmarks in their respective areas. [...] Detroit [Publishing Company] printed contract issues for numerous railroads including the Baltimore and Ohio, Boston and Maine, Reading, Southern Pacific, and Union Pacific [...].

Among the most handsome of all early advertising cards were some published for the steamship lines that connected American with Europe and readily took advantage of the superior German lithography. Cards of the Hamburg-Amerika Line, printed in Hamburg, features ships of the line including the Cincinnati and the President Grant¹⁵⁸.

Selon Prévost, certains aspects du tourisme ont été développés par la tenue de plusieurs activités de divertissement et par l'encouragement à la pratique de sports d'hiver : les carnivals d'hiver de Montréal, de 1882 à 1888, et de Québec, à partir de 1880, les activités d'hiver organisées par les clubs de raquetteurs (fondés en 1840), le patinage, la luge et le ski¹⁵⁹. Les visiteurs étaient informés de l'organisation de ces divertissements par leurs

¹⁵⁷ Marc-Henri CHOKO et David L. JONES, *Canadian Pacific Posters 1883-1963*, Montréal, Méridien, 1988.

¹⁵⁸ RYAN, p. 84.

¹⁵⁹ PRÉVOST, p. 42 et 47.

journaux locaux dans lesquels paraissaient de nombreuses publicités. Des cartes postales ont été éditées à ces occasions notamment en ce qui concerne les différents carnivals.

L'organisation de deux grands événements, les fêtes du tricentenaire de Québec 1908 et le Congrès eucharistique de Montréal, en 1910, nous a laissé une production abondante de cartes postales. Ils ont été les « premiers grands événements à caractère touristique du Québec moderne », selon Poitras¹⁶⁰, et constitué des cas exemplaires de production et de diffusion de cartes postales liées à un événement.

Parmi les autres lieux de première diffusion des cartes postales, il y avait les sites touristiques proprement dits. Les Anglais avaient l'habitude de s'y approvisionner en papiers à lettres divers, et particulièrement, en cartes postales destinées à l'envoi ou au souvenir personnel. Selon Freeman :

Victorians sold these souvenir cards [calling cards or note paper with pictures showing people enjoying the seashore of a Spa in a bathing machine for example] especially at the Spa libraries which were also places for making dates and picking up appointments¹⁶¹.

La tradition de fréquentation de sites balnéaires était moins fortement établie au Québec; Prévost a retracé l'histoire du développement des stations thermales. À partir des années 1880, quatre stations thermales furent particulièrement bien développées : Varennes, Saint-François-du-Lac, Saint-Léon et Potton¹⁶². La province avait aussi des sites balnéaires fréquentés pendant l'été : Kamouraska, Cacouna, La Malbaie, Métis-sur-Mer et Notre-Dame-du-Portage. Ces lieux étaient visités par des Étasuniens, des Ontariens et par des Québécois en villégiature. Cependant, c'était aux sites de pèlerinage qu'un visiteur pouvait s'approvisionner en cartes postales. En effet, les éditeurs de cartes postales n'avaient pas tardé à profiter de cette activité commerciale qu'ils avaient développée, ainsi que l'a révélé

¹⁶⁰ POITRAS (1990), p. 34.

¹⁶¹ FREEMAN, p. 19.

¹⁶² PRÉVOST, p. 68.

Postras¹⁶³ : Sainte-Anne-de-Beaupré, Notre-Dame-du-Cap, le sanctuaire de Rigaud et l'oratoire Saint-Joseph ont compté parmi les premiers emplacements à diffuser des cartes postales. Les responsables de l'exploitation de ces lieux s'étaient rapidement appliqués à constituer leur propre marché.

Le collectionnement et l'exposition

La revue de la littérature a mis au jour le manque patent de travaux sur le collectionnement de cartes postales. À l'exception de Malaurie, les auteurs n'ont pas approché cet objet. Ils ont, le plus souvent, mentionné l'existence du phénomène et fourni des informations de nature contextuelle. Nous savons, par exemple, que les clubs de cartophiles ont joué un rôle important dans la pratique de collectionnement. Les collectionneurs s'y retrouvaient pour échanger les doubles de leurs cartes postales et pour s'entraider ou se conseiller mutuellement. Ces clubs ou ces associations organisaient à l'occasion des activités de vente et des services d'évaluation, des salons et des expositions¹⁶⁴.

Il appert qu'au fil des ans, une pléthore de revues spécialisées ont été éditées afin d'accroître les échanges entre les collectionneurs. Elles émanaient parfois des clubs et des associations de collectionneurs. Ce fut le cas de *Cartes postales Québec* qui paraît depuis 1991 sous la direction du Club des cartophiles québécois, fondé la même année.

Le collectionnement est pourtant un phénomène très ancien étudié par plusieurs disciplines comme la muséographie, l'histoire de l'art, l'histoire et l'ethnologie. Parmi les auteurs s'intéressant à la carte postale, Freeman a relevé que l'on collectionnait et assemblait dans des albums, des cartes de visite et des images de papier à lettres, en Angleterre, depuis le milieu du XIX^e siècle :

¹⁶³ POITRAS (1990), p. 43.

¹⁶⁴ RIPERT et FRÈRE, p. 162 : Une section internationale de l'Association philatélique nancéienne fut ouverte en 1900. Il était courant que les membres s'envoient des cartes postales pour compléter leurs collections. Au Québec, le Club des cartophiles tient annuellement un salon de la carte postale à Montréal et rassemblait, en 2004, près de 200 membres.

*recipients of such missive [elegant decorated American envelope of the 1850's] often cut off the prints and preserved only the pictures in scrapbook collections [...]. From such scarce examples of bygone Victorian pictorial notepaper it is also possible to collect pictorial Visiting Cards*¹⁶⁵.

Les assemblages de documents illustrés en albums étaient constitués selon une logique propre au collectionneur. Frère-Michelat a mené diverses recherches ethnologiques sur les pratiques de collectionnement. Elle conclut ainsi son article sur la présentation des résultats d'une enquête réalisée en 1982, auprès de collectionneurs :

Alors pourquoi la carte postale suscite-t-elle non seulement cet engouement mais cette fidélité? Sans doute parce que, à la différence d'un bon nombre d'images "imposées" par les *mass media*, comme les affiches ou les reportages télévisés par exemple, elle est avant tout une image "choisie" par soi ou son correspondant, une image "élue". Elle contribue ainsi à l'édification d'un monde à sa convenance¹⁶⁶.

Malaurie a procédé à une analyse de la constitution de ces albums de cartes postales illustrées; son étude de cas portait sur les représentations d'Arcachon (sud-ouest de la France). Il a montré que la carte postale « en tant qu'image collectionnée, devient productrice d'imaginaires du territoire¹⁶⁷ ».

Selon les auteurs, les cartes postales qui étaient acquises par les collectionneurs, à titre de souvenir, étaient souvent conservées dans des albums ou dans des boîtes à chaussures¹⁶⁸. Quelques cas de personnalités célèbres et collectionneuses ont été recensés par la littérature.

¹⁶⁵ FREEMAN, p. 18.

¹⁶⁶ FRÈRE MICHELAT, p. 289.

¹⁶⁷ MALAURIE (2001b), p. 70.

¹⁶⁸ Frère Michelat présente dans son article les résultats d'une enquête menée en 1982 auprès de collectionneurs de cartes postales. En pages 284-285, on y apprend que pour beaucoup de collectionneurs de l'échantillon, la conservation des cartes postales se fait dans des boîtes à chaussures et des albums. En outre, ils exposent souvent une partie de leur collection sans pour autant créer une mise en scène élaborée. L'auteure, p. 284, ajoute : « pour certains [cartophiles], interviennent des motivations d'ordre pratique [dans la pratique de collectionnement] : la carte postale est de format réduit (7 à 800 tiennent sans se mélanger dans un carton à chaussures) et de prix assez souvent modique ou abordable. »

Le poète français, Paul Éluard, fut de ceux qui rassemblèrent leurs cartes postales en albums. Ses pages d'albums, connues grâce à son commentaire dans le *Minotaure* en 1933, constituaient, selon Ripert et Frère : « des combinaisons qui évoquent une syntaxe poétique¹⁶⁹. » Au Québec, Charles de Volpi, célèbre pour les gravures qu'il a réunies sur Montréal et Québec¹⁷⁰, collectionnait aussi les cartes postales. Malheureusement, sa collection fut désassemblée vers 1970 :

Much of the material illustrated in this monograph [Canada Registry System: 1827-1911] was assembled originally by Charles de Volpi of Montreal as part of his magnificent collection of Canadian postal history of the 19th century, most of which was recently dispersed through auction¹⁷¹.

Nous savons, dans l'état actuel de la connaissance, que le collectionnement des cartes postales se faisait dès les débuts du média et que la conservation en albums comme en boîtes à chaussures étaient aussi les modes de classement les plus répandus. Cependant, les données manquent afin de connaître l'approche de classement des collectionneurs et les origines de celle-ci, notamment en ce qui a trait à la période qui nous intéresse.

Selon Anderson et Tomlinson, le succès que connaissaient les *Souvenir Cards* de lieux de villégiature ou de pèlerinage était lié à la valeur qu'elles acquéraient une fois réunies en album et présentées aux relations : « *Most People did not save letters but postcards were eagerly and lovingly placed in decorative albums and kept in the parlour. It was obligatory that friends and visitors view the album and admire new acquisitions¹⁷².* » Un autre auteur, Ryan, abonde dans le même sens. Le *Postal-Card Craze¹⁷³* (nom donné au phénomène du collectionnement de la carte postale, qui se dessina en Europe, en 1901, puis en Amérique, en

¹⁶⁹ RIPERT et FRÈRE, p. 170.

¹⁷⁰ CHARLES DE VOLPI, *Montréal. Recueil iconographique*, Montréal, Dev-Sco Publications, 1963; *Québec. Recueil iconographique*, Don Mills, Longmans, 1971.

¹⁷¹ HORACE W. HARRISON, *Canada's Registry System: 1827-1911*, State College (Pennsylvanie), American Philatelic Society, 1971, p. 53.

¹⁷² ANDERSON et TOMLINSON, p. xii.

¹⁷³ RYAN, p. 15, explique que l'origine de cette appellation réside dans le titre de l'article de Julian Ralph, paru en février 1902 dans *Cosmopolitan*. Ralph rentrait alors d'Europe et avait décrit l'engouement pour la carte postale sur le continent européen. Vers 1905, le collectionnement aux États-Unis a atteint une ampleur tout aussi considérable.

1905) s'est accentué au fil des ans et a fait des cartes postales des documents sociaux indispensables collectionnés :

Up to 1900, people were rather indifferent to the use of postcards for extending greetings to absent friends while away on trips or vacations. At first, only the advertisers saw the possibilities of the cheap penny postcard. But after individuals began to see more artistic printing which showed a place one might himself enjoy visiting, people began to send these in quantities to various friends and even ask recipients to "Send me a greeting card from somewhere yourself". Soon the craze to collect these social documents of trips and well-wishes made big time in the newspapers as "what polite society should do" [...].

Soon numerous postcard clubs and societies were formed; and by 1900 several International Expositions of Picture Postcards were shown in Germany and Europe. [...] Cartophilia was one early popular term describing the hobby of sending and preserving greeting cards: [...] is now forgotten in favor of the term Deltiology¹⁷⁴.

Cette idée voulant que la bonne société ait été sensible au nouveau média est relayée par les auteurs, mais gagnerait à être nuancée. Il s'est trouvé que des membres de cette *polite society* condamnèrent les différents usages de la carte postale. Ce que la littérature ne relaie pas. Pas plus qu'elle ne donne d'exemples tirés de sources premières pour en attester. C'est le cas de cette auteure française, la baronne d'Orval, qui a tenté par le biais de son ouvrage sur le savoir-vivre publié en 1901, de limiter les usages de la carte postale. Dans *Usages mondains. Guide du savoir-vivre moderne dans toutes les circonstances de la vie*, elle déplore le manque d'élégance de la carte postale, car celle-ci restreint la correspondance par son format et par les normes postales contraignantes associées à son envoi. Le nouveau média devait donc n'être utilisé que pour des communications restreintes réservées à des destinataires particuliers :

Les cartes postales s'emploient pour communiquer avec les fournisseurs, lorsqu'on veut les appeler ou leur demander un objet, un renseignement; on ne doit y attacher aucun échantillon, ni écrire sur le côté réservé seulement à l'adresse.

¹⁷⁴ FREEMAN, p. 47.

Envoyer une carte postale dans d'autres circonstances est non seulement incorrect, mais encore de la dernière impolitesse¹⁷⁵.

Notre fréquentation des salons de la carte postale au Québec et à l'étranger nous a permis de constater que l'assemblage de cartes postales en albums est encore de nos jours une façon répandue chez les collectionneurs de classer et de conserver leur collection. Lors de la vente de cartes postales, il est fréquent que l'album complet soit le fruit de la transaction. Si au début du XX^e siècle, la bonne société a assemblé des albums de cartes postales, nous pensons qu'il s'agissait probablement moins de viser à conserver ces cartes postales qu'à les montrer, comme on avait montré des vues photographiques quelques années auparavant. Nous avons retrouvé un passage d'un ouvrage de 1882 qui éclaire ce contexte de mise en valeur d'albums de vues photographiques en milieu mondain. Dans un chapitre portant sur la décoration et l'aménagement de la maison, Louise d'Alq suggérait à ses lectrices dans *Le maître et la maîtresse de maison* de placer au salon des albums de vues photographiques parmi d'autres objets de divertissement destinés aux invités :

plusieurs tables de fantaisie sont placées devant les fenêtres, l'une réservée à la grande théière d'argent [...]; les autres, couvertes de feuilles littéraires, mensuelles et hebdomadaires, de brochures, d'albums de vues photographiques, d'albums à dessiner, de livres, et entourées de sièges, pour que chacun puisse venir s'y établir suivant son goût¹⁷⁶.

Ce passage nous renseigne sur le statut accordé aux vues photographiques rassemblées en album : elles ont la même valeur qu'un livre ou un album à dessiner. Une autre information concernant le statut accordé aux vues photographiques est fourni par ce même texte de Louise d'Alq portant sur la décoration murale du cabinet de travail lequel se compose de « photographies artistiques, d'aquarelles, de paysages, souvenirs des amis absents et des pays lointains que l'on a parcourus¹⁷⁷ ». Dans d'autres milieux, plus modestes, on utilisait les

¹⁷⁵ Baronne D'ORVAL, *Usages mondains. Guide du savoir-vivre moderne dans toutes les circonstances de la vie*, Paris, Victor-Havard et Cie, 1901, p. 403.

¹⁷⁶ Madame [Louise] D'ALQ, *Le maître et la maîtresse de maison*, Paris, Bureaux des causeries familiales, 1882, p. 61.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 67.

images pieuses, les photographies et des imprimés pour décorer le manteau de la cheminée¹⁷⁸. Pourtant, on peut se demander si une carte postale vaut une gravure pour décorer un cabinet de travail. L'histoire de l'art a établi une hiérarchie des genres artistiques où la gravure a une place déterminée. Quelle position occupait la carte postale dans cette hiérarchie? Assurément, un objet de curiosité placé sur une table au salon n'a pas la même valeur qu'un tableau d'histoire. La littérature ne renseigne pas sur le statut de la carte postale qu'elle associe pourtant à ce contexte. Aucun auteur n'aborde véritablement ces questions. Et l'usage décoratif de cartes postales illustrées serait établi, selon la littérature.

Peu a été fait sur l'exposition des cartes postales en album ou sous d'autres mises en scène. Les auteurs mentionnent, souvent au passage, que les collectionneurs exposent des parties de leur collection de cartes postales à la maison¹⁷⁹. En 1978, à Paris, Marie-Thérèse Duflos-Priot a mené une petite recherche sur un corpus de cartes postales reçues par la propriétaire d'un café et mises au mur de son commerce¹⁸⁰. Duflos-Priot s'intéressait à des aspects ethnologiques principalement. Elle a suggéré, à l'occasion de la publication des résultats de son analyse, que la carte postale « entre dans le domaine du destinataire où elle peut acquérir une fonction nouvelle, par son exposition¹⁸¹ ». Nulle étude n'a considéré ces pratiques d'exposition¹⁸². Un petit champ de recherche pour la muséographie s'offre ici qui pourrait allier l'ethnologie appliquée à l'espace domestique.

¹⁷⁸ Daniel SCHWEITZ, « Un intérieur domestique traditionnel à Loches vers 1905. Pour une relecture ethnohistorique des premières cartes tourangelles », *Annales de la Bretagne et des pays de l'Ouest*, tome 113, n° 1 (2006), p. 152, en fait la description.

¹⁷⁹ Notamment, FRÈRE-MICHELAT, p. 285.

¹⁸⁰ Marie-Thérèse DUFLOS-PRIOU, « Au mur d'un bistrot : analyse d'un corpus de cartes postales », *Ethnologie française*, vol. 8, n° 1 (1978), p. 71-82.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 78.

¹⁸² Claude FRÈRE-MICHELAT, « Collectionneurs dans leurs murs », dans Martine SEGALIN et Béatrix LE WITA, dir., *Chez-soi. Objets et décors : des créations familiales?*, Paris, Autrement, 1993, p. 197-208, a mené quelques recherches sur les collectionneurs et l'espace privé. Elle présente, p. 200, le fait que le collectionneur « aime vivre parmi sa ou ses collections » et qu'il prend plaisir à la montrer, « une occasion supplémentaire de regarder, manipuler ses chers objets ».

- **Les éditeurs et la production au Québec**

Au Québec comme au Canada, l'ampleur de la production annuelle de cartes postales reste inconnue. Selon les auteurs, le ministère des Postes a archivé certains documents qui précisent l'étendue des activités menées sous sa gouverne, mais les éditeurs privés de la carte postale n'en firent pas autant. Si les documents d'archives de quelque imprimerie ou des studios de photographie avaient été conservés, les données qu'ils auraient comptées auraient pu être utilisées pour générer des estimations de l'envergure de la production comme les moyens mis en œuvre, notamment le financement, pour générer celle-ci.

Les travaux d'Anderson et de Tomlinson ont fourni les seules données qui aient été portées à notre connaissance; Beauregard a repris ces données. Elles informent de l'accroissement de l'utilisation de la carte postale peu après son apparition :

La progression du nombre de cartes en circulation illustre de façon éloquent la popularité du phénomène. En 1900, le ministère dénombre 27 000 cartes postées au Canada, en 1908, il en compte 41 millions et, en 1913, pas moins de 60 millions de cartes portent l'estampille canadienne, soit une moyenne de 8 cartes envoyées par habitant¹⁸³.

La recherche sur les éditeurs québécois et leur production a bénéficié du travail de Poitras et de Bazinet. Leur intérêt a visé pour l'essentiel l'édition montréalaise. C'est aussi dans cette ville que l'activité d'édition québécoise semble avoir été la plus importante. Bazinet a recensé 200 éditeurs ayant fait des affaires à Montréal et édité des cartes postales à sujet montréalais¹⁸⁴. Pour certains de ces éditeurs il y a très peu d'informations et on ne retrouve que l'appellation de leur entreprise laissée sur quelques cartes postales : « E. P. Charlton and Co. », « Dupuis Frères », « International Fine Art Co. », « The Federated Press, Limited », « David Allan », « F. E. Phelan » et « Montreal News ». Poitras donne aussi les noms de « J.

¹⁸³ Yves BEAUREGARD, « Cette réponse que vous attendiez... Une passion née avec le siècle. La carte postale », *Cap-aux-Diamants*, vol. 3, n° 2 (été 1987), p. 43, reprend les données livrées par ANDERSON et TOMLINSON, p. xiii.

¹⁸⁴ BAZINET, p. 187.

C. Wilson », « J. T. Henderson¹⁸⁵ » et « G. M. Rose » qui étaient des éditeurs actifs dès 1898¹⁸⁶. Mentionnons encore deux maisons, en exercice de 1905 à 1920 environ, qui mériteraient une recherche approfondie sur leur activité par l'importance de leur production : « Novelty Manufacturing¹⁸⁷ » et « European Post Card ». Il arrive que des auteurs, dont Poitras, renvoient leurs lecteurs vers des sources qui pourraient être systématiquement exploitées. Les *Lovell's Directory* sont de celles-là¹⁸⁸.

On connaît les contours du travail d'édition de cartes postales de quelques librairies. À Montréal, la librairie Beauchemin¹⁸⁹, fondée en 1842, éditait principalement des manuels scolaires, des almanachs, des journaux, des livres de droit et de piété. Mais Poitras a indiqué qu'elle produisit aussi des cartes postales à partir de 1905¹⁹⁰. Elle fit des affaires sous diverses raisons sociales et, en 1908, elle acheta la librairie Cadieux et Derôme¹⁹¹, sa rivale. Une autre librairie, « Granger et Frères », de la rue Notre-Dame, généra un nombre substantiel de cartes postales de belle qualité. Enfin, quelques petits entrepreneurs francophones tentèrent une entrée sur le marché. Selon Poitras, ce fut le cas d'Albert Ferland, poète et illustrateur, de L. Adolphe Morissette, graveur, et de la Librairie d'action française qui publia une série succincte vers 1925¹⁹².

Peu après l'ouverture du marché, de petits commerces ont développé une activité spécialisée dans la vente de cartes postales et dans l'édition. À Montréal, c'est sur la rue Sainte-

¹⁸⁵ À ne pas confondre avec cet autre éditeur, « H. V. Henderson », de West Bathurst, au Nouveau-Brunswick, répertorié par POITRAS (1994), p. 367.

¹⁸⁶ POITRAS (1990), p. 118.

¹⁸⁷ POITRAS (1994), p. 239, indique que l'entreprise avait édité des cartes postales entre 1918 et 1925.

¹⁸⁸ POITRAS (1990), p. 94, mentionne qu'il a trouvé de l'information concernant un libraire de Québec dans un *Lovell's* de 1905. Pourtant, un emploi systématique, pour chaque éditeur, livrerait une information substantielle sur l'adresse de l'entreprise, les années d'activité, et parfois sur le nom du gérant.

¹⁸⁹ La librairie, qui fut aussi la maison d'édition, fut fondée en 1842 par Charles-Odilon Beauchemin.

¹⁹⁰ POITRAS (1994), p. 261.

¹⁹¹ François LANDRY, *Beauchemin et l'édition au Québec. Une culture modeste, 1840-1940*, Montréal, Fides, 1997, p. 171 : « En 1908, l'enseigne de la librairie Beauchemin remplace celle de Cadieux & Derome au 18-20 Ouest [sic], rue Notre-Dame. »

¹⁹² POITRAS (1990), p. 120.

Catherine ou à proximité qu'étaient établis ces imagiers. Poitras a répertorié quelques commerces qu'il présente :

La conséquence de cette effervescence [de la production de cartes postales par un nombre considérable de petites entreprises] réside dans le foisonnement de petites boutiques spécialisées offrant une multitude de cartes à leur clientèle. Ainsi à Montréal, les amateurs de l'époque visitent assidûment les dépositaires de la rue Sainte-Catherine parmi lesquels l'Original, le Musée, le Bijou, sans oublier M. Arthur Yon reconnu également pour son vaste choix de partitions musicales¹⁹³.

Vers 1909, le propriétaire de Le Bijou, le photographe Roméo Roussil, éditait des cartes postales de Montréal¹⁹⁴. Ses vues photographiques de paysages et de villages, de la Gaspésie jusqu'à Montréal, étaient éditées en noir et blanc. Quelques cartes postales, conservées à la Bibliothèque et Archives nationales du Québec, montraient des édifices comme la résidence de O. Dufresne à Longueuil et l'usine de la compagnie Cantin à Warwick¹⁹⁵.

Québec a été la seconde ville d'importance pour l'édition de cartes postales. Ces entreprises ont entretenu des liens d'affaires avec d'autres éditeurs. Les librairies aussi ont été actives dans l'édition de cartes postales. Poitras a indiqué qu'à partir de 1904 la librairie « J. P. Garneau Ltée¹⁹⁶ » de la rue Saint-Jean, bien connue à Québec, a participé à ce travail d'édition. Cette entreprise aurait publié 220 modèles de vues de Québec, en plus d'une série en noir et blanc et numérotée, et une série qui montrait l'architecture religieuse (ill. 4). Poitras a relevé que « J. P. Garneau Ltée » s'est associé à la maison « Montreal Import » pour l'édition d'une petite série en noir et blanc¹⁹⁷. Certaines de ces cartes postales ont été imprimées aux États-Unis et en France.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 108.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 179, présente une carte postale qu'il date de 1909.

¹⁹⁵ La base de données des cartes postales numérisées de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec est accessible en ligne, *Bibliothèque et archives nationales du Québec*, 6 mars 2006, [<http://www4.bnquebec.ca/carpos/accueil.htm>].

¹⁹⁶ Pour « Joseph-Pierre Garneau »; POITRAS (1994), p. 105 et 261, indique que la librairie a été ouverte par Octave Crémazie et son frère Joseph.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 106 et 193.

Vers 1900-1905, comme Poitras l'a souligné, la librairie « Bilaudeau et Campbell » éditait des vues de Québec (des vues urbaines et de monuments), de Charlevoix et du Saguenay. À Waterloo, « J. G. A. Chagnon » publiait des vues de son village et Pierre-Fortunat Pinsonneault aidait la librairie à entrer en relation d'affaires avec Bergeret, car Pinsonneault était « l'agent général des éditions Bergeret pour le Canada », en plus d'avoir fait imprimer ses cartes postales par cet éditeur¹⁹⁸. Lebel a étudié la production de la librairie « Pruneau et Kirouac » (qui devint plus tard « Cartes Kirouac Inc. »), active de 1900 à 1930¹⁹⁹. Cette librairie a d'abord vendu des cartes postales européennes et étasuniennes avant d'en éditer. Plusieurs étaient des vues de Québec, de l'est du Québec, et quelques-unes étaient des vues de Montréal et d'Ottawa. Lebel a précisé qu'une série de cartes postales furent imprimées en Allemagne, d'autres au Canada²⁰⁰. Poitras a montré qu'en 1910, « Pruneau et Kirouac » éditait une série de vues en noir et blanc, qui reprenait le thème de l'architecture religieuse, d'abord exploré par la librairie Garneau²⁰¹.

L'édition de cartes postales a gagné toute la province de Québec. Poitras a fait porter ses recherches sur l'ensemble de l'édition provinciale. Les connaissances sur les relations d'affaires entre les maisons d'édition de la province ne sont pas plus développées. Selon Poitras, à partir de 1902²⁰², plusieurs cartes postales de villes québécoises ont été éditées à Montréal par la maison « Illustrated Post Card Company, Montreal²⁰³ », homonyme de la

¹⁹⁸ POITRAS (1990), p. 83 et 94.

¹⁹⁹ Jean-Marie LEBEL, « La librairie Pruneau & Kirouac », dans Charles CARRIER *et al.*, *Le Québec en cartes postales : Répertoire des éditeurs Pruneau & Kirouac*, Québec, Club des cartophiles québécois, 1994, p. 8-9 : En 1888, deux hommes ouvrirent une librairie : Odilon Pruneau et Arthur Kirouac. Au fil des ans, leur librairie occupa trois adresses différentes de la côte de la Fabrique à Québec. Elles ont été identifiées aux deux noms, « Librairie Montmorency-Laval » et, plus tard, « J. A. Kirouac ». Leurs cartes postales étaient numérotées et imprimées en Allemagne et au Canada. Leurs affaires communes ont cessé en 1906. Kirouac a ouvert son magasin de jouets (encore en activité) et la librairie A. O. Pruneau a ouvert la même année. Les fils Kirouac, Ernest, Odilon et Marcel, reprirent plus tard le commerce. C'est l'un de leurs descendants, Émile, qui aurait poursuivi l'édition de cartes postales appelées les « cartes chromo », entre 1945 et 1960.

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ POITRAS (1990), p. 116.

²⁰² *Ibid.*, p. 118.

²⁰³ POITRAS (1994), p. 159 et suiv., indique que la maison a édité des séries après 1904.

grande entreprise d'édition de cartes postales de New York²⁰⁴. La « Canada Phot. Post Card » aurait collaboré à l'édition d'images de Lévis²⁰⁵. Un autre exemple, Laprés et Laverge de Montréal qui étaient des photographes de vues d'Oka ont fait éditer des cartes postales par la « Illustrated Post Card »²⁰⁶. Et Sally Wood de l'Estrie aurait collaboré, à la fois avec « Illustrated Post Card » et « The Valentine & Sons' » à l'édition des cartes postales qui montraient des vues de cette région.

Les collaborateurs sont rarement identifiés sur les cartes postales ce qui ne facilite pas l'identification des partenaires d'affaires. Les cartes postales éditées par la « Illustrated Post Card » donnent néanmoins plusieurs noms. Repéré par Poitras, on retrouve le libraire de Québec, John E. Walsh, d'origine britannique. Walsh était lui-même un éditeur de cartes postales patriotiques²⁰⁷. J. A. Dumas et J. E. H. Bourassa, photographes de Montréal, et J. H. Côté de Roberval ont également collaboré avec la « Illustrated Post Card »²⁰⁸. Enfin, la maison « Montreal Import » aurait édité un grand nombre de vues de Québec et de plusieurs villages. Cette maison imprimait les cartes postales de libraires de Québec et de Montréal, et de photographes de toute la province : John E. Walsh de Québec, Roméo Roussil de Montréal (lui-même éditeur et vendeur de cartes postales), L. O. Vallée de Rimouski, J. F. Deschênes de Grande-Rivière et Ernestine L'Espérance de Gaspé²⁰⁹.

Un petit nombre d'illustrateurs ont œuvré à la création de cartes postales même si la majorité des œuvres québécoises a plutôt été le fait de clichés photographiques. La connaissance sur ces illustrateurs révèle aussi les liens d'affaires. Les travaux de Poitras ont mis au jour la relation entre « Raphael Tuck and Sons » et Charles F. Flower qui aurait produit quelques cartes postales éditées en Angleterre²¹⁰. Un autre, F. Earl Christy, aurait dessiné une série de

²⁰⁴ RYAN, p. 28 : « *with six hundred employees, averaged a daily output of three million cards in 1909.* »

²⁰⁵ POITRAS (1990), p. 123.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 125.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 117.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 125.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 123.

²¹⁰ Un commerce de la rue Saint-Antoine à Montréal portait ce nom. Les renseignements concernant une filiation entre les deux raisons sociales manquent. POITRAS (1990), p. 143 et 145, maintient que

cartes postales ayant pour objet les universités et intitulée « University Girl ». Ces cartes postales montraient une figure de jeune femme surmontant des armoiries universitaires (par exemple, en y prenant appui). Poitras a exposé qu'entre 1905 et 1930, quelques œuvres d'illustrateurs ont été reprises en cartes postales; celles de Paul Caron, Eugène Haberer, Edmond-Joseph Massicotte et Henri Julien étaient parmi celles-là²¹¹. En outre, un certain nombre d'œuvres peintes ou gravées auraient été reproduites en cartes postales.

Parmi plusieurs maisons d'édition régionales, cette entreprise francophone de Coteau-Landing, la « International Post Card », se démarquait. Le président de cette entreprise, Ernest Stevens, était le fils d'un Belge immigré au Canada. Vers 1905, l'édition de cartes postales par cette maison atteignait près de 1 000 modèles d'images du sud-ouest du Québec et des Laurentides. Poitras indique que les noms des photographes étaient bien souvent identifiés sur les cartes postales : Jos D. Richard de Nicolet, J. Adélarde Roy de Grand-Mère et J. J. Marchand de Valleyfield (lui-même éditeur)²¹².

C'est encore Poitras qui a mis au jour l'information dont nous disposons sur les photographes Pinsonneault. Il a révélé que Pierre-Fortunat Pinsonneault de Trois-Rivières fut un éditeur très prolifique à partir de 1903. Il était arrivé à Trois-Rivières en 1888. De 1904 à 1915, Pinsonneault photographia le paysage riverain du Saint-Laurent entre Québec et Montréal²¹³. Une de ses œuvres gagna une distinction dans un concours de cartes postales, comme l'a révélé Poitras :

Dans un concours de cartes postales illustrées ouvert au monde entier, M. Alexandre Hébert, fils de M. Charles Dupont Hébert, de cette ville a remporté le premier prix avec une carte de la maison P. F. Pinsonneault.

« Tuck » d'Angleterre avait installé une filiale à New York, mais qu'il avait pour lien, avec le Canada, la firme « Warwick Bros » de Toronto.

²¹¹ *Ibid.*, p. 148.

²¹² *Ibid.*, p. 122.

²¹³ *Ibid.*, p. 83. Poitras propose que le photographe de ces vues qui exigeaient de longs déplacements serait plutôt un frère de Pierre-Fortunat, puisque ce dernier souffrait d'une infirmité à une jambe.

Le concours consistait à envoyer en France à "l'Intermédiaire" des cartophiles la plus jolie vue noire signée. Les cartes devaient en plus être datées du lieu d'origine et porter le timbre du côté de la vue. M. Hébert eut le bon goût d'envoyer "l'Étang du Manoir de Nicolet" tirée de magnifiques cartes illustrées éditées par M. P. F. Pinsonneault notre populaire artiste photographe et remporta le premier prix. C'est le seul concurrent canadien qui ait remporté un prix²¹⁴.

Selon les travaux de Poitras, en 1906, Pinsonneault aurait publié un catalogue complet, disparu aujourd'hui, des cartes postales qu'il éditait²¹⁵. En août, une annonce paraissait dans *Le Trifluvien*, mise au jour par Poitras :

La maison F. Pinsonneault de cette ville vient de publier un petit pamphlet contenant un catalogue complet de différentes variétés de cartes postales vendues par cet établissement. Nos lecteurs savent sans doute que la maison F. Pinsonneault de cette ville, est certainement dans cette ligne de commerce une des maisons les plus importantes de tout le pays²¹⁶.

Le frère de Pierre-Fortunat, Alfred-Zénon, s'est associé à lui pour produire quelques cartes postales de monuments et d'édifices de Sherbrooke²¹⁷. Les cartes postales de la maison étaient reconnaissables à leur logotype composé d'un « P » et des mots « Trois-Rivières » et « Canada » sur le dessin d'une feuille d'érable.

Poitras a révélé que Joseph-Laurent Pinsonneault, de Saint-Jean-sur-Richelieu, un autre membre de la famille, aurait édité quelques séries de cartes postales. Le studio de Joseph-Laurent a ouvert en 1884. Il s'est intéressé aux vues du paysage naturel et urbain. Il a aussi édité les clichés de photographes locaux, dont ceux de Joseph-Louis Cartier. Alfred-Zénon s'est associé à Joseph-Laurent et ils ont produit deux séries de 1400 modèles différents de cartes postales. Les clichés de la seconde série ont été réunis dans un album intitulé « Canada pittoresque » : « Les "vues" seront d'abord publiées sous forme d'album pour faire

²¹⁴ *Ibid.*, p. 84. Poitras cite une partie de cet article : *Le Trifluvien*, vol. 17, n° 55 (8 août 1905), p. 8.

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ *Ibid.*, p. 84 et 105. Poitras donne la référence de cet article que nous citons ici : *Le Trifluvien*, vol. 18, n° 56 (14 août 1906), p. 8.

²¹⁷ POITRAS (1990), p. 90.

ultérieurement l'objet d'un tirage spécial sur cartes postales²¹⁸. » Poitras a révélé que, vers 1905, Joseph-Laurent a produit une troisième série de cartes postales, de portraits cette fois. Cette série s'intitulait « Galerie historique ».

À Victoriaville, en 1901, l'éditeur et photographe Joseph-Odilon Dubuc succédait à Alfred-Zénon et prenait en main le studio des Pinsonneault, géré, jusqu'à ce moment, par Alfred-Zénon. Dubuc a publié des clichés montrant Arthabaska et Victoriaville. Poitras a indiqué que la « Montreal Import » imprimait ses cartes postales²¹⁹.

Poitras a étudié les activités de la maison; vers 1904, les Pinsonneault vendaient des cartes postales éditées en France en plus de celles qu'ils éditaient eux-mêmes. La maison Pinsonneault fonctionnait avec le concours de photographes employés de façon permanente ou à titre de « pigistes ». Les frères Pinsonneault possédaient plusieurs studios et firent un travail d'édition de cartes postales très dynamique dès leurs débuts. Poitras a fait connaître quelques annonces de la vente de ces cartes postales, parues dans les journaux locaux²²⁰. Ces articles ont révélé que les cartes postales, éditées par les Pinsonneault, ont été vendues en album et par « catalogue complet des différentes variétés de cartes postales vendues par son établissement²²¹ ». Le cas de la maison d'édition des Pinsonneault ressemble, par quelques caractéristiques, au studio Neurdein à Paris : les deux maisons étaient des entreprises gérées par des frères qui étaient aussi des photographes spécialisés dans l'édition de vues.

Poitras souligne qu'à Rivière-du-Loup un photographe s'est démarqué : Stanislas Belle. Celui-ci aurait édité des vues, parfois avec la collaboration de Pierre-Fortunat Pinsonneault, qui furent imprimées par la « Montreal Import »²²². Les négatifs des clichés de Belle sont conservés au Musée du Bas-Saint-Laurent :

²¹⁸ *Ibid.*, p. 76.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 91.

²²⁰ *Ibid.*, p. 90 : *L'écho des Bois-Francs* (Arthabaska), 16 avril 1904 et 27 août 1904.

²²¹ *Ibid.*, p. 84.

²²² *Ibid.*, p. 93.

En 1914, il laisse environ 20 000 négatifs sur verre composés principalement de portraits de studio, de scènes de vie et d'événements. Il édita de nombreuses cartes postales en plus de publier, en 1906, un album-souvenir composé de nombreuses photographies de Fraserville [Rivière-du-Loup] et de la région du lac Témiscouata²²³.

Les photographes Joseph-Donat Richard de Nicolet et Charles-Tancrède Desjardins de Sorel collaborèrent aussi occasionnellement avec Pinsonneault. Selon Poitras, vers 1905-1906, Pinsonneault éditait les vues des villages où ils étaient sis²²⁴.

Enfin, l'historiographie a montré que la production des cartes postales à sujet canadien a été le fait des éditeurs locaux, mais aussi d'Européens et d'Étatsuniens. En effet, les grandes maisons étrangères étendirent leur marché jusqu'au Québec. Les maisons « N. D. Phot. » de Paris, « The Valentine & Sons' » d'Écosse, « Hugh C. Leighton » du Maine et « Detroit Photographic » du Michigan, étaient de celles-là. Par ailleurs, les recherches que les auteurs ont menées ont révélé que des relations d'affaires avaient été conclues entre les maisons d'édition étrangères et les maisons d'édition au pays. Mais, ils n'ont pas exploré les liens entre ces maisons. Selon Poitras, l'édition canadienne de « The Valentine & Sons' », entre 1906 et 1918 et imprimée au Québec, aurait été de 15 000 cartes postales²²⁵. Ce que Poitras a noté dans ses travaux concerne surtout les éditions de cartes postales pour Montréal et Québec. Il a relevé qu'on utilisait de nombreux clichés du photographe montréalais, William Notman²²⁶, d'origine écossaise. Ses clichés ont également illustré les cartes postales des maisons « European Post Card Co.²²⁷ », « Hugh C. Leighton », « Picture Post Card » et « Montreal Import Company²²⁸ ». Un éditeur de Québec, « E. P. Charlton & Coy Ltd. », a publié une image de la maison « The Valentine & Sons' ». Il apparaît que les connaissances

²²³ *Musée du Bas-Saint-Laurent*, 15 mai 2004, [http://www.mbsl.qc.ca/].

²²⁴ POITRAS (1990), p. 98.

²²⁵ *Ibid.*, p. 136. La numérotation des cartes postales s'étendait de 100 000 à 115 000.

²²⁶ *Ibid.*, p. 137. Selon Réjean LAPOINTE, « Québec selon les Notman. Une image fabriquée », *Cap-aux-Diamants*, vol. 3, n° 2 (été 1987), p. 21, la firme Notman était active entre 1856 et 1935. Elle employait 55 personnes, en 1880, et gérait une vingtaine de studios au Canada et aux États-Unis. Les frères de William, le fondateur, se joignirent à l'entreprise en 1860, suivis de son fils en 1873.

²²⁷ POITRAS (1994), p. 227, indique que l'entreprise avait des activités entre 1908 et 1920.

²²⁸ POITRAS (1990), p. 68-69, discute des droits d'auteur des Notman et propose qu'ils n'auraient jamais été respectés.

sur la question des relations d'affaires avec l'étranger sont par trop embryonnaires, mais que le sujet mériterait que des chercheurs s'y attachent davantage.

Cette synthèse de la connaissance sur la production québécoise des cartes postales illustrées a fait ressortir le dynamisme d'entreprise des éditeurs de cartes postales qui s'étendait à tout le Québec. Elle a aussi mis en évidence le lien entre l'édition des cartes postales et le monde des librairies. Ce monde fut dynamique, et les librairies qui éditérent des cartes postales étaient peut-être plus nombreuses que les auteurs ne l'ont soupçonné. Notre synthèse a, par ailleurs, révélé la complexité des relations entre les différents acteurs. Elle a aussi posé les limites de cette connaissance : nous savons peu de choses des conditions économiques de cette production et de ses acteurs. Enfin, elle a montré l'importance potentielle en termes économiques, de cet aspect de l'histoire de la carte postale qui n'a pas encore retenu l'attention des chercheurs : les relations d'affaires entre les éditeurs.

Depuis l'entier postal de 1871, le média « carte postale » a évolué sous sa forme la plus intéressante : la carte postale illustrée. De l'entier postal à vocation publicitaire, instauré par le ministère des Postes dont la structure avait été initiée sous le Régime anglais, jusqu'à la carte postale photographique « colorée à la main » et éditée par des entreprises privées étrangères et québécoises, le média a connu plusieurs formes et a été largement diffusé. La déréglementation, qui permit ces modifications à la forme, autorisa aussi à la carte postale de porter des vues.

Les utilisateurs de la carte postale souhaitaient communiquer avec le monde et rencontrer autrui. Ils utilisèrent la carte postale pour le faire, croyant que l'illustration qu'elle revêtait enrichissait le message de correspondance ou le précisait. Au cours des chapitres suivants, nous faisons porter notre attention sur cette image qui orne la carte postale de Montréal, ces « vues de nous-mêmes », et les projets qu'elle a formulés pour la ville.

- **La valeur symbolique de la carte postale**

Ainsi, ce chapitre a été l'occasion de discuter des spécificités propres au média, son caractère reproductible par exemple. Pour Malaurie, au même titre que la photographie qui l'avait précédée, la carte postale illustrée avait au début du XX^e siècle, un statut nouveau pour la société. Walter Benjamin a étudié les rapports entre l'art et la société et postulé, ainsi que Malaurie le rapporte dans sa thèse, après Armand et Michèle Mattelart, que les inventions de la photographie et du cinéma ont modifié la réception des œuvres d'art par le spectateur et occasionné une « rupture représentationnelle » à laquelle la carte postale photographique a pris part²²⁹. Malaurie reprend cette idée de Benjamin (sur la reproduction massive des œuvres d'art et des comportements²³⁰) et explique :

Cette époque de la reproduction mécanisée invente ainsi de nouvelles médiations sociales, qui se construisent avec le dispositif photographique et cinématographique. [...] [Elle] implique aussi la transformation des formes de l'expérience ordinaire et de ses traces en images²³¹.

Malaurie inscrit la carte postale en tant que « puissance symbolique » stéréotypée dans « la construction sociale de la réalité et de l'imaginaire de notre société²³² ». Cette conception serait liée aux développements techniques et sociaux de l'époque industrielle, selon Amossy que Malaurie cite :

C'est lorsque l'industrialisation fait lourdement peser la menace de la standardisation sur nos productions de l'esprit que le caractère simpliste et déformant des images stéréotypées s'impose²³³.

²²⁹ Walter BENJAMIN, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, Paris, Gallimard, 1991 (1936), p. 140-171, dans Armand et Michèle MATTELART, *Histoire des théories de la communication*, Paris, Découverte, 1995, p. 43, cités dans MALAURIE (2001a), p. 159-160.

²³⁰ BENJAMIN, p. 177, dans MALAURIE (2001a), p. 160.

²³¹ *Ibid.*

²³² *Ibid.*, p. 163.

²³³ Ruth AMOSSY, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991, p. 11., citée dans MALAURIE (2001a), p. 163.

Selon Amossy, la conséquence de cette stéréotypie, rapporte encore Malaurie, serait la construction dans la culture de types sociaux, littéraires et artistiques²³⁴. Amossy, cité par Marie-Ève Perrot, indique que la stéréotypie est une représentation :

En tant que représentation collective accréditée, le stéréotype relève du fonds commun à partir duquel un groupe donné façonne sa vision des choses et des événements. Il offre les schèmes grâce auxquels la communauté peut appréhender le réel de façon uniforme et fonder en vérité ses croyances²³⁵.

Les cartes postales illustrées seraient donc ces représentations collectives, accréditées, qui permettraient aux croyances de devenir des réalités? Ces considérations dotent la carte postale de Montréal d'une sorte d'autorité sur les projets de ville développés, que nous souhaitons considérer dans notre analyse. Elles ont été les vecteurs de cette imagerie, et ont profité, accréditées auprès des utilisateurs, d'un pouvoir reconnu. Depuis la photographie et le projet d'architecture qu'elles utilisent comme base à leur édition, les cartes postales effectuent la médiation en étant cette puissance symbolique qui porte les projets de ville.

²³⁴ MALAURIE (2001a), p. 163-164.

²³⁵ AMOSSY, p. 48, citée dans Marie-Ève PERROT, « Nature et fonction des stéréotypes linguistiques dans le discours de presse d'une communauté minoritaire : L'Évangéline de 1887 à 1930 », dans Henri BOYER, dir., *Stéréotypage, stéréotypes : fonctionnements ordinaires et mises en scènes*, tome 1, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 254.

PREMIÈRE PARTIE

L'IMAGE *CITY BEAUTIFUL* DE LA VILLE

CHAPITRE II

LES CARTES POSTALES DE LA *CITY BEAUTIFUL* : L'ANNONCE DU POUVOIR DE LA CARTE POSTALE SUR LA VILLE

C'est alors que l'on comprend les mots d'Aristote, pour qui tous les principes de l'art de construire les villes se résument dans le fait qu'une cité doit offrir à ses habitants à la fois la sécurité et le bonheur. [Cet] objectif n'est réalisable que si la construction des villes n'est pas simplement considérée comme une question de technique, mais comme relevant de l'art, dans l'acception la plus précise et la plus noble de ce terme.

Camillo Sitte, L'art de bâtir les villes, 1889

L'urbanisme, au début du XX^e siècle, selon Françoise Choay¹, poursuit le travail de réflexion amorcé à l'ère industrielle : c'est la recherche de solutions face au problème de l'aménagement. Parmi les multiples cartes postales qui furent éditées au cours de cette même période, un groupe s'est distingué en constituant un premier élément de réponse à ce problème, pour Montréal : ce sont les cartes postales portant la marque de la *City Beautiful*. Elles montrent des jardins, des parcs et des grands édifices. Ces cartes postales présentaient des sujets qui reflétaient les nuances des idées qui circulaient alors auprès des créateurs de la ville. Ceux-ci, aménagistes comme architectes, étaient inspirés par les thèmes développés par le mouvement *City Beautiful*. C'est à cette occasion que les cartes postales ont pris des traits façonnés par l'idéal développé par le mouvement et qu'elles énoncèrent un véritable projet de ville.

¹ Françoise CHOAY, *L'urbanisme, utopies et réalités*, Paris, Seuil, 1965, p. 9, explique que « l'urbanisme veut résoudre un problème (l'aménagement de la cité machiniste) qui s'est posé bien avant sa création, dès les premières décades du XIX^e siècle ».

Ce chapitre visite la représentation, dans les cartes postales, du thème de la *City Beautiful*. Nous étudions les cartes postales du début du XX^e siècle en fonction des principes de composition de la *City Beautiful* qu'on y retrouve. L'hypothèse explorée est la suivante : en quoi la carte postale magnifie-t-elle, pour la devancer ou pour l'annoncer, la *City Beautiful* ? Ce chapitre est le fait d'un bref état de la question sur la *City Beautiful*, suivi de la description et de l'analyse de cartes postales relatives au sujet.

- **Les principes de la *City Beautiful***

Un historien étasunien, William Henry Wilson, a étudié la *City Beautiful*; il a répertorié ses caractéristiques et ses principes dans une riche étude — probablement l'ouvrage le plus important à ce jour². Ces principes sont orientés vers le développement d'un idéal de beauté pour la ville (*civic beauty*). Le projet politique qui se dessinait derrière les idées développées faisait la promotion de valeurs esthétiques et de l'amélioration de l'environnement³. Les idées formulées par les adeptes du mouvement visaient à développer un certain sens civique proche du patriotisme (*to become more imbued with civic patriotism*) et une ouverture de la population pour les besoins communautaires. En outre, on espérait accroître, par ce bel environnement, la productivité des travailleurs et l'économie de la ville.

Pour la plupart des adeptes de ce mouvement de planification, il était nécessaire d'aménager des jardins fleuris et des parcs paysagers, mais aussi de dessiner du mobilier urbain au design élégant et des édifices publics et semi-publics monumentaux. L'harmonie était recherchée dans toutes les interventions, car on voulait influencer les citoyens en leur offrant de quoi les charmer tant émotionnellement qu'intellectuellement⁴. Wilson précise que l'âge d'or du mouvement se situe entre 1900 et 1910⁵.

² William Henry WILSON, *The City Beautiful Movement*, Baltimore / Londres, Johns Hopkins University Press, 1989, p. 79.

³ *Ibid.*, p. 1.

⁴ *Ibid.* : « *The goal beyond the tangibles was to influence the heart, mind, and purse of the citizen.* »

⁵ *Ibid.*

En plus de lever l'ambiguïté sur la paternité de la *City Beautiful*, en expliquant que le mouvement est beaucoup trop complexe pour l'attribuer à un seul homme comme certains auteurs l'ont fait⁶, Wilson critique leur interprétation déterministe, avancée pour expliquer le projet de ville de la *City Beautiful*. Il relève trois problèmes liés à cette interprétation qui portent sur l'élimination du rôle de la population dans la prise de décision liée aux politiques d'aménagement des villes. Il soutient que le processus de sélection des projets d'aménagement incluait une ratification démocratique.

La *City Beautiful*, comme phénomène, a aussi motivé quelques études québécoises. Deux thèses de doctorat de 1998 ont recherché les influences de la *City Beautiful* sur des projets d'aménagement québécois. Lucie K. Morisset, dans le cadre de sa thèse de doctorat sur la ville d'Arvida, au Québec, a examiné l'influence des idées de la *City Beautiful* sur le projet développé pour cette ville. Elle y a retrouvé des références formelles, comme un centre-ville monumental comprenant une perspective grandiose qui fait le lien entre la cathédrale, l'usine, le *Civic Center* et la gare, de magnifiques jardins et des édifices à l'architecture classique⁷. À Montréal, l'influence sur des projets récents a été étudiée, en 1998, par Souhila Djiar également dans le cadre de sa thèse doctorale. Cette auteure a examiné l'impact des concepts développés par le mouvement sur un projet d'aménagement des années 1980 à Montréal nommé l'événement McGill College. En considérant le contexte de cet événement comme étant l'occasion d'un retour des idées de la *City Beautiful* en aménagement, elle a conclu qu'« il n'y avait pas tout à fait retour du mouvement City Beautiful, mais uniquement la réapparition d'une certaine conscience de la ville⁸ ». Elle a expliqué le contexte montréalais et son rapport avec la *City Beautiful* comme étant une recherche de solutions à la fois des problèmes sociaux et spatiaux, tendant à réguler l'impérialisme économique que les

⁶ *Ibid.*, p. 4 : Thomas S. HINES, *Burnham of Chicago : Architect and Planner*, New York, Oxford University Press, 1974, propose Daniel Hudson Burnham, et Jon A. PETERSON, « The City Beautiful Movement : Forgotten Origins and Lost Meanings », *Journal of Urban History*, vol. 2, n° 4 (août 1976), p. 415-434, Charles Mulford Robinson.

⁷ Lucie K. MORISSET, *Arvida, cité industrielle. Une épopée urbaine en Amérique*, Sillery, Septentrion, 1998, p. 74 et suiv.

⁸ Souhila DJIAR, « Aménagement et dynamique urbaine : Étude du projet McGill College (1984) en rapport avec le mouvement City Beautiful », thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, Faculté de l'aménagement, 1998, p. IV.

administrations municipales avaient encouragé dans le contexte de concurrence entre les villes nord-américaines⁹.

- **La *City Beautiful* à Montréal**

Au début du XX^e siècle, le contexte de l'aménagement montréalais a été vivifié par les concepts de la *City Beautiful* qui inspiraient fortement les créateurs. Ces derniers étaient appuyés par les professeurs d'architecture et les architectes qui soutenaient les idées développées par le mouvement. En particulier, à l'école d'architecture de l'Université McGill, le professeur Percy Erskine Nobbs (1875-1964) avait participé aux travaux de la Ligue du progrès civique (*City Improvement League*) et pu défendre la *City Beautiful* auprès du Comité d'urbanisme¹⁰, un des comités les plus importants. Ensuite, en 1906, l'Association des architectes de la province de Québec (A. A. P. Q.) a créé le Comité des améliorations municipales (appuyé financièrement dans ses travaux par l'administration municipale). William Sutherland Maxwell (1874-1952), un architecte préoccupé par le statut artistique de l'architecture et adepte du style Beaux-arts, en a été le premier directeur¹¹. Ce comité a tenu un rôle important dans la création et la diffusion de projets auprès du public et des autorités municipales. Plusieurs projets de boulevards montréalais furent présentés par ce comité, notamment des projets d'axes est-ouest et d'améliorations, constitués sur le modèle du système de parcs et boulevards élaboré à Chicago en 1893¹².

Au cours des années 1910, dans la foulée de ces élaborations pour Montréal, un projet prestigieux avait été imaginé pour l'avenue McGill College, qui devait « célébrer la

⁹ *Ibid.*, p. 64-65.

¹⁰ France VANLAETHEM, « Beautification versus Modernization », dans Isabelle GOURNAY et France VANLAETHEM, *Montreal Metropolis 1880-1930*, Montréal, Centre canadien d'architecture / Stoddart Publishing, 1998, p. 144. Le Comité défendait aussi le *Gothic Revival* « [...] claiming that it alone could lead to renewal and an emancipation of classicism. »

¹¹ *Ibid.*, p. 137 : « During the 1890s, the PQAA's involvement in this area [town planning] had not advanced beyond repeated requests that the municipal government set up an arts commission, along the lines of the Chicago Municipal League, to study al new proposals, projects, and models with a view to adding monuments and expanding and beautifying thoroughfares and public squares. »

¹² Luc NOPPEN, *Du chemin du Roy à la rue Notre-Dame: Mémoires et destins d'un axe est-ouest à Montréal*, Québec, Ministère des transports du Québec, 2001, p. 19-20.

métropole »¹³. Puis, en 1911, le projet pour la ville Mont-Royal a été dessiné par Frederick G. Todd (1876-1948) et consistait en un plan radioconcentrique. Le plan de la ville, aussi dite ville-modèle (ill. 5), comprenait des espaces verts reliés entre eux par une longue rue sinueuse qui interrompait les deux avenues diagonales. La voie ferrée constituait un des axes principaux, le centre-ville était composé de la gare et des édifices publics élevés autour d'un jardin¹⁴. Enfin, vers 1912, à Maisonneuve, un axe monumental a été ouvert et l'avenue Morgan a été plantée d'arbres¹⁵. Par la suite, le marché Maisonneuve (1912-1914, Marius Dufresne) a été construit à l'extrémité de cette avenue que le manoir Morgan fermait à l'autre extrémité. En outre, il avait été prévu de construire des édifices monumentaux à proximité. Les expériences d'aménagement témoignaient de la recherche d'application de quelques-uns des concepts de la *City Beautiful* dans le tissu urbain. C'est ce qu'une vue à vol d'oiseau, parue vers 1910, montre en présentant le projet de Maisonneuve (ill. 6). Ce type de projet témoigne de la volonté d'appliquer les idées de la *City Beautiful* à Montréal. Le projet pour Maisonneuve, selon Linteau, était d'envergure :

Les nouveaux dirigeants de Maisonneuve lancent un ambitieux plan de travaux publics visant à doter la municipalité d'édifices publics imposants, de grands boulevards et d'un immense parc. Un des objectifs est de créer, surtout dans la partie nord de la ville, un nouvel environnement qui attirera une clientèle différente de la population ouvrière qui habite au sud. On veut ainsi transformer la "Pittsburgh du Canada" en un véritable "Jardin de Montréal". Quatre édifices publics sont construits entre 1910 et 1916, les boulevards Pie-IX et Morgan sont mis en chantier et on achète de vastes terrains afin de constituer le parc de Maisonneuve, pour lequel un plan d'aménagement est proposé. L'affaissement du marché foncier en 1913 et surtout la guerre de 1914 viennent compromettre le succès de cette deuxième phase et empêchent la réalisation des travaux prévus pour le parc¹⁶.

Mais leur impact fut restreint selon la littérature. Jean-Claude Marsan soutient que les concepts de la *City Beautiful* qui ont influencé les aménagistes montréalais n'ont pas été à la

¹³ MORISSET, p. 77.

¹⁴ André CORBOZ, « Ville Mont-Royal, cité-jardin vitruvienne », *Journal de la Société pour l'étude de l'architecture du Canada*, vol. 25, nos 2-3-4 (2000), p. 3-16.

¹⁵ NOPPEN, p. 133-135.

¹⁶ Paul-André LINTEAU, *Histoire de Montréal depuis la Confédération*, deuxième édition augmentée, Montréal, Boréal, 2000, p. 200.

hauteur des idées développées par les initiateurs du mouvement¹⁷. L'historien de l'architecture Luc Noppen a mené une recherche sur la rue Notre-Dame et étudié l'histoire du développement des axes viaires à Montréal. Son constat est moins négatif, et sur l'influence de la *City Beautiful*, il explique :

C'est [...] en 1924 que, dans la foulée des projets soumis par l'AAPQ à l'attention de la Ville de Montréal en 1908 et 1909, l'architecte Harold Lawson présente un plan d'ensemble : le Proposed System Of New Thoroughfares And Parks For The Metropolitan District Of Montreal. Il s'agit encore ici d'un héritier de la *City Beautiful*, qui surimpose un réseau de voies radiales à la grille orthogonale rigide de Montréal, notamment pour établir un grand boulevard périphérique autour du territoire urbanisé et pour créer quelques nouveaux carrefours, nœuds circulatoires et repères monumentaux au croisement des axes perspectifs. [...] Cependant, l'option esthétique de l'urbanisme qu'étayait à cet égard la *City Beautiful* a fait son temps. Ainsi, lorsque *La Revue municipale* publie le plan de Harold Lawson en 1927, le rédacteur emboîte le pas aux critiques de la *City Beautiful* et signale que ce projet est une étude académique qui ignore les véritables problèmes de circulation¹⁸.

Après cet échec, les aménagistes sont revenus, à de multiples reprises aux idées inspirées par l'idéologie. Morisset relate le contexte de cet insuccès :

En dépit des efforts d'embellissements de l'Association des architectes de la province de Québec, qui crée même une *City Improvement League* et engendre un « Plan des architectes » qui traverse Montréal de grandes perspectives, ces projets sont toutefois arrêtés par la guerre ou par la Crise¹⁹.

¹⁷ Jean-Claude MARSAN, « Habitat, architecture et culture au Québec », *Encyclopédie de l'Agora*, 10 décembre 2004, [http://agora.qc.ca/ref/text.nsf/Documents/Architecte--Habitat_architecture_et_culture_au_Quebec_par_Jean-Claude_Marsan] : « Des concepts de design urbain comme celui de la municipalité de Maisonneuve (1914), avec son axe du boulevard Morgan, ou de ville Mont-Royal (1911), avec ses grandes artères se croisant en étoile au centre de l'agglomération, sont de pâles reflets de l'influence américaine, plus précisément du mouvement "City Beautiful" amorcé avec l'exposition universelle de Chicago en 1893 et alimenté par le plan même de Chicago tel que élaboré par Daniel Burnharn [*sic* : Burnham] (1906-09). » Voir aussi MARSAN, 1983, p. 77 et suiv., l'auteur y discute de l'implantation du modèle d'organisation du milieu socio-physique inspiré de la *City Beautiful* sur le système de côtes qui prévalait à Montréal jusqu'à cette époque.

¹⁸ NOPPEN, p. 24.

¹⁹ MORISSET, p. 77.

Quelle fut alors la relation entre les idées et les principes de la *City Beautiful* et la représentation de Montréal? Comment les documents en témoignent? Le résultat de cette relation se lit dans les cartes postales qui ont diffusé le projet de ville montréalais. La représentation aurait fait exister la *City Beautiful* à Montréal, plus encore que les aménagements urbains que ce mouvement proposait, en la magnifiant.

- **Les instruments de la valorisation par les cartes postales**

Le premier geste des éditeurs pour opérer cette mise en valeur par les cartes postales à la manière de la *City Beautiful* a été de sélectionner des sujets pour la représentation. Ces sujets sont en adéquation avec les principes de l'idéologie du mouvement. Ils furent mis à contribution dans la représentation du début du XX^e siècle. Ces principes sont le jardin public, le parc urbain et les édifices monumentaux. Le mobilier urbain quant à lui est moins systématiquement représenté dans les cartes postales. Nous voyons ici, tout d'abord, la représentation du jardin public montréalais²⁰.

Le jardin dans les représentations

L'exemple le plus fécond pour la période qui nous intéresse est celui du square Dominion. Il a été le plus représenté des cartes postales. Sa position au centre-ville l'a certainement favorisé, son environnement immédiat (la cathédrale Saint-Jacques-le-Majeur par exemple) l'a aussi fait paraître au second plan de bon nombre de représentations de celle-ci et sa proximité à partir de 1929 avec « le gratte-ciel le plus élevé de l'Empire britannique²¹ », le siège social de la Sun Life Insurance Company, a assurément attiré l'attention sur lui.

²⁰ Nous avons adopté cette définition, tirée de Bernard GAUTHIEZ, *Espace urbain. Vocabulaire et morphologie*, Paris, Monum / Éditions du patrimoine, 2003, p. 181, « Espace vert généralement enclos, accessible au public et pouvant être agrémenté d'édicules et d'installations diverses : aire de jeux, buvette, roseraie, etc. ».

²¹ LINTÉAU, p. 305.

Ce square a profité d'une visibilité hors pair et motivé les éditeurs de cartes postales à convoquer les aménagements de son site pour des éditions successives aux organisations formelles diversifiées. Comme plusieurs espaces verts de Montréal, le square Dominion avait été, au XVIII^e siècle, le site de sépultures de la congrégation Shearith Israel et de sépultures du cimetière Saint-Antoine, un cimetière catholique resitué²². En 1854, l'administration municipale de Montréal avait interdit les inhumations dans le périmètre de la cité, fermé tout cimetière, et tracé un passage sur le site pour établir la rue Dorchester (aujourd'hui le boulevard René-Lévesque). Des édifices religieux avaient aussi été construits à partir de cette époque, pour différentes confessions. Par exemple, l'église anglicane St. George (1869-1870, William Tiffin Thomas) et la cathédrale Saint-Jacques-le-Majeur (1870-1894, Victor Bourgeau, Alcibiade Leprohon et le révérend M. Michaud; aujourd'hui « cathédrale-basilique Marie-Reine-du-Monde »). C'est en 1871 que l'administration municipale décida de la conversion du site, ce qui ne fut réalisé que par étapes (ill. 7 et 8); Frederick G. Todd, parmi d'autres, apporta alors sa renommée à l'aménagement du lieu²³. Plus récemment, l'espace vert a été découpé en deux parties : la partie sud porte le nom de place du Canada, depuis 1966, et pour la partie nord, de square Dorchester. Des édifices renommés bordent ses rives, comme l'hôtel Windsor (1876, G. H. Worthington) et la gare Windsor (1887-1889, Bruce Price). Ces repères historiques montrent que le square a été l'objet d'attentions constantes de l'administration municipale au cours des ans.

La mise en valeur *City Beautiful* du square a été réalisée grâce à la représentation des aménagements qui ont été faits sur le site. Trois cartes postales nous permettent de connaître ce travail de représentation. Une première fut éditée à Toronto en 1904 par la maison « Warwick Bros. & Rutter, Limited, Publishers », sous l'identifiant : « *Greetings, Dominion Square Montreal* » (ill. 9). L'œuvre montre le jardin, avec une partie de son environnement.

²² Ce cimetière avait d'abord été situé à la place d'Armes. Luc NOPPEN, « Le square Dorchester et la place du Canada : histoire et mémoires », manuscrit, automne 2002, p. 2 : « Pendant plus de cinquante ans — de 1799 à 1855 — le cimetière Saint-Antoine a accueilli nombre de sépultures, tant celles de gens sans histoire que celles de personnalités célèbres. [...] Parmi les célébrités on retrouve plusieurs des Patriotes de 1837-1838 et Ludger Duvernay fondateur de la Société Saint-Jean-Baptiste, inhumé le 1 décembre 1852 et dont le corps a été transféré au nouveau cimetière Notre-Dame-des-Neiges en 1855. »

²³ *Ibid.*, dernière page.

La disposition formelle crée un espace triangulaire de 40° pour le square, ses rives dessinant les lignes de fuite qui se rejoignent au-dessus de l'hôtel Windsor. Le plan intermédiaire est composé des édifices qui bordent le square. La lumière solaire valorise le jardin et la façade du Y. M. C. A. (Young Men's Christian Association; 1873, Hutchison et Steele), son volume ainsi que celui de l'hôtel se démarquent de l'œuvre. Le cliché noir et blanc qui fut utilisé pour cette édition a été réalisé à partir d'un étage de la gare Windsor. C'est un point de vue, le plus ancien semble-t-il, qui a été abondamment mis à profit par les photographes. Le mont Royal occupe l'arrière-plan; la plupart des édifices qui entourent le jardin ont été gommés à l'édition par la superposition du cadre coloré et souligné de rehauts dorés. Ce cadre orné de deux cloches et de houx met la vue du jardin en valeur de façon tout à fait particulière, car il s'agit d'une carte postale saisonnière : le houx étant utilisé pour les décorations de Noël et faisant référence à la fête dans cette œuvre. Ce type d'encadrement était habituellement réutilisé par les éditeurs qui remplaçaient seulement la photographie et imprimaient le nouvel identifiant et le numéro d'édition. Waldemar Gutzman a retracé, dans son répertoire, 69 éditions de sujets canadiens rehaussées de ce même cadre (dont sept sont montréalais²⁴); il a aussi daté l'édition du mois de décembre 1904. Cette carte postale est un précurseur en ce qui concerne le point de vue utilisé pour le cadrage et la composition de l'œuvre afin de valoriser le jardin : elle a été imitée en édition, à plusieurs reprises durant plusieurs années. On observe cette particularité notamment avec une édition montréalaise de 1911 par la maison « Illustrated Post Card Co. », identifiée « *Dominion Square, Montreal / Le Carré Dominion, Montréal* », et également avec cette autre de 1927, par un éditeur inconnu, nommée « *Sun Life Building, Montreal, Que.* » (ill. 10 et 11).

Une seconde carte postale a été éditée quelques années plus tard. C'est la maison « European Post Card Co. » qui l'a éditée à Montréal, peu avant 1911 (ill. 12). L'identifiant précise « *Dominion Square with Windsor Hotel, Montreal* », pourtant cet hôtel occupe l'arrière-plan de l'organisation spatiale. Deux lignes de fuite qui correspondent aux rues entourant le jardin se croisent à l'extérieur du cadrage dans un angle de 20°. Le jardin représenté dans cet espace en perspective couvre entièrement le premier plan, les couleurs mises à contribution pour le

²⁴ Waldemar L. GUTZMAN, *The Canadian Patriotic Post Card Handbook, 1904-1914*, Toronto, Unitrade Press, 1985 (1984), p. 69-70.

mettre en valeur sont vives. La tonalité de l'œuvre est foncée, même si des couleurs claires ont été appliquées aux fleurs (rose, jaune, bleu, lilas), au drapeau (rouge vif) et au ciel qui est bleu. En revanche, plusieurs éléments n'ont pas été retouchés lors de l'application des rehauts de couleur : l'hôtel Windsor n'a profité des bénéfices de cette opération que pour ses toits qui sont gris. Seuls le monument à Macdonald et un poteau de fils téléphoniques et électriques ont été laissés en blanc. La lumière met en valeur le monument, l'église et l'hôtel dont les volumes se détachent pleinement. La tonalité verte de l'ensemble de l'œuvre valorise le jardin et confirme la teneur esthétique du choix qui présida à cette étape d'édition.

Une importance accordée au jardin se lit encore dans cette troisième carte postale (ill. 13). Éditée à Montréal vers 1912 par « European Post Card Co. », la carte postale a comme identifiant « Montréal – Gare Windsor (*Windsor Station*) ». La gare Windsor est la figure centrale de cette carte postale. Le jardin du square Dominion occupe la seconde place et le reste des éléments composant l'œuvre, c'est-à-dire la rue, les édifices qui la bordent, le mont Royal et le ciel, sont relégués à un autre rang. La couleur verte attribuée aux arbres, aux arbustes et aux espaces gazonnés est sombre. La gare a été relevée de gris. Les rives du jardin forment un espace en perspective; les points de fuite sont situés hors le cadre, une concurrence de diagonales se fait dans cette œuvre par les lignes de l'édifice et celles du jardin. À l'aide d'une habile, mais perceptible manipulation du point de vue du cliché, l'hôtel paraît gigantesque, et son environnement, minuscule. C'est le résultat du montage, à l'édition, de quelques clichés photographiques et de retouches judicieusement exécutées. Par ailleurs, le jardin se retrouve au sud de la rue Dorchester; le clocher de l'église St. George indique la hauteur sur l'îlot où il est situé en réalité. Néanmoins, le jardin est mis en valeur dans son environnement (qui semble, à première vue, correctement représenté). Sa taille dans la représentation, bien que deuxième en importance, explique cet état. Nous proposons tout de même une autre lecture : cette carte postale n'aurait-elle pas été réalisée afin de montrer la relation entre les éléments physiques (les objets de cette représentation) représentés et leur agencement? Ainsi, cette carte postale serait une puissante représentation de la relation entre le jardin et l'hôtel Windsor. Peu importe que le montage éditorial ait donné au jardin un emplacement « erroné » par rapport à l'hôtel : la relation entre les éléments physiques

prédomine à l'exactitude ou la véracité de la représentation, car celle-ci, en dernière analyse, est une œuvre d'imagination qui ne cherche qu'à embellir l'objet de la représentation.

La représentation du square avec le mont Royal est bien souvent le fait d'une vue globale, c'est-à-dire, d'une vue dans son environnement réalisée avec des couleurs fortes. Peu de cartes postales l'ont montré en partie. Les identifiants des cartes postales sont très souvent unilingues anglaises. En comparant les cartes postales du jardin du square Dominion avec la représentation des autres jardins montréalais, dans la carte postale, nous apprenons encore plus sur le processus de représentation. Il ressort que le premier jardin a été l'objet d'une représentation très forte — variée et nombreuse —, et précoce. Poursuivons notre analyse avec des cartes postales pour chacun des squares Victoria et Viger qui nous permettent de continuer notre étude de la représentation.

Le square Victoria a fait l'objet d'un nombre incalculable de cartes postales. L'aménagement de son jardin qui fut modifié à plusieurs reprises²⁵ a été représenté dans ces éditions. Le square fut agrandi trois fois au cours de son histoire et divisé en deux parties ainsi que le rapporte Marc Choko. Il est bordé par l'avenue Latour au nord (aujourd'hui appelée Viger), la rue Saint-Jacques au sud, la rue McGill à l'est et la rue Saint-Radégonde (renommée Côte du Beaver Hall) à l'ouest. L'espace vert fut, en outre, découpé en deux (la rue Saint-Antoine — devenue Craig —) agissant comme sectionnement des deux parties); depuis 1986, la partie sud porte le nom de place du Commerce (ill. 14)²⁶. Des édifices religieux, pour différentes confessions, avaient été édifiés au cours de la première moitié du XIX^e siècle. Ils paraissent dans les cartes postales du square : la First Baptist Church (1831), l'église de Sion (1846), l'église St. Patrick (1847, par l'architecte P.-L. Morin et le jésuite F. Martin), l'église St. Andrew's Presbyterian Church (1851; construite par l'architecte J. H. Smith) et la Congregation Unitarian of the Messiah Church (1859, par les architectes Hopkins, F. Lawford et Nelson). Puis, au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, des édifices

²⁵ Marc CHOKO, *Les grandes places publiques de Montréal*, Montréal, Méridien, 1990, p. 65 et suiv., rapporte en détail tous les changements qui furent apportés au square, et aux édifices qui le bordent, au cours de son histoire.

²⁶ *Les rues de Montréal, Répertoire historique*, Montréal, Méridien, 1995, p. 128.

d'entreprises commerciales et industrielles canadiennes-anglaises, ainsi que des institutions financières, avaient été progressivement édifiés sur les rives du square (ill. 15). Ils sont parfois montrés dans les cartes postales : l'édifice de la Banque de Toronto (1893, Taylor et Gordon; haussement en 1917, effectué par Hogle et Davis), l'édifice Greenshields (1899, par Hutchison et Wood; reconstruit en 1901), l'édifice Duncan McIntyre (1875; deux étages furent ajoutés en 1900), l'édifice de la König et Stuffmann (1902, élevé par Hutchison et Wood), l'édifice Eastern Townships Bank (1907-1909, construit par Amos et Cox), et l'édifice du Y. M. C. A., avec sa flèche, avant 1909, date à laquelle les bureaux furent déménagés au square Dominion²⁷. En 1938, une vespasienne fut installée près de la rue Saint-Antoine, et en 1946 la fontaine qui avait été placée dans le square en 1850 fut détruite. Ce square fut souvent modifié au gré des besoins de chaque époque alors que l'affectation du square Dominion fut davantage respectée. Son jardin a été choisi par les éditeurs qui le mirent en valeur dans des cartes postales, à la manière de la *City Beautiful*, dès la première décennie du XX^e siècle.

Une première carte postale du jardin du square Victoria fut éditée à Montréal vers 1909 par la maison d'édition « European Post Card Co. » (ill. 16). L'identifiant indique simplement « *Victoria Square, Montreal* ». Elle présente le jardin avant l'épisode du parc de stationnement. L'agencement de l'œuvre place ce jardin public au centre de l'image et au premier plan. Ses rives forment un espace triangulaire (52°) dont le croisement se fait à hauteur de l'édifice placé en bout du jardin. Grâce à leur flèche, les constructions qui l'entourent ouvrent la perspective qui se referme avec le mont Royal. Cette carte postale serait monochrome si ce n'était du brun qui fut appliqué à l'édifice du Y. M. C. A. Les volumes des édifices à la droite du spectateur se distinguent mieux que ceux du reste de l'ensemble. Les jeux de lumière principalement en sont la cause. La statue de Victoria participe à la verticalité de l'ensemble; elle domine l'espace aménagé du bassin. Le rendu de la carte postale ne permet pas de juger de son socle tout comme le cadrage choisi à l'édition qui l'en a malheureusement amputée. Un peu dans l'ombre, elle dirige notre regard vers les objets plus lumineux que la coloration — à la main — a créés. Cette lumière se pose sur le

²⁷ CHOKO, p. 65 et suiv.

centre de la carte postale, principalement sur la partie nord du jardin dont les arbres camouflent l'organisation. Le travail de retouche est perceptible en particulier sur les arêtes de la structure des six flèches. C'est donc que tout concourt dans cette carte postale à altérer la réalité et à mettre en scène le square, et les éléments qui le composent, afin de formuler une représentation qui soit valorisante.

Une seconde carte postale représentant le square a été éditée à Ottawa beaucoup plus tard, en 1941, par la maison « The Photogelatine Engraving Co. Lt. » (ill. 17). L'identifiant précise : « *Victoria Square and Beaver Hall Hill, Montreal, Canada* ». La composition diffère de celle de la carte postale précédente pour s'approcher de celle de l'œuvre qui montrait le jardin en perspective qui avait été utilisée en 1904 par la maison « Warwick Bros. & Rutter, Limited, Publishers » au square Dominion (ill. 9). L'organisation formelle présente le jardin dans un espace triangulaire de 25° dont le point de fuite est situé hors le cadrage, à la droite du spectateur. Ainsi disposé, le jardin (la partie nord de l'espace aménagé) peut être entièrement saisi du regard et l'un des deux axes de ses parcours aménagés guide même l'attention du spectateur vers l'édifice Bell Téléphone (construit en 1929, sur l'emplacement de l'église St. Andrew, selon les plans de Barrott et Blackader) qui le domine. Cette orientation de l'attention sur les objets représentés dans l'œuvre est soutenue par la lumière dans l'œuvre et par le choix des couleurs. L'édifice Bell Téléphone, des rives du Beaver Hall Hill, s'impose par sa blancheur et son volume dans un ciel bleu clair nuageux, et au-delà du jardin vert et des édifices bruns rappelant la brique. Un élément nouveau apparaît dans cette carte postale verticale, l'activité urbaine y est représentée, au contraire des exemples que nous avons vus jusqu'ici. Un tramway passe sur la rue Saint-Antoine, des piétons traversent le jardin et des véhicules circulent ou sont stationnés aux abords du site. Cette carte postale a aussi été éditée en noir et blanc, à Montréal et la même année, par la même maison.

Nous relevons plusieurs différences entre les deux cartes postales au plan formel, mais aussi pour ce qui est du sujet : c'est toujours un jardin du square Victoria qui est représenté, mais dans les faits, ce n'est pas le même jardin. Le passage du temps simplement expliquerait-il ce changement d'objet de la représentation? Manifestement, le grand nombre de cartes postales

qui furent éditées pour cet objet (le jardin) a apporté une variété d'agencements des éléments à l'intérieur des œuvres le représentant. Ces éditions ont oscillé entre l'édition d'un cliché obtenu à partir d'un point de vue élevé, d'un étage des édifices du sud du square, comme d'un point de vue au niveau du sol (plus ou moins, le point de vue du promeneur). Un agencement identique fut adopté par un grand nombre d'éditeurs, c'est celui de la carte postale de 1909 (ill. 16). On y conservait en outre, le même sujet au premier plan. Le jardin du sud du square a donc été le sujet le plus représenté et pérennisé. C'est un nouvel exemple de l'opérationnalisation de la représentation de ce lieu, mis à contribution pour le valoriser. Le temps passe, le square est réaménagé, mais la façon de le représenter reste la même.

Les identifiants de ces deux cartes postales de square font une large part à l'anglais. Les vues sont globales et montrent tout le lieu. Le jardin public du square Viger, à l'inverse, a été le plus souvent représenté d'un point de vue pris au niveau du sol. Deux cartes postales nous permettent d'analyser, au fil du temps, la représentation riche et variée de ce jardin. Appelé à partir de 1860 « Jardins Viger²⁸ », son développement a commencé en 1844 alors que l'administration municipale reçut les terrains sous forme de don assorti d'obligations d'aménagement et d'usage. Au cours des années 1860, une grande serre fut ajoutée à la fontaine et aux parcours aménagés, au gazon et aux arbres qui furent plantés; puis, trente ans plus tard des travaux d'agrandissement suivirent (ill. 18). Divers édifices prestigieux, comme l'église Holy Trinity Memorial (1865, Lawford et Nelson; aujourd'hui église Saint-Sauveur), la gare Viger (1911-1912, Bruce Price, construite après la gare-hôtel du même nom de 1898) et, plus tard, l'École des Hautes études commerciales (1908-1910, Louis-Zéphirin Gauthier, de la firme Gauthier et Daoust), apportèrent au lieu beaucoup de la distinction²⁹. Linteau décrit l'ambiance du lieu de la seconde moitié du XIX^e siècle :

²⁸ CHOKO, p. 111 et suiv.

²⁹ *Ibid.*, p. 126.

Cette élégance toute bourgeoise, on la retrouve aussi plus à l'est, dans le secteur habité par la haute société francophone. Le square Viger, est en été, un lieu de rassemblement très recherché où l'on rivalise d'élégance. Les gens fortunés peuvent jouir d'excellents restaurants, souvent tenus par des Européens³⁰.

Une première carte postale du jardin du square Viger que nous voyons ici a été éditée à Montréal en 1911 par la maison « Montreal Import » (ill. 19). L'identifiant indique « *Montreal — Place Viger and Statue Chenier* ». Le jardin occupe le tiers de l'espace de la composition laissant l'espace central à la perspective triangulaire menant à l'église Holy Trinity Memorial. La tonalité de l'œuvre est très sombre. Les couleurs foncées choisies pour rehausser les différents éléments y sont pour beaucoup. Le clocher de l'église est rehaussé d'un ton clair de beige et l'espace de la rue. Mais c'est le ciel bleu clair qui éclaire l'œuvre. Le monument à Chénier trouve sa place dans cette organisation en offrant un second point d'intérêt, placé dans une continuité avec le clocher en diagonale; il constitue un élément vertical, aux tonalités plus claires, opposé au fond de feuillage formant un plan à la tonalité verte et grâce aux ombres de son socle, il se démarque par sa volumétrie. Du reste, l'idéologie de la *City Beautiful* exploite la monumentalité qu'il soit monument commémoratif ou édifice monumental. Il n'est donc pas anodin que dans cette représentation l'identifiant attire l'attention sur le monument à Chénier.

Une seconde carte postale du square fut éditée à Paris en 1932 par la maison « N. D. Phot » (ill. 20). Elle présente une vue du jardin public, en noir et blanc, partagée avec la rue Saint-Denis comme son identifiant le précise : « *Montreal — The Viger Square and St. Denis Street* ». La perspective s'ouvre encore une fois en direction de l'église, mais elle est interrompue horizontalement par une rangée d'arbres fort touffus. Un tramway circule dans cette perspective (la rue Saint-Denis), y attirant, du coup, le regard. Les ombres portées mettent en valeur son volume. Le jardin occupe indéniablement plus d'espace que la voie dans cet agencement. Cependant, il entre en jeu comme s'il était un sujet secondaire, car la perspective joue pleinement son rôle en dirigeant l'attention. Elle est secondée dans son travail par la lumière qui met en relief les objets (le tramway et la rue elle-même). Enfin, cet

³⁰ LINTEAU, p. 95. CHOKO, p. 126, précise qu'à partir de 1913, la bourgeoisie a quitté les édifices résidentiels qui bordent le square et que le quartier a été de plus en plus fréquenté par les ouvriers.

effet de perspective est renforcé par les poteaux de fils téléphoniques et électriques qui rythment l'axe viaire et indiquent le sens de la lecture de cette œuvre.

Pourtant, quand on y fait porter son attention, le jardin public est bien présent : ses formes, ses aménagements et les figures humaines, des flâneurs, qui s'y reposent assis sur les bancs sont tout aussi perceptibles. En outre, le square est mentionné en premier dans l'identifiant ce qui peut être lu comme le signe que l'éditeur souhaitait lui conférer plus d'importance. Il est possible que la configuration de ce jardin ait compliqué la tâche de représentation. Une photographie aérienne de 1927 en montre l'aménagement (ill. 21). Or, la carte postale de 1932, peut-être en raison du point de vue choisi pour le cliché qui est réalisé à partir du niveau du sol, ne rend qu'une petite portion du jardin. C'est un choix éditorial servant à créer une ambiance : le jardin n'est pas montré dans son entièreté ni véritablement positionné dans son espace. C'est l'idée d'une représentation de jardin qui est en cause dans cette édition plus qu'un formalisme de la représentation. C'est l'idée du jardin qui est nécessaire à cette argumentation inspirée de l'idéologie de la *City Beautiful* et qui compte aussi le plus.

Le parc dans les représentations

Nous abordons ici la représentation du parc urbain, un autre élément privilégié par la représentation magnifiée de la *City Beautiful* dans les cartes postales. Nous abordons ici par l'étude de huit cartes postales les caractéristiques de la représentation du parc urbain montréalais³¹. Nous verrons en particulier deux cas pour lesquels nous possédons un échantillon étoffé de cartes postales : le square Saint-Louis et le parc Lafontaine. La première caractéristique que nous examinons concerne les équipements du parc. La fontaine a été un de ces éléments qui a fait l'objet de nombreuses éditions (ill. 22). Une carte postale éditée

³¹ « Parc urbain » est défini par GAUTHIEZ, p. 181 : « Jardin public largement planté d'arbres et généralement de grandes dimensions. On distingue trois niveaux d'importance des parcs urbains : à l'échelon d'une agglomération, le parc d'agglomération [...], à l'échelon d'une partie de grande ville ou d'une petite ville, le jardin public [...], à l'échelon d'un quartier ou d'un groupe d'immeubles d'habitation, le square [...]. Dans le parc paysager, l'aménagement de l'espace, par le nivellement et la disposition du vert, évoque un paysage naturel. »

après 1929 par la maison « C. L. C.³² », représente la fontaine illuminée du parc Lafontaine. L'œuvre la montre de nuit, occupant le tiers droit de l'espace de l'œuvre, avec un arrière-plan constitué des points de lumière positionnés à l'arrière du bassin. Son jet d'eau forme un triangle auquel la rangée de points de lumière répond symétriquement par leur emplacement. L'identifiant précise le sujet de l'œuvre : « *The Changing Illuminated Fountain at Lafontaine Park, Montreal, Que.* » La tonalité de l'œuvre est sombre, tout est noir à l'exception des points de lumière et du jet. Ils ont été rehaussés de couleurs claires (rose, bleu, cyan). En 1929, ce sujet de représentation n'était pas nouveau puisqu'il avait fait l'objet de cartes postales dès 1907. Il se plaçait dans la continuité de la représentation de la fontaine du square Saint-Louis puisque celle-ci avait fait l'objet de plusieurs cartes postales, à partir de 1905 (ill. 23).

L'exemple du square Saint-Louis met en évidence une particularité de la représentation des parcs (ill. 23). Une carte postale éditée par une maison inconnue³³ à Montréal vers 1905 présente une disposition rapprochée de la fontaine du bassin. Le premier plan est occupé entièrement par le bassin, appuyé sur un fond constitué des arbres touffus et des résidences qui bordent le square. Le choix des couleurs se limite à une palette sombre, même pour l'eau du bassin, et seuls le ciel et ses nuages blancs — un peu malhabilement réalisés, car on y discerne le travail fait au pochoir — éclairent l'ensemble par leurs rehauts de bleu. Dans la linéarité de cette œuvre, les jets d'eau créent un élément arrondi qui rompt avec cette composition statique. C'est l'élément qui a un peu de volume dans l'œuvre et qui accroche la lumière. L'identifiant précise simplement : « Montréal — Carré Saint Louis (*St. Louis Square*) ».

Cette carte postale présente une organisation formelle employée pour la représentation de ce square. Aucune des cartes postales éditées sur ce sujet n'a mis à l'honneur le plan du square

³² Nos recherches n'ont pas révélé le lieu d'affaires de cette maison d'édition. Au dos de la carte postale, deux mentions indiquent qu'il pourrait s'agir du Canada : « *Made in Canada* » et « *Canadian Art Deeptone Series* ».

³³ Les caractères de l'identifiant et la composition bilingue, cette formule anglophone présentée entre parenthèses, ainsi qu'au plan formel, le rendu du ciel et les tonalités des arbres, s'apparentent à la pratique d'édition de la maison « *European Post Card Co.* ».

et à tout moment, la fontaine et le bassin furent préférés aux fins de la représentation par les éditeurs. Ses origines de réservoir d'eau pour le nord de Montréal sont peut-être en cause³⁴. Les travaux d'aménagement de la fin du XIX^e siècle qui furent réalisés à partir du réservoir d'eau qui y était installé en le conservant et le modifiant n'ont été présentés qu'à partir de cadrages ayant ce point de vue au niveau du sol. Par conséquent, le bassin ne fut jamais montré dans son contexte. Il était certainement considéré comme le point d'intérêt majeur et les espaces gazonnés n'entraient pas dans le cadrage de cette représentation. La signification de cette imagerie différait donc de celle qui était attribuée aux squares Dominion, Victoria et Viger puisque c'était un objet fort différent qui y était valorisé. Ce choix éditorial s'explique aussi par ce qui semble être un élément original. Ce square a été considéré comme un parc puisqu'il partageait les caractéristiques de la représentation de celui-ci : une riche représentation de son bassin collaborant à la célébration du parc.

Ce sont des équipements de parc, variés, qui ont participé à la valorisation du parc par la représentation dans la carte postale. Les serres du parc Lafontaine, le funiculaire, la résidence du gardien du parc du mont Royal, le belvédère de la terrasse comme le chalet de ce même parc ont été convoqués (ill. 24). Ces sujets, périphériques au thème principal du parc, contribuaient à le faire connaître d'une manière toute particulière. Ils participaient à la formulation d'une image complexe du parc et bien sûr, collaboraient à sa renommée. Parfois, le sujet était associé à une carte postale à « vues multiples », ces cartes postales qui sont le fait d'un assemblage de plusieurs clichés. Ce fut le cas d'une carte postale éditée avant 1920, par la maison « The Valentine & Sons' », à Toronto ou à Winnipeg (la maison ayant étendu ses activités commerciales, les deux villes sont mentionnées³⁵) (ill. 25). L'identifiant donne « *Pretty Views in Park Lafontaine, Montreal, Canada* ». La disposition de la carte postale est organisée en trois registres : deux vues horizontales forment l'arrière-plan de la carte postale. Le premier plan est une vue taillée en un ovale, placée à l'horizontale et soulignée d'un

³⁴ Il était appelé réservoir de la Côte-à-Baron. *Archives de Radio-Canada*, « L'histoire du square Saint-Louis », 1964, consulté le 24 novembre 2008, [<http://archives.radio-canada.ca/societe/urbanisme/clips/14446/>].

³⁵ Mais il y avait aussi Montréal. *Lovell's Montreal Directory for 1918-1919*, Montréal, Lovell, 1918, indique : « The Valentine & Sons' United Publishing Co. Ltd., 37, Mayor St., H. J. Valentine, pres., Edwin Heath, vice-pres.; Percy M. Black, sec., W. Banks, John P. Wallace, Rutterford Williamson, H.P. Robby, dirs. »

phylactère portant l'identifiant. C'est dans la vue du haut que le sujet des serres du parc Lafontaine est représenté. L'organisation formelle de cette œuvre est composée de trois plans : trois arbres et un espace gazonné laissent entrevoir les serres dont on ne distingue que les toits. Ils sont rehaussés de gris clair. La composition est dynamique, entre l'arbre situé à la gauche du spectateur et celui du centre, le toit des serres est ceint de leurs troncs et de feuillages. L'arbre du centre, par ses branches formant un « Y », ouvre un second espace pour le ciel. Un ciel coloré d'un fondu entre bleu clair et orange termine la succession des plans. Cette composition suggère la présence des serres sans les dévoiler entièrement. Elles sont d'importance pour l'urbanisme montréalais puisqu'on y produisait depuis 1890 toutes les fleurs utilisées dans les aménagements³⁶. L'association de sujets sur une même carte postale a été une manière efficace de procéder à la mise en valeur des parties jumelées au tout.

La représentation du parc urbain a une dernière caractéristique. Celui-ci est souvent le fait de vues de la vie qui s'y déroule, voulues comme une sorte de clichés pris sur le vif. Ces cartes postales sont composées à l'aide de vues réalisées à partir d'un point de vue proche qui correspond à l'échelle humaine. Une carte postale de 1915, éditée à Montréal ou à Toronto par la maison « The Valentine & Sons' » est composée selon cette ligne éditoriale (ill. 26). L'œuvre montre une scène champêtre de pique-nique et de récréation où des figures humaines en groupe semblent discuter, assises à même le sol, elles forment une perspective vers la droite du spectateur. Leur plan est secondé par la ligne des arbres; le ciel bleu ferme l'espace. Les couleurs sombres des vêtements des hommes contrastent avec celles plus claires des femmes et des enfants. Le sol a été coloré d'un ton de vert olive qui met en valeur la scène. L'identifiant nomme l'endroit « *Fletcher's Field, Montreal* » connu aujourd'hui comme le parc Jeanne-Mance, il fait partie du parc du Mont-Royal. À l'époque, il s'en distinguait pourtant, car il avait été le lieu d'un parcours de golf et de l'exposition provinciale pendant un certain nombre d'années, et était représenté sous son propre toponyme.

³⁶ Centre d'histoire de Montréal, « Le parc Lafontaine », 15 octobre 2008, [http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?_dad=portal&_pageid=2497,3090586&_schema=PORTAL].

Le cas du parc Lafontaine mérite que nous nous y attardions. Créé en 1874 et aménagé à partir de 1888, le parc a été doté de deux bassins en 1900 et de la fontaine lumineuse en 1929³⁷. Ce sont divers assemblages dans les cartes postales qui l'ont fait connaître. Deux cartes postales éditées vers 1929 le représentent avantageusement. La première porte l'identifiant « *Panorama, Lafontaine Park, Montreal* » et a été éditée par la maison « Novelty Manufacturing and Art Printing Co. » de Montréal (ill. 27). Elle présente l'aménagement par son bassin, placé horizontalement au centre de la composition orientée vers l'ouest. Les petits arbres et les buissons, les parcours de promenade et l'espace vert sont bien visibles. Le mont Royal domine à l'arrière-plan. La tonalité est verte et plutôt sombre. Le ciel est rehaussé d'un ton de bleu assez foncé, le bassin de turquoise. Des édifices du paysage construit ont été rehaussés de rose, voire de brun. Enfin, tous les végétaux ont été colorés de vert foncé.

Le second exemple a été édité à Boston (ill. 28). Il est identifié « Le parc La Fontaine, Montréal / *Lafontaine Park, Montreal* » et a été produit par la « Metropolitan News Company ». L'organisation formelle de l'œuvre place dans un triangle de 55° d'ouverture, le petit pont. La cascade du premier plan, les aménagements des rives, la ligne des arbres du dernier plan encadrent cet élément. Son volume est valorisé par cette disposition, mais aussi par les couleurs vives apposées à tous les éléments de l'œuvre. Le ciel bleu clair répond au bassin bleu roi. La couleur verte a été utilisée pour rehausser les végétaux ainsi que le toit de ce pont. La lumière solaire crée beaucoup de reliefs donnant du dynamisme à l'ensemble. Cette carte postale présente, au contraire de la précédente, un « détail » de l'aménagement : le petit pont couvert et la cascade qu'il surplombe. Le point de vue choisi pour cette œuvre permet de mesurer le degré d'élaboration de l'aménagement du lieu, à tout le moins, il le suggère. Ainsi, on perçoit le parcours destiné au promeneur, les arbres et les arbustes qui le bordent, ainsi que les fleurs qui agrémentent le bassin. Ce sujet de représentation du pont couvert a été suivi d'autres éditions. Dans une carte postale éditée à Montréal en 1930, il était à l'honneur de la composition (ill. 29). C'est la maison « International Fine Art Co. Ltd » qui l'avait fait paraître et identifiée « *Rustic Bridge, Lafontaine Park, Montreal, Canada* ».

³⁷ *Ibid.*

Ces deux cartes postales utilisèrent de manière différente les travaux d'aménagement de grande envergure qui furent menés au parc Lafontaine pour valoriser ce dernier de 1874 à 1888. Elles sont éloquentes quant au souci pour l'esthétisme des éditeurs et montrent de beaux aménagements par de belles œuvres aux riches tonalités et au rendu réussi. Au parc Lafontaine, dans l'œuvre de 1929 (ill. 27), le bassin est même lié au mont Royal, de manière à témoigner symboliquement de la majesté du parc. Tout concourt à l'enjoliver.

L'importance des parcs urbains dans l'imagerie est peut-être le signe que la nature devenait une préoccupation aménagiste à Montréal, dans une volonté d'amélioration de la ville. Ce qui est avéré par la littérature, ainsi que Linteau l'explique :

Les grands parcs ont été créés [...] dans une perspective d'embellissement de la ville, et on avait accordé une grande importance, surtout sur le Mont-Royal, aux perspectives esthétiques de l'aménagement paysager. À partir du début du 20^e siècle, on sent une volonté accrue de faire des parcs des lieux de récréation pouvant répondre aux besoins variés d'une population urbaine en croissance. Cette nouvelle orientation amène les dirigeants municipaux à créer quelques parcs de quartier, de dimensions plus restreintes, en même temps qu'à augmenter le nombre de squares publics. [...] On se préoccupe également de réserver des espaces, comme dans la partie est du parc Lafontaine ou au parc Jeanne-Mance au pied du mont Royal, à la pratique de divers sports et à des activités récréatives pour les enfants³⁸.

L'analyse de ces cartes postales rend crédible le pouvoir évocateur du bassin, notamment en termes d'aménagement paysager, dans une composition faite selon les principes de la *City Beautiful*. Les cartes postales montrent que le sujet du bassin avait une grande importance, plus grande que celle d'autres sujets comme les parcours, les arbustes et les arbres. Cela montre que le bassin a eu un fort pouvoir évocateur qui s'est substitué au parc dans le processus de magnification. Les aménagements furent aussi appelés à collaborer lors de l'édition de cartes postales photographiques à petit tirage, quelques années auparavant. En 1907, déjà, un éditeur inconnu avait couvert le sujet en produisant une carte postale « au bromure », utilisant une photographie dont il pourrait aussi être l'auteur. Cette œuvre montre

³⁸ LINTEAU, p. 242-243, reprend Jean DE LAPLANTE, *Les parcs de Montréal des origines à nos jours*, Montréal, Méridien, 1990, p. 53-97.

le bassin dans une composition distincte qui valorise la fontaine et qui permet de situer dans l'histoire la naissance d'un des traits de la représentation des parcs publics montréalais (ill. 30).

Les édifices publics dans les représentations

Le troisième principe de la *City Beautiful* mis à contribution par les cartes postales dans la valorisation du thème est celui qui concerne l'architecture publique. L'architecture monumentale, de style Beaux-arts préférablement, a été mobilisée pour l'élaboration des représentations pour Montréal. Les édifices construits dans ce style étaient considérés comme étant en adéquation avec l'idéologie de la *City Beautiful*. Au Québec, des réflexions sur l'architecture entouraient le développement de ce mouvement, oscillant entre des positions théoriques lues comme antagonistes. Certains proposaient le développement d'une architecture qui soit traditionnelle, voire nationale, d'autres proposaient une architecture moderne. Le contexte de la création architecturale ne se réduisait pas à ces deux tendances, il incluait au contraire la profusion de styles qui voyait le jour (Art Déco, Modernisme, Expressionnisme, Fonctionnalisme³⁹) dans ses réalisations. Nous nous limitons dans ce chapitre à l'architecture Beaux-arts dans sa relation avec la *City Beautiful*.

Plusieurs édifices monumentaux ont été réalisés à Montréal selon le vocabulaire classique avant que les idées de la *City Beautiful* ne circulent dans les milieux aménagistes. Mentionnons les plus représentés : l'hôtel de ville (1872-1878, Hutchison et Perrault), le palais de justice (1851-1857, par John Ostell (1813-1892) et Henri-Maurice Perrault (1828-1903), le bureau de poste (1874-1876, par Perrault; ajout du fronton en 1912, par Théo. Daoust) et plusieurs banques. Parmi ceux qui furent réalisés selon les idées véhiculées par la *City Beautiful*, quelques édifices d'architecture Beaux-arts ont fait l'objet de représentations dans la carte postale. Il s'agit du bain public de Maisonneuve (1914-1916, Marius Dufresne), de la bibliothèque municipale (1914-1917, Eugène Payette) et de l'École des hautes études

³⁹ *L'Encyclopédie canadienne*, « Histoire de l'architecture : 1914-1967 », 16 juin 2008, [<http://www.thecanadianencyclopedia.com>].

commerciales: Par l'analyse des représentations de cinq cartes postales d'édifices monumentaux, nous voyons dans la présente section, comment fut convoqué et mis à contribution un autre des principes dans la représentation de la *City Beautiful*.

Le cas de l'hôtel de ville est des plus intéressants, car l'imagerie produite sur l'édifice, individuellement, était riche et le magnifiait (ill. 31). Des éditions successives représentaient les modifications qui furent faites à son toit entre 1923 et 1926, par Parant, Lafrenière et J.-O. Marchand à la suite de l'incendie. La première carte postale que nous analysons le présente un peu avant 1922. Elle a été éditée à Montréal, par la maison « International Post Card Co. », et porte l'identifiant bilingue : « Montréal – L'hôtel de ville (*City Hall*) » (ill. 32). Un ciel bleu rehaussé de nuages dessinés au pochoir constitue l'arrière-plan d'une composition où l'édifice en occupe tout l'espace. L'ensemble de l'édifice est rehaussé d'un ton de gris très clair et l'entrée de l'édifice a été laissée en blanc. Le *Red Ensign* canadien apporte une touche de rouge à cette carte postale aux tons sombres où seul le ton bleu clair du ciel illumine un peu l'œuvre. Des automobiles et des piétons apparaissent du côté de la petite place de la Dauversière; leur échelle se démarque de celle de l'hôtel de ville. Cette rupture d'échelle est un principe de composition utilisé par les éditeurs nord-américains pendant plusieurs années. Par exemple, une carte postale du *State Capitol*, d'Albany (de l'État de New York) éditée vers 1935, par « C. W. Hughes & Co., inc. », de Mechanicville (du même État), présente une composition semblable, avec un ciel bleu analogue, et surtout, avec cette rupture d'échelle entre les automobiles représentées et l'édifice (ill. 33). Cette œuvre en est une de l'idéalisation de l'édifice, et certainement de ce qu'il représente en tant qu'institution. En outre, elle glorifie le style architectural et la monumentalité. On retrouve très souvent dans les dessins d'architectes cet agencement associé à la différence d'échelle qui est appliquée aux divers éléments. Un dessin de présentation de l'École des hautes études commerciales de Montréal, par le concepteur, Louis-Zéphirin Gauthier, en est un exemple (ill. 34). L'élévation présente l'édifice en perspective comme étant imposant, et les piétons minuscules, le mettant en valeur afin de « vendre » le projet. L'ensemble participe à la valorisation de l'édifice en le représentant avec un grand raffinement. Nous verrons plus loin une carte postale de cet édifice. Le palais de justice était situé du même côté de la rive, à proximité de la place d'Armes, et a parfois été mis à contribution avec l'hôtel de ville dans les représentations.

Une seconde carte postale, éditée en 1928 à Montréal par un éditeur inconnu, a permis d'assurer une représentation exclusivement du palais de justice (ill. 35 et 36). L'identifiant est encore une fois bilingue : « *Court House, Montréal. Le palais de justice* ». L'édifice est posé en perspective, son premier plan est composé de l'espace de la rue, que le cadrage a limité en hauteur, et à la présence d'un arbre. Le volume de l'édifice est imposant, les automobiles, les attelages et les piétons sont très petits. Le choix de la coloration qui fut apposée à la photographie noir et blanc est discutable et son application a été exécutée de manière un peu négligente. Ainsi, les divers étages de l'édifice ont été rehaussés d'un ton clair de beige — sans doute, à l'aquarelle — en incluant des éléments qui sont indépendants de celui-ci, comme la calèche, l'automobile et l'arbre du premier plan. Le ciel bleu est uniforme; les feuilles de l'arbre ont été colorées de vert. Ces caractéristiques formelles embellissent le palais de justice en lui donnant de l'ampleur.

Le bureau de poste est un autre édifice monumental, sis près de la place d'Armes, qui a participé à l'édition de multiples cartes postales (il est aujourd'hui disparu). La troisième carte postale dont nous traitons ici a été éditée en 1925, par un éditeur inconnu et le représente (ill. 37 et 38). L'identifiant précise : « *Post Office, Montreal. Le bureau de poste* ». La composition verticale présente la façade sur la rue Saint-Jacques et l'activité de circulation des piétons et des véhicules. Les cartes postales de l'institution ont souvent été réalisées en utilisant cette même composition, car le cadre bâti environnant limitait le recul dont le photographe aurait eu besoin pour prendre un cliché complètement dans l'axe avec la façade. Des couleurs vives ont d'ailleurs été ajoutées à des éléments : la façade n'a été soulignée qu'à son étage au niveau du sol et dans sa verticalité par des rehauts de jaune appliqués sur l'avant-corps central, et encore ici, négligemment. Cela a comme effet de donner de l'épaisseur à la façade, et de renforcer l'effet de profondeur de l'ensemble. En effet, l'espace de circulation du tramway paraît exigu si on s'en tient au découpage de la composition. Un ciel bleu fondu de blanc, et sans nuages, surmonte les édifices et, participe à alléger le tout. C'est un lampadaire qui occupe l'avant-plan de la composition discrètement tout en laissant, au bureau de poste le soin d'occuper le premier plan. La Banque de Montréal et l'édifice de la

Royal Trust sont apparents et fondent la perspective initiée à la fois par le point de vue très près de l'édifice et par l'axe viaire qui fuit hors de la carte postale. Cette composition, qui partage des caractéristiques avec la suivante éditée à peu près au même moment, crée une représentation qui esthétise le cliché et le sujet qui était difficile à photographier.

Parmi les réalisations d'architecture Beaux-arts exécutées à Montréal et représentées dans la carte postale, nous trouvons le bain public de Maisonneuve de la rue Morgan (aujourd'hui Bain Morgan). Cette carte postale de 1923 éditée par la maison « European Post Card Co. », à Montréal, le présente avantagement (ill. 39 et 40). L'identifiant donne : « Montréal – Bain public – Maisonneuve (*Public bath.*) ». L'édifice du bain emplit toute la composition de face, quelques édifices occupent l'arrière-plan, partagé avec l'habituel ciel bleu aux nuages blancs. Un lampadaire et de jeunes arbres habitent l'avant-plan. Une couleur vert foncé a été appliquée à ces derniers, mais c'est surtout l'arrière-plan qui a été l'objet d'une coloration nuancée faite de tons chauds. Le bain n'a été coloré que d'un ton clair de gris et d'un peu de bleu pour ses fenêtres. Les ombres révèlent le volume et ses composantes. C'est particulièrement intéressant en ce qui concerne les colonnes dont la rondeur est révélée. La composition vise d'ailleurs à les porter à l'attention du spectateur, sinon l'édifice aurait été représenté autrement, en perspective par exemple, pour en faire connaître les autres faces. C'est une image idéalisée.

Enfin, la bibliothèque municipale de Montréal, un autre édifice de style Beaux-arts, connut le même traitement. La carte postale de 1926 a été éditée à Montréal par l'« International Fine Art » (ill. 41 et 42). L'identifiant précise le statut de l'institution de la rue Sherbrooke Est : « *Montreal Public Library* ». La composition, en donnant à l'édifice de granit tout l'espace à occuper, met l'accent sur la volumétrie de l'architecture. Il est présenté en perspective, au second plan de l'œuvre. Le ciel ferme la succession des plans. Les rehauts de couleurs pastel ont été appliqués pour habiller l'édifice de jeux de lumière plus que pour en colorer ses reliefs architecturaux, comme c'est couramment le cas dans les cartes postales. Ils furent étalés çà et là, et hors les éléments architecturaux (les rehauts de rose par exemple sont posés sans discernement sur un pilastre, le mur derrière les colonnes, la balustrade et le sol). On y

distingue nettement le fond photographique — un peu comme on perçoit parfois l'esquisse au fusain d'une œuvre peinte — alors que, dans plusieurs autres cartes postales, il est astucieusement rehaussé de couleurs, souvent foncées, qui le camouflent à la vue du spectateur. Le mât du toit n'a pas reçu le drapeau qu'il attendait; le ciel est bleu clair et sans nuages. Le rendu de l'œuvre n'est pas réussi : c'est une carte postale médiocre par rapport aux précédentes. Il n'empêche pas la carte postale d'atteindre tout de même l'objectif de développement de la renommée d'un édifice institutionnel, lequel reste imposant par sa monumentalité.

Une carte postale que nous observons ici est celle de la représentation de l'École des hautes études commerciales, située tout près du square Viger (ill. 18 et 43), au coin des rues La Gauchetière, Saint-Hubert et Viger (maintenant le Centre d'archives de Montréal). Cette carte postale a été éditée à Montréal en 1912, par la maison « The Valentine & Sons' » (ill. 44). L'identifiant est rédigé encore une fois en anglais : « *School of Higher Studies, Viger Square, Montreal* ». La composition donne l'édifice comme point central. Il y est posé en perspective, ce qui permet de révéler ses deux façades sur rues. Il crée un axe vertical dans l'œuvre; de chaque côté, les rues occupent les espaces triangulaires résiduels. L'application de la couleur à la photographie noir et blanc, mieux exécutée pour certains éléments que pour d'autres, est révélatrice. Le poteau de fils téléphoniques et électriques a été renforcé de tons ocre, légèrement décalés des traits qui le délimitent. Il a été mis en valeur délibérément, car les fils qu'il est censé supporter restent atténués. L'arbre, la rue et un édifice ont été rehaussés, plus habilement, de colorations qui leur siéent. Sur l'édifice, seule la corniche a bénéficié d'un peu de couleur pour en affirmer les formes. Enfin, le ciel passe, par un fondu, d'un ton légèrement jaunâtre à un bleu presque turquoise, et est encore une fois représenté sans nuages. Il baigne l'édifice dans sa source lumineuse pour le glorifier. Le contexte de l'électrification de Montréal, tel que présenté par Linteau, a débuté à la fin du XIX^e siècle par l'éclairage des rues, et s'est terminé à la fin des années 1920 par l'éclairage résidentiel⁴⁰. La

⁴⁰ LINTEAU, p. 136 : « L'éclairage électrique de certaines rues de Montréal est inauguré en juillet 1886 », p. 137 : « En 1888, le Conseil municipal se penche à nouveau sur la question car il veut octroyer un nouveau contrat prévoyant l'éclairage électrique de toutes les rues de la ville. [...] le Conseil, [...] choisit Royal Electric, avec qui un nouveau contrat est signé en 1889, pour une durée de dix ans », p. 274 : « En 1896, Royal Electric est bien en selle. Elle a le contrôle exclusif de l'éclairage

téléphonie est aussi bien implantée en 1914⁴¹. L'édition de cette carte postale en 1912 est donc d'extrême actualité et un témoignage fort puisque le poteau, par ses rehauts de couleur, est démarqué favorablement dans l'œuvre et son importance est affirmée.

Enfin, l'usage que la représentation de la *City Beautiful* a fait du monumental se lit dans l'édition d'une représentation de sir George-Étienne Cartier. Il a été commémoré par un buste. Cette commémoration est passée dans la carte postale d'une manière tout à fait unique comme le montre l'exemple que nous étudions ici. La célébration du centenaire de sa naissance, en 1914, avait été préparée par des citoyens regroupés en l'Association du centenaire de Cartier. Cette association espérait dévoiler le monument à Cartier en septembre 1914; elle avait organisé un grand concours et une collecte de fonds dans tout l'Empire britannique et même aux États-Unis⁴². C'est le sculpteur George William Hill qui fut sélectionné au terme d'un concours (il avait auparavant réalisé quelques monuments montréalais : le monument à Strathcona et aux soldats morts à la guerre des Boers, et la fontaine du Jubilé de la reine Victoria). La pierre angulaire du monument à Cartier, en bronze et granit de Stanstead, a été posée en septembre 1913. L'achèvement du monument fut retardé puisque Hill participa à la guerre mondiale de 1914-1918. C'est en septembre 1919 que le monument fut complété par l'adjonction de la sculpture représentant Cartier à la colonne ornée de reliefs, encadrée de figures de lions, d'un soldat et surmontée d'une figure allégorique de la Renommée, en surplomb des divers degrés. Ce délai dans la réalisation du monument peut expliquer l'émission, en 1914, d'une carte postale de la stèle funéraire de Cartier destinée à commémorer, à défaut de monument (ill. 45). En effet, la célébration du centenaire de Cartier a été attendue et même les cartes postales l'ont rappelé : « Centenaire Cartier *Centenary* 1814 1914 » (ill. 50). Ailleurs au Canada, des cartes postales ont été éditées qui ont montré la maison de Cartier, des photographies et des gravures de lui (seul ou avec des membres de sa famille), son cortège funéraire, ou ont été ornées d'un court texte

à l'électricité des rues de la ville et domine le marché de la vente au détail de l'électricité à Montréal », p. 374 : « L'usage de l'électricité à des fins d'éclairage, par exemple, qui ne touchait qu'une minorité des foyers en 1914, est devenu général à la fin des années 1920. »

⁴¹ *Ibid.*, p. 298 : « En 1914, la compagnie Bell a déjà un peu plus de 50 000 téléphones installés à Montréal. Ce chiffre grimpe rapidement par la suite et atteint un sommet de près de 196 000 en 1930. »

⁴² GORDON, p. 85-86, présente le contexte de ce concours.

biographique. Quelques-unes ont présenté les monuments qui lui avaient été élevés à Québec et Ottawa. La carte postale de 1914, une œuvre d'un éditeur inconnu, porte un identifiant précisant le lieu de son repos éternel : « Monument de Cartier, ou repose [*sic*] ses cendres au Cimetière de la Côte des Neiges. Centenaire Cartier. *Cartier Monument, Côte des Neiges Cemetery – Cartier Centenary 1814-1914* ». L'œuvre à l'organisation verticale en noir et blanc présente le monument en perspective. Le premier plan est le fait de la clôture de fer forgé bordant l'espace; des arbres occupent les plans intermédiaires et le ciel, contrastant avec le monument, forme l'arrière-plan.

Ces quelques données permettent de cerner la représentation des édifices publics. Elle est idéalisée et utilise pour y arriver, des formalismes comme la rupture d'échelle entre l'édifice et les autres éléments de la composition. Elle vise à valoriser le monumental et à glorifier l'édifice public.

La carte postale de Montréal a mis en valeur les principes de l'idéologie *City Beautiful* et a diffusé cet idéal urbain. Les jardins, les parcs et les édifices monumentaux furent mis à contribution dans la formulation d'un projet de ville de type *City Beautiful* pour Montréal. Dans cette imagerie, ces idées ont pu affirmer leur influence. L'étude des mises en valeur des jardins a révélé que c'est l'idée de jardin qui est nécessaire à toute argumentation inspirée de l'idéologie de la *City Beautiful* et qui compte aussi le plus. L'étude des représentations comptant des parcs urbains a, quant à elle, montré que c'était le bassin ayant un fort pouvoir évocateur qui se substituait au parc dans le processus de magnification. Enfin, que les mises en valeur d'édifices monumentaux ont annoncé, voire devancé, les projets aménagistes imaginés d'après les idées du mouvement de la *City Beautiful* en idéalisant et monumentalisant les édifices publics. La représentation récurrente du vocabulaire classique est révélatrice du projet *City Beautiful* pour Montréal et a influé sur le devenir de la ville. Les fondements de la *City Beautiful* ont été formés très tôt au XX^e siècle : « *By 1904, ideology*

*was forged*⁴³ », écrit Wilson. Jusqu'en 1930, la préoccupation pour le développement du paysage construit et pour la valorisation des projets aménagistes qui furent imaginés a été bien tangible.

Les cartes postales ont projeté l'embellissement de la ville, qui était une véritable préoccupation partagée par plusieurs acteurs. Ce premier élément de réponse aux préoccupations de l'urbanisme montréalais du début du XX^e siècle a été fourni par les cartes postales et il est suivi chronologiquement par des propositions relatives à la modernité : des projets de ville. Ce sont ces propositions que les chapitres suivants examinent.

⁴³ WILSON, p. 95.

SECONDE PARTIE

LA VALORISATION DU PROGRÈS DANS LES CARTES POSTALES

CHAPITRE III

L'IMAGERIE DE LA MODERNITÉ

Nous abordons ici la seconde partie de notre thèse portant sur la valorisation du progrès, étant entendu que les cartes postales sont, par rapport à la *City Beautiful*, de plus en plus suivies par des réalisations. Le progrès est vu dans ce chapitre comme étant avant tout technique, permettant l'éloignement de l'homme de la tradition et favorisant son évolution. Ce chapitre s'intéresse à l'imagerie de la modernité et à ses thèmes de prédilection pour en approcher la valorisation. Les représentations formulent un second élément de réponse au problème urbanistique de Montréal, différant de celui de la *City Beautiful*.

Les représentations de la modernité dans les cartes postales de Montréal se distinguent en formant un groupe dont les thèmes paraissent, au premier abord, hétéroclites. Leurs sujets sont ceux des ponts, des moyens de transport urbain, des industries, des manufactures et du port. C'est la conception d'une certaine modernité par la représentation qui les rassemble autant que la formulation du projet de ville moderne pour Montréal.

Ce chapitre porte sur cette modernité exprimée dans les cartes postales. L'analyse de celles-ci s'articule en fonction de l'hypothèse sous forme de question : en quoi la carte postale magnifie-t-elle la modernité, pour la devancer ou pour pallier sa relative absence? Un état de la question sur la modernité, qui se limite au cas du Québec et au cadre disciplinaire formulé pour notre étude, précède notre analyse des anticipations projectives développée dans ce chapitre.

- **La notion de modernité**

L'intérêt pour l'étude de la modernité a été partagé par un grand nombre de disciplines liées à la culture, et a préoccupé autant les chercheurs en art, en philosophie qu'en histoire. En histoire de l'art, Esther Trépanier, professeure à l'Université du Québec à Montréal, a étudié la modernité de l'art québécois. En particulier, son travail de recherche a porté sur la modernité à Montréal, chez les peintres juifs comme dans le champ plus large de la représentation de la ville québécoise au XX^e siècle. Sa thèse de doctorat de 1991, publiée en 1998 sous le titre *Peinture et modernité au Québec, 1919-1939*, a révélé la richesse du sujet. Son travail se distingue d'autres recherches menées en histoire de l'art qui portent sur l'abstraction des années 1940 ou sur les mouvements automatistes, car il se pose en porte-à-faux sur ce cadre théorique afin d'observer les combats qui furent menés contre le conservatisme¹. Elle procède dans cette étude à des regroupements thématiques d'œuvres, un choix qu'elle explique par l'importance du glissement depuis la peinture paysagère vers la peinture des thèmes urbains et de la figure humaine, lesquels forment un *a priori* théorique pour sa recherche et caractérisent le travail des artistes modernes². Elle exclut aussi de son analyse les œuvres du groupe des peintres de la Montée Saint-Michel produites de la fin des années 1910 aux années 1930. Elle explique cela par le fait que les œuvres « donnent de la ville une vision souvent bucolique puisque ces artistes s'intéressent surtout à ses quartiers résidentiels ou à ses abords, encore largement ruraux³ ». Elle fait aussi porter son analyse sur la critique d'art, puisque :

les critiques s'avèrent souvent les seuls "théoriciens" de cette pratique. En effet, les artistes, parfois, peu scolarisés et plutôt dépendants d'un marché et d'un milieu conservateur, furent souvent les victimes d'une idéologie qui pouvait les aveugler sur leur propre production. [...] Or, ce sont des critiques d'art comme Jean Chauvin qui dégagent les caractéristiques modernes de son [Marc-Aurèle Fortin] œuvre⁴.

¹ Esther TRÉPANIÉ, *Peinture et modernité au Québec, 1919-1939*, Québec, Nota Bene, 1998a, p. 15.

² *Ibid.*, p. 21. Elle nomme ce passage comme étant une « crise du sujet ».

³ Esther TRÉPANIÉ, *Univers urbains. La représentation de la ville dans l'art québécois du XX^e siècle*, Québec, Musée du Québec, 1998b, p. 14.

⁴ TRÉPANIÉ (1998a), p. 17.

La modernité selon cette chercheuse est :

une notion complexe et surinvestie. Particulièrement depuis quelques années où l'apparition des multiples phénomènes se réclamant de la "post-modernité" viennent rétroactivement rappeler aux chercheurs que les termes de "modernité", "modernisme", voire "moderne", n'ont pas encore acquis le statut de concepts rigoureux et heuristiques⁵.

Elle considère encore la modernité comme « un processus historique qui renvoie, au-delà des "ismes", aux nouveaux paradigmes dans le champ du savoir », évacuant la conception de la modernité qui implique plutôt, un « processus idéologique valorisant la quête constante de la nouveauté⁶ ». Elle explique ici l'implication du progrès dans la conception de la modernité :

Au-delà de l'idéologie du progrès qui est une des premières manifestations de la modernité, la compréhension de ce processus de la modernité doit aussi s'inscrire dans le cadre des transformations structurelles profondes qui affectent, avec le champ social, celui de la connaissance et de la culture⁷.

- **La ville comme objet pour la modernité?**

La ville, pour l'histoire de l'art, peut-elle être un « indice » de modernité quand elle est un thème de la représentation artistique au Québec? Trépanier a vérifié cette hypothèse de recherche dans son article « Représentation de l'espace urbain et laïcisation de la pratique picturale⁸ ». L'hypothèse est plus complexe : « que l'intérêt pour la ville est non seulement un indice de modernité, mais aussi un symptôme de laïcisation de la pratique picturale comprise comme émancipation par rapport à une vision religieuse ou spiritualiste de l'art et de sa mission. » Dans cet article, elle poursuit sa réflexion sur l'importance du thème de la représentation pour la pratique artistique, lequel a été soumis au « désir des artistes de réaliser

⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁶ *Ibid.* Trépanier explique que cette conception est celle de Jean BAUDRILLARD, « Modernité », *Encyclopédie Universalis*, tome XI, 1973, p. 139-141.

⁷ TRÉPANIÉ (1998a), p. 12.

⁸ Esther TRÉPANIÉ, « Représentation de l'espace urbain et laïcisation de la pratique picturale », dans Guy LAPOINTE, dir., *Société, culture et religion à Montréal, XIX^e-XX^e siècles*, Montréal, VLB éditeur, 1994, p. 274-285.

une peinture qui soit “de son temps”, qui témoigne de la vie contemporaine⁹ ». C’est cette définition de la modernité que nous adoptons pour notre travail.

Dans sa thèse de doctorat, elle a consacré un chapitre à la représentation urbaine. Elle a cherché à y montrer :

comment la représentation urbaine était non seulement un nouveau thème qui s’imposait dans la crise du sujet, un des thèmes par excellence de la représentation de la “vie moderne” [...], mais aussi un thème où s’investissent, [...] à la fois les caractéristiques et les limites de la modernité au Québec¹⁰.

Elle explique ici l’intérêt de peintres, comme Adrien Hébert (1890-1967) à partir de 1924, pour « les monuments de l’architecture portuaire¹¹ », dont leurs tableaux témoignent :

dans la foulée des modifications qui depuis le XIX^e siècle affectent en Occident le rapport des artistes au réel, l’attention accordée par ceux-ci à ce lieu par excellence de la modernisation, la ville, a aussi accompagné les premières manifestations de la modernité artistique¹².

Par ces considérations, Trépanier ouvre sans ambages la voie à une reconnaissance systématique du caractère moderne de toutes les cartes postales ayant pour thème la représentation de la ville, et partant, de toutes celles de notre corpus pour ce travail. Le thème de la ville, dans les représentations graphiques, fut-il « moderne » tout au long de l’histoire? Comment ignorer dans la formulation de cette conception de la modernité, tout le travail de représentation de la ville réalisé au cours des siècles, au Québec d’une part, et ailleurs, d’autre part (par exemple, le travail des paysagistes britanniques au Canada et bien avant eux, celui des vedutistes en Europe)? Si nous partageons une bonne partie de la conception de la modernité présentée par Trépanier, et basée sur les thèmes de la représentation, nous devons

⁹ *Ibid.*, p. 275.

¹⁰ TRÉPANIÉ (1998b), p. 144.

¹¹ TRÉPANIÉ (1998a), p. 14.

¹² TRÉPANIÉ (1998b), p. 144.

tout de même nuancer cette conception. C'est l'un des objectifs poursuivis par l'analyse des cartes postales qui suit l'état de la question sur la modernité architecturale et urbanistique.

- **La modernité en architecture au Québec**

En Amérique du Nord, les historiens de l'architecture situent les débuts de la modernité architecturale à la fin du XIX^e siècle. Elle est attribuée au mouvement d'architecture et d'urbanisme connu sous le nom d'École de Chicago. C'est la réalisation du premier gratte-ciel, à Chicago en 1884-1885 par l'architecte William Le Baron Jenney (1832-1907), qui fonde cette assertion. Cet édifice était construit grâce à une structure en acier et n'avait aucun mur porteur (ill. 46). Claude Massu a étudié l'architecture de Chicago, notamment dans le cadre de sa thèse de doctorat. Il explique ici ce que cette architecture a fait pour le développement des gratte-ciel :

On sait que d'un point de vue technologique, le grand apport de l'architecture de Chicago à cette époque réside dans l'utilisation d'abord partielle (avec le Home Insurance Building de Jenney construit en 1884-1885), puis totale, de la carcasse en acier. Le nouveau mode de construction opère une mutation essentielle dans l'art de bâtir en bouleversant l'équilibre général de l'édifice. Les murs extérieurs n'étant plus porteurs, le verticalisme des édifices peut être affirmé. Les progrès techniques rendent possibles des constructions de plus en plus hautes alors que les édifices en maçonnerie, du fait même de l'épaisseur nécessaire des murs, sont limités dans leur développement¹³.

Par la suite, les réalisations techniques en architecture comme en ingénierie ont été valorisées, parce que les gratte-ciel « sont le symbole du progrès »¹⁴.

Au Québec, France Vanlaethem, une architecte et professeure à l'école de Design de l'Université du Québec à Montréal¹⁵, mène des travaux sur la modernité en architecture. Dans

¹³ Claude MASSU, *L'architecture de l'école de Chicago. Architecture fonctionnaliste et idéologie américaine*, Paris, Dunod, 1982, p. 10.

¹⁴ François-Marc GAGNON, « Vues de Montréal » dans Jean-Rémi BRAULT, *Montréal au XIX^e siècle. Des gens, des idées, des arts, une ville*, Montréal, Leméac, 1990, p. 199. Il mentionne que l'édifice fait dix étages et qu'il abritait une compagnie d'assurance, la Home Insurance Company.

un article publié en 1995, « Modernité et régionalisme dans l'architecture au Québec. Du nationalisme canadien de Percy E. Nobbs au nationalisme canadien-français des années 1940 », elle a présenté l'opposition entre le régionalisme et le modernisme dans l'architecture du Québec¹⁶, se positionnant dans la foulée de travaux d'autres chercheurs québécois comme Claude Bergeron de l'Université Laval¹⁷ et de chercheurs étrangers comme l'étasunien Kenneth Frampton, professeur à la Graduate School of Architecture and Planning, de la Columbia University, dans l'État de New York¹⁸.

Dans cet article, Vanlaethem explique que les débuts de l'architecture moderne au Québec se situent au cours des années 1930. Elle étudie aussi la réception que les idées des mouvements modernes européens ont eue auprès des principaux critiques d'architecture et des chercheurs, notamment Percy E. Nobbs et Ramsay Traquair (1874-1952)¹⁹. Vanlaethem dit de la modernité architecturale :

Au début du siècle, en Europe, l'affirmation de la modernité architecturale passe par un nouveau déplacement du corpus de référence, les produits de la machine disqualifiant les choses du terroir, la rationalisation industrielle remplaçant parfois la rationalité, des substitutions qui vont de pair avec la croyance grandissante dans le progrès et la valorisation de la science au détriment de la tradition et de l'art²⁰.

Plus récemment, trois chercheurs, Lucie K. Morisset, Luc Noppen et Patrick Dieudonné, ont exploré le développement de la modernité architecturale, au Québec et en France. Dans *Patrimoines modernes. L'architecture du vingtième siècle à Chicoutimi*, les auteurs présentent les caractéristiques et l'histoire de la modernité à Chicoutimi, entre 1912 et 2004.

¹⁵ France Vanlaethem dirige le programme de diplôme d'études supérieures spécialisées (DESS) en Connaissance et sauvegarde de l'architecture moderne.

¹⁶ France VANLAETHEM, « Modernité et régionalisme dans l'architecture au Québec. Du nationalisme canadien de Percy E. Nobbs au nationalisme canadien-français des années 1940 », dans Luc NOPPEN, dir., *Architecture, forme urbaine et identité collective*, Sillery, Septentrion, 1995, p. 157-178.

¹⁷ Elle donne : Claude BERGERON, *Architectures du XX^e siècle au Québec*, Québec / Montréal, Méridien / Musée de la civilisation, 1989 et *L'architecture des églises du Québec, 1940-1985*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1987. VANLAETHEM, p. 157.

¹⁸ Son titre exact est « *Ware professor* ».

¹⁹ Percy Erskin Nobbs et Ramsay Traquair ont été tous deux architectes et professeurs d'architecture à l'Université McGill.

²⁰ VANLAETHEM, p. 173.

Ils abordent les styles et les types architecturaux, et présentent les principaux architectes qui travaillèrent à ces édifices, et l'histoire de la forme urbaine²¹. Par le biais d'une explication des liens de développement entre le modernisme, le fonctionnalisme et le style international, les auteurs précisent :

Hormis quelques rares incursions dans les années 1930 [...] le mouvement moderniste n'a véritablement atteint les États-Unis et le Canada qu'au lendemain de la Seconde Guerre [...]. Longtemps en effet, les figures moins compromettantes [...] de l'Art déco corporatif ont permis de parer à l'explosion d'une modernité trop avouée²².

Ce bref état de la question sur la modernité relativement à l'architecture montre l'appréhension de la modernité, et même du modernisme, faite par les chercheurs. Cependant, c'est bien la mise en valeur moderne et non le modernisme dans les cartes postales qui occupe notre analyse, en trois temps, dans la section suivante et qu'il était important de distinguer ici.

- **Les attributs de la représentation moderne**

Le progrès qui tient aussi une place, conçu comme une idéologie de la modernité du début du XX^e siècle montréalais, a des attributs qui sont les ponts, les moyens de transport, les industries, les manufactures et le port. Ce ne sont pas tous les ponts qui sont ici ciblés, mais ceux que la technique a développés, à l'ère industrielle, et qui a permis de les construire en métal, avec de grandes projections au-dessus des obstacles. Leurs formes sont nouvelles au début du XX^e siècle. Il en va de même des nouveaux moyens de transport comme le tramway électrique et l'automobile. Les industries et les manufactures sont aussi deux produits de l'ère industrielle associés à la production en série. Enfin, le port a lui aussi pu bénéficier des avancées du progrès technique. Ses quais sont équipés de machines, de grues aux structures métalliques, ses eaux sont fréquentées par des cargos et des paquebots qui naviguent à travers

²¹ Lucie K. MORISSET, Luc NOPPEN et Patrick DIEUDONNÉ, *Patrimoines modernes. L'architecture du vingtième siècle à Chicoutimi*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2004.

²² *Ibid.*, p. 37-38.

le globe. Les caractéristiques de la représentation ayant convoqué ces attributs sont étudiées. Au début du XX^e siècle, on célébrait la modernité avec les ponts, les moyens de transport urbain, les industries, les manufactures et le port.

Le pont dans la représentation moderne

Au cours du premier tiers du XX^e siècle, la représentation des ponts de Montréal a été un thème florissant de l'édition. Le pont Jacques-Cartier, et avant lui, le pont Victoria ont été, à plus d'un titre les « vedettes » de la mise en valeur du thème (ill. 47 et 48). Nous observons ici, par l'étude de sept cartes postales, les caractéristiques de la représentation moderne ayant convoqué le motif du pont.

Le pont Victoria est sans doute le pont le plus représenté de Montréal dans les cartes postales²³. Celles-ci l'ont mise à contribution dans des compositions variées. Il était le seul à relier la rive sud et Montréal à l'époque de sa construction²⁴. Il a acquis une renommée enviable, dépassant les frontières du Canada, comme l'explique le géographe David B. Hanna :

*Designed by the famous British master engineer Robert Stephenson and built under tremendous hardship between 1854 and 1859, the gigantic project attracted visitors from both sides of the Atlantic and was hailed as the "Eighth Wonder of the World"*²⁵.

Les étapes de sa construction ont été mises à contribution dans une première carte postale que nous observons. Elle a été éditée à Montréal en 1910, par la maison « Illustrated Post Card Co. » (ill. 49). L'identifiant donne « *Montreal - Canadian Pacific Ry. Bridge over St.*

²³ C'est l'opinion du collectionneur Michel BAZINET, « Montréal vu à travers la carte postale ancienne (1871-1940). Nostalgia I », s. l., compte d'auteur, 1994 (1991), p. 68. Notre travail de recherche arrive au même constat.

²⁴ Paul-André LINTEAU, *Histoire de Montréal depuis la Confédération*, deuxième édition augmentée, Montréal, Boréal, 2000, p. 22.

²⁵ David B. HANNA, « The importance of transportation infrastructure », dans Isabelle GOURNAY et France VANLAETHEM, dir., *Montreal Metropolis, 1880-1930*, Montréal, Boréal, 1998, p. 46.

Lawrence River / Montreal - Victoria Jubilee Bridge ». L'organisation formelle de la carte postale procède d'une superposition de deux photographies. L'axe horizontal que cette superposition crée dans la composition divise la carte postale en deux représentations panoramiques. Chacun des ponts constitue une oblique par son profil partant d'une rive du fleuve Saint-Laurent et se dirigeant vers l'autre, de manière à ouvrir la perspective. Leur échelle diffère, l'un paraissant plus imposant que l'autre. L'arrière-plan est un fond de ciel auquel on a appliqué des couleurs pastel : le bleu, le vert, le jaune et le rose. Dans les deux cas, le pont est mis en valeur par ces couleurs qui créent une sorte de lumière dans laquelle il baigne étant le seul élément construit de ces assemblages. On distingue bien le profil de la rive sud, mais il n'a pas été rehaussé. Il forme une ligne d'horizon plus ou moins nette. Cette carte postale a été éditée en 1910 afin de célébrer la reconstruction du pont de 1897 à 1899, lorsqu'on lui a ajouté des voies. Elle exalte en outre, la participation de Montréal à un grand réseau de transport : le *Grand Trunk Railway*²⁶. C'est un exemple de glorification du progrès technique.

Une seconde carte postale a été éditée environ quatre ans plus tard, à Montréal, par la maison « The Valentine & Sons' » (ill. 50). L'œuvre présente le pont Victoria associé à un portrait de sir George-Étienne Cartier, une insertion ovale positionnée dans le coin supérieur droit, celui-là même dont nous avons observé la mise en valeur *City Beautiful* de son monument dans une carte postale au chapitre précédent. Un « cadre » ponctué d'armoiries porte l'identifiant : « Centenaire Cartier / *Cartier Centenary. 1814-1914* ». Enfin, une mention a été imprimée sur la photographie montrant le pont : « *“The grand trunk will make the prosperity of Canada” / “Le grand tronc fera la prospérité du Canada”*. Cartier; *Victoria Bridge inaugurated 1860, Montreal* ». Cette carte postale a été éditée dans le cadre des célébrations du centenaire de la naissance de Cartier. On souhaitait peut-être rendre hommage à l'homme qui avait défendu, étant son avocat, le projet de réseau de transit du *Grand Trunk Railway*. Cartier était un chef des conservateurs canadiens-français et aussi un francophile. Les

²⁶ *Ibid.* Hanna a montré comment Montréal s'était développée au dernier tiers du XIX^e siècle (notamment grâce aux entreprises d'expansion des compagnies de chemin de fer) et au premier tiers du XX^e siècle, selon l'objectif de faire participer la ville à un réseau de transit qui était à l'échelle de l'Amérique et reliait l'Europe.

propriétaires du *Grand Trunk Railway* et du pont Victoria étaient en Angleterre²⁷, la carte postale ne s'adressait en tout cas pas à eux, mais plutôt aux Montréalais, ceux qui côtoyaient ces équipements et pouvaient se réjouir qu'ils fassent partie de leur ville.

Il est intéressant de noter que les éditeurs ont utilisé pour cette représentation une photographie du pont Victoria le montrant dans son premier état de construction, c'est-à-dire, avant 1897. Pourtant, des éditions de cartes postales antérieures l'avaient montré dans son état le plus récent. Par exemple, dans la composition d'une carte postale à « vues multiples », de 1907-1909, faisant partie d'une série à la facture soignée, éditée par la même maison (ill. 51). Il est associé à des sujets d'église, d'avenue et de place publique dont les photographies sont entourées par un « cadre », qui semble plutôt agir à titre de décor ayant un fond de feuillage. L'identifiant est inséré dans un phylactère surmontant les armoiries de Montréal et rappelle l'usage touristique de certaines cartes postales : « *Best Wishes From Canada* ». L'appel à la prospérité est une sorte de « stratagème » visant à accroître le prestige de l'entreprise qui a fait reconstruire le pont Victoria (après lui avoir fait ajouter des voies, en 1897-1898), le Canadian Pacific Railway. Réussit-on à convaincre les utilisateurs de la carte postale que l'entreprise a des visées d'excellence pour le développement économique de Montréal? C'est peut-être surtout une façon de construire un discours de célébration des réalisations techniques « progressistes » que le thème du pont représente. Ces deux cartes postales formulent une équation entre prospérité et progrès, nous informant de la représentation de la modernité du même coup.

Une autre représentation de pont en carte postale, et soumise à notre analyse a été produite à Montréal, en 1925, par la « International Fine Art Co. Ltd » (ill. 52). L'identifiant précise le lieu de la prise de vue photographique : « *Montreal from Mount Royal* ». L'organisation formelle situe le pont Victoria dans le tiers supérieur de la carte postale, formant une oblique; il semble ainsi surplomber la ville au pied du mont Royal. Cet assemblage a été extrêmement populaire et largement imité au fil des ans. La tonalité sombre de l'ensemble des éléments de l'œuvre, à l'exception d'un grand immeuble laissé en blanc, participe à cette direction du

²⁷ LINTEAU, p. 22.

regard à poser sur l'œuvre et contribue à mettre en valeur le pont. La modernité s'exprime dans cette représentation par plusieurs caractéristiques. L'édifice laissé en blanc est un grand immeuble, comme d'autres perceptibles dans la vue, et la composition procède à l'organisation de la ville. C'est en soi un signe de modernité. Du désordre des représentations antérieures, l'imagerie met de l'ordre un peu comme le fait l'avènement du fonctionnalisme. Au milieu des hautes cheminées d'usine, un jet de fumée blanchâtre expulsé d'un évent de train attire aussi l'attention : il réfère au mouvement qui se fait quelques mètres en contrebas à toute vitesse et signifie qu'il y a de l'activité dans la ville. Sa présence est donc d'importance, suggérant que Montréal a des liens de communication avec ses banlieues, voire de lieux plus éloignés encore et qu'elle est donc une ville de grande échelle, sans doute qu'elle croît. C'est une affirmation relative à la modernité et au progrès tel qu'on l'entendait. Le sens de l'identifiant se révèle ainsi : le parc du Mont-Royal qui avait été récemment aménagé par l'architecte paysagiste Frederick Law Olmsted (1822-1903), connu à l'époque pour ses aménagements new-yorkais, est utilisé par la représentation comme faire-valoir de la modernité. Ce parc était un lieu valorisé par les Montréalais à cause du travail qu'avait effectué Olmsted, mais aussi à cause de sa bonne réputation. Peter Jacobs explique comment l'architecte paysagiste par sa seule renommée a contribué à donner plus de valeur au parc :

The mountain's public park was designed by the most celebrated landscape architect of his time, Frederick Law Olmsted. His presence and ideas add luster to the importance and even magic that the mountain represents in the minds of Montrealers and all those who have visited it. He proposed a program for the mountain park that stressed passive recreation and the progressive discovery of nature and views of the city as it unfolded along the winding paths that led gradually toward the summit of the mountain²⁸.

Cette représentation du pont Victoria se rapproche par certaines caractéristiques d'une représentation du pont Jacques-Cartier. Dès que sa construction fut complétée, le pont paraît dans cette représentation moderne en carte postale éditée après 1930, par un éditeur inconnu (ill. 53). L'identifiant fournit cette fois encore l'association avec le mont Royal : « *The New*

²⁸ Peter JACOBS, « The Magic Mountain : An Urban Landscape for the Next Millenium », dans Bryan DEMCHINSKY, dir., *Grassroots, Greystones & Glass Towers : Montreal Urban Issues and Architecture*, Montréal, Vehicule Press, 1991 (1989), p. 65.

Bridge from the Mount Royal, Montreal, Canada / Le nouveau pont vu du Mont Royal ». Il portait au moment de l'édition le nom de « pont du Havre » et c'est en 1934 qu'il fut rebaptisé. La composition est semblable à celle de la carte postale précédente (ill. 52) bien qu'elle ait été modifiée par l'ajout d'un arbre et d'un groupe de trois figures humaines au premier plan. La tonalité de l'œuvre est vive particulièrement en ce qui concerne le ciel qui agit comme arrière-plan. Deux édifices à l'architecture moderne sont laissés en blanc dans le paysage. L'un est placé dans l'axe, oblique depuis le point de vue du spectateur, et en direction du pont, l'autre est posé sur la droite du spectateur, près de l'arbre. Ces édifices et le pont servent la modernité de cette représentation quand les figures humaines, deux femmes et un homme attestent l'intérêt du point de vue choisi par le photographe, puis par l'éditeur. Elles sont assises sur un banc et considèrent le paysage montréalais qui s'étend devant eux, faisant le lien avec le spectateur qui observe la carte postale. La pose que prend la figure à la gauche du spectateur est détendue : son bras est posé sur le dossier du banc. Il est suggéré que le moment de la prise de photo était à la fin d'un jour de repos et de promenade. Ceci n'a qu'une importance secondaire cependant, la lumière ne met en valeur que la ville et ces figures humaines — tout comme l'arbre — ne sont là que pour donner les dimensions, facilitant la compréhension du rapport d'échelle entre elles et l'étendue de la ville en contrebas : une ville gigantesque, occupant une large portion de territoire urbanisé, ayant des édifices et un pont nouveaux la surmontant. C'est un triomphe de la technique appliquée en milieu urbain.

C'est par le pont Jacques-Cartier que les éditeurs ont renouvelé la représentation du pont montréalais en le montrant d'un tout autre point de vue : dans son environnement portuaire. Une carte postale éditée vers 1930 par une maison inconnue est exemplaire (ill. 54). L'identifiant précise le contexte de la prise du cliché par le photographe : « *Victoria Pier Showing New Bridge, Montreal, Canada* ». La composition met à l'honneur le profil du pont. Il est encadré par un élévateur à grains et par la tour de l'horloge (1919-1922); la jetée Victoria partage le premier plan avec un bateau amarré. L'œuvre, en noir et blanc, tire profit d'une bonne luminosité, laquelle participe à unifier les éléments représentés, puisque chacun bénéficie de cette lumière. Le spectateur est directement emmené au port par cette représentation, tout près des équipements, des bateaux et même du fleuve. Les différents

éléments qui encadrent le pont sont les faire-valoir de la modernité évoquée par l'œuvre; c'est la luminosité qui les réunit tous, offrant l'unité à cette œuvre, voire l'harmonie qui s'en dégage. Le projet moderne est ici démocratisé par la proximité qu'il offre au spectateur avec les éléments convoqués pour l'assemblage. La technique par exemple l'ingénierie qui a créé le pont est approchée pour être admirée. C'est le fleuve qui crée la perspective qui se ferme au-delà du pont sur une pointe de terre et un pilier du pont.

On peut constater encore une fois l'importance du pont dans une carte postale de 1931. Elle a été éditée à Montréal par la maison « International Fine Art Co. Ltd » (ill. 55). Son identifiant est constitué de la liste des sujets représentés dans cette carte postale à « vues multiples » : « *Montreal speaks for itself. Victoria Bridge; New Montreal Harbor Bridge, connecting Montreal with the South Shore; Notre Dame Church and Place d'Armes; l'oratoire St Joseph - St Joseph's shrine; St. James Cathedral* ». Le premier élément de la liste, « *Montreal speaks for itself* », vise à faire connaître les hauts-lieux de Montréal au monde, les « anciens » comme les « modernes ». L'identifiant joue un rôle de support à la composition. Il place Montréal dans un grand réseau interurbain en mentionnant que le pont du Havre « [*is*] *connecting Montreal with the South Shore* ». La composition est constituée d'une juxtaposition de photographies. Le thème religieux a obtenu le premier plan : l'église Notre-Dame recouvre, dans un ovale positionné horizontalement, le montage des quatre photographies du second plan. De ce plan, ce sont les ponts Victoria et Jacques-Cartier qui ont la meilleure situation puisqu'ils sont directement situés sous le bandeau de l'identifiant. Ces photographies présentent les deux ponts selon l'assemblage qui les a fait connaître : le pont Victoria est posé en perspective et le pont Jacques-Cartier, de profil. Ces hauts-lieux sont de nouvelles réalisations pour Montréal, la plus ancienne étant l'église Notre-Dame. Celle-ci était une icône mondialement connue que la représentation a associée aux réalisations récentes. Cette carte postale de début de la dépression paraît vingt-et-un ans après la tenue du Congrès eucharistique international qui avait étendu la notoriété de Montréal et de l'église Notre-Dame où s'était tenu une partie des activités du congrès. Elle semble s'adresser, en anglais principalement — mais pas uniquement —, au visiteur de Montréal afin de lui présenter la modernité de la ville.

Les représentations que nous avons observées sont modernes, mais chacune diffère quant à la manière de produire cette modernité. Toutes traitent de modernité, par l'image et par le texte. Certaines ont inscrit Montréal comme une ville gigantesque dans un réseau comprenant ses banlieues. Nous poursuivons l'analyse, dans la section suivante qui s'intéresse à la modernité affirmée des cartes postales utilisant les moyens de transport pour la représentation.

Les moyens de transport urbain dans la représentation moderne

Nous abordons ici, l'étude de la représentation des moyens de transport urbain par l'analyse de dix cartes postales. Elles présentent différentes caractéristiques dans leur représentation élaborée sur le thème, dont celle de côtoyer la tradition à certains moments. Elles font encore part de l'évolution de la représentation.

Une première carte postale que nous analysons a été éditée en 1906 par une maison d'édition inconnue (ill. 56). L'identifiant donne le nom de l'axe viaire où l'activité de transport se déroule : « *Montreal, St. Lawrence Street* ». La carte postale représente la modernité en utilisant le thème des moyens de transport urbain. Elle utilise à cet effet le tramway électrique. Le tramway a été électrifié à Montréal à partir de 1892²⁹, est encore nouveau à l'époque de la parution de la carte postale et n'aura de cesse de gagner en popularité. Linteau précise qu'en 1904, il transporta 60 millions de passagers, et qu'en 1914, ce furent 107 millions³⁰.

Le tramway prend place à l'avant-plan de l'œuvre discrètement, non par sa voiture, mais par ses rails. Un moyen de transport plus ancien, qui s'apprête à disparaître, occupe aussi l'espace central, c'est l'attelage. Celui-ci est relégué au second plan, reproduit à une échelle inférieure. La présence suggérée du tramway par les rails qui occupent le centre de l'œuvre et son premier plan, faisant corps avec la rue, ouvre la perspective. Ensuite, le tramway est dissimulé par les motifs d'auvent et de l'affichage commercial des édifices, d'attelages garés

²⁹ LINTEAU, p. 137.

³⁰ *Ibid.*, p. 270.

et de piétons sur les rives. Enfin, ce sont les poteaux de fils téléphoniques et électriques qui forment la verticalité de la composition en rythmant la perspective. L'arrière-plan est le fait d'un ciel à la tonalité douce dont le fondu pastel entre le bleu et l'orange est particulièrement bien réalisé; il est cependant occulté par le réseau des fils qui se croisent, leur donnant une grande importance. Ces fils forment un espace triangulaire qui rejoint la perspective de la rue en un point situé droit devant le spectateur.

Cet agencement des éléments pour le thème de la rue est nommé en anglais *streetscape* et est très répandu dans les cartes postales. L'attelage y joue un rôle précis : il sert à mettre en valeur la modernité connotée par, à la fois, le tramway, les poteaux de fils téléphoniques et électriques et leurs fils qui s'entremêlent. C'est une représentation de fin d'une époque, où la modernité arrive dans la ville et prend le pas sur la tradition. On représente ainsi l'activité quotidienne du boulevard Saint-Laurent. Cette quotidienneté est lisible dans les postures des figures humaines. Certaines se déplacent sur les rives de la rue, d'autres la traversent; un petit groupe discute. D'autres encore prennent l'air : l'un, assis les jambes croisées semble attendre quelque chose, un autre, les mains dans les poches regarde les femmes passer. Ces figures ont une relative importance puisque leurs contours et les plis de leurs vêtements ont été soulignés de traits noirs, les rendant plus facilement discernables. Cependant, sur aucun des visages il n'est possible de lire les traits pour en comprendre l'émotion. Elles participent donc à la représentation pour qualifier l'activité qui s'y déroule et ce faisant, créer l'atmosphère.

Cette représentation moderne hiérarchise dans l'œuvre le progrès et la tradition, la ville et le village montréalais. Le tramway et les poteaux de fils téléphoniques et électriques sont des sujets qui connotent la modernité, l'attelage évoque un certain archaïsme dont la disparition est imminente. Déjà, vers 1897, une carte postale éditée à Portland, dans l'État du Maine, aux États-Unis, par la maison « Hugh C. Leighton » exemplifiait cet ordonnancement (ill. 57). L'identifiant donne la référence au lieu de l'action et ses conditions, « *Montreal Stormy Day Morgan's Corner* ». L'arrangement de l'œuvre présente un tramway électrique se déplaçant dans une rue enneigée que des figures humaines réparties sur ses rives comme sur la chaussée

dégagent à la pelle. La perspective que le passage du tramway crée dans l'œuvre, une oblique dirigée vers la droite du spectateur, est rythmée par les poteaux de fils téléphoniques et électriques, et le second plan est occupé par des édifices. Elle se perd dans le paysage que la tempête de neige empêche de bien saisir. La scène est un photomontage probablement exécuté par le studio Notman de Montréal³¹. C'est une figure humaine tenant une pelle pleine de neige qui occupe le premier plan, placé dans l'axe de la perspective. Sa posture voûtée rend la difficulté de la tâche. D'autres se tiennent droit ou sont penchées : toutes travaillent au déneigement. Leur profil est suffisant, d'ailleurs il est contrasté; il est utilisé pour glorifier la technique, en l'occurrence le tramway qui passe. Ce dernier est le seul élément qui soit tout à fait intelligiblement représenté, un peu comme si la neige ne l'affectait pas. La neige qui tombe sur son passage le fait tout autour et ne charge pas son toit ni ne l'empêche d'avancer. C'est une métaphore clairement exprimée sur le progrès et sur la fiabilité de la technique.

Une carte postale éditée en 1909, peu de temps après la précédente, a une organisation formelle différente tout en impliquant le tramway. Éditée à Paris par la maison « N. D. Phot. », son identifiant est bilingue : « *Montreal. - St. Lawrence Boulevard / Montréal - Boulevard St-Laurent* » (ill. 58). L'œuvre présente les mêmes éléments que ceux de la carte postale précédente : des figures humaines, un tramway électrique et son système de rails, des édifices commerciaux et leur affichage en façade et, des poteaux de fils téléphoniques et électriques. Le cadrage de l'œuvre est semblable bien qu'on perçoive, ici, qu'il s'agit d'une intersection de rues. L'observation de la composition révèle des différences : le tramway occupe le premier plan. Une perspective s'ouvre derrière lui et se referme sur une lointaine église dont la flèche qui en suggère la présence est quasi imperceptible. Les poteaux de fils téléphoniques et électriques, avec les passants sur le trottoir et l'édifice commercial qui occupent verticalement un rectangle équivalent au quart de l'œuvre, situé à la gauche du spectateur, forment le premier plan. Entre les piétons à la gauche du spectateur et la façade de l'édifice à la droite se dessine un espace triangulaire, avec la rue, qui comprend tous les éléments importants de l'action représentée : les passants, les attelages et le tramway. Une

³¹ Le photomontage était exécuté en studio par les photographes. Jacques POITRAS, *La carte postale québécoise. Une aventure photographique*, La Prairie, Broquet, 1990, p. 68 et 175, explique que la photographie serait du studio Notman, exécutée vers 1890.

plaque indique en anglais qu'il s'agit de la rue Sainte-Catherine Ouest. L'enseigne de l'édifice indique « *Head to foot / Outfitters* »; elle est rehaussée d'une série d'ampoules. Des auvents sont ouverts, d'autres fermés. Des lampadaires électriques sont positionnés à même certains murs de commerce. Il y a quelques attelages qui sont placés sur les bords de la rue qui paraissent faire la livraison aux commerces. Le conducteur de tramway fait face; des passagers qui en descendent marchent à proximité de la voiture qui porte le n° 425. On peut lire : *Maisonneuve, Ontario* » sur son panneau indicateur, l'un des premiers parcours du tramway. Des enfants sont aussi présents dans cette œuvre, sur les deux rives; un accompagne le conducteur de tramway. Sur la rive opposée, des affiches commerciales de cigarette, de bière et de champagne (de la marque « *Veuve Clicquot* ») sont posées à même les murs, en hauteur, sur les auvents et les façades. Une figure humaine diffère par l'originalité de son costume. Elle est située à la droite du spectateur, de dos, elle marche tout près du tramway. On pourrait croire qu'il s'agit d'une Asiatique, sans doute une Chinoise vu la proximité de la rue avec le quartier où ils étaient alors établis. L'œuvre faite de plusieurs éléments est unifiée par la monochromie et par la composition. Ce qui est puissamment représenté dans cette organisation formelle est le tramway. À l'aide du réseau de fils électriques formant un axe horizontal et couronnant le tramway, et le croisement avec l'axe vertical du poteau de fils électriques et téléphoniques, le sujet est isolé dans un rectangle qui lui sert de cadre en isolant la multitude d'éléments présents tout autour. En outre, la présence de l'électricité dans l'œuvre, par notamment des fils, mais aussi des ampoules et des lampadaires, atteste du progrès dans cette représentation.

L'hôtel Ritz-Carlton (1911-1912, Warren et Wetmore) est le sujet mis à contribution par une représentation en carte postale que nous examinons ici (ill. 59 et 60). Éditée à Montréal, vers 1915, par la maison « *Lonsdale & Bartholomew (Canada) Limited* », la carte postale est identifiée : « *Ritz-Carlton Hotel, Montreal (rue Sherbrooke³²)* ». La disposition est très différente bien que les mêmes éléments s'y retrouvent (automobiles et piétons) et que

³² Cet identifiant est traduit de façon incomplète puisque les deux informations, le nom de l'hôtel et celui de la rue, sont données pour la première, en anglais, et pour la seconde, en français. Ce n'est pas le seul cas que nous ayons trouvé. Par ailleurs, les erreurs de traduction ou même de transcription d'un nom sont fréquentes.

l'édifice, encore une fois, ait été abordé par son angle. Cependant, ce sont les automobiles qui, nombreuses, occupent le premier plan. La circulation des véhicules automobiles est même plutôt dense. Édité en noir et blanc, le cliché présente aussi un grand nombre de poteaux de fils téléphoniques et électriques qui en occupent les plans intermédiaires. Ils rythment la composition et offrent une présence verticale à l'horizontalité de l'œuvre où le sujet principal, l'hôtel, se retrouve à l'arrière-plan. Le sujet principal de cette œuvre n'est pas comme l'identifiant voudrait le faire croire, l'hôtel, mais plutôt la modernité. C'est ce que la présence en force des automobiles et des poteaux de fils téléphoniques et électriques affirme, ce que l'organisation formelle appuie et que la lumière renforce. Tout concourt à formuler une représentation qui rende compte du développement moderne de Montréal. Les différents axes de la composition se rencontrent en un même point, autour de l'arbre du premier plan, témoignant de son dynamisme.

Une carte postale de la maison « International Fine Art Co. » présente une vue de la rue Sainte-Catherine (ill. 61). Éditée à Montréal avant 1925, elle a pour identifiant le nom de l'axe viaire représenté : « *St. Catherine St. West, Montreal* ». Le sujet de la représentation est le tramway électrique qui partage le centre de l'œuvre avec des automobiles. Ensemble, ils renforcent la perspective qui crée un large axe oblique pour la composition. De nombreuses figures humaines — principalement des hommes — sont présentes sur les rives, les façades des édifices commerciaux sont dégagées, car leurs auvents sont relevés. La partie supérieure de la composition est soulignée par la présence du fil électrique desservant le tramway en électricité et renforçant l'axe oblique. Un flou artistique, appliqué à la photographie, cadre cette œuvre monochrome et referme la perspective. Cela permet de diriger le regard du spectateur vers la voiture n° 1374, l'objet de cette édition, dont la rue Sainte-Catherine n'est en fait que le contexte de mise en valeur. Cette fois, il n'y a aucun attelage dans l'œuvre. Seuls les éléments récents produits du progrès ont pris place dans cette représentation d'où se dégage un grand dynamisme. Le cadrage de l'œuvre est aussi intéressant, car il est élevé par rapport à la rue : il diffère du *streetscape*. Ces caractéristiques se retrouvent dans une autre œuvre, antérieure.

Une carte postale éditée après 1914 par la maison canadienne « C. L. C. » propose un cadrage semblable (ill. 62 et 63). L'identifiant donne le nom de la rue représentée tout en précisant le secteur des activités qui s'y déroulent : « *Shopping District St. Catherine St. West, Montreal, Que.* ». C'est encore la rue Sainte-Catherine Ouest qui est le sujet de cette œuvre, mais cette fois on l'a qualifiée. L'œuvre comporte plusieurs éléments concourant à formuler cette interprétation de la modernité. Dans la composition, un axe oblique encore une fois est formé par la rue, mais il a ceci de nouveau qu'il procède du coin gauche inférieur vers la droite du spectateur, se terminant à mi-hauteur de l'œuvre. Le premier plan est le fait d'un lampadaire et d'une enseigne. En contrebas, et formant un nouveau plan, des figures humaines et des automobiles occupent l'espace. Le plan suivant est occupé par une première voiture de tramway, croisant un attelage et une automobile, et se situe dans la perspective formée par la rue Sainte-Catherine. Celle-ci se referme sur un ciel à la tonalité vive. Les édifices bordant la rue occupent le reste de l'espace de la composition. Dans cette carte postale, des attributs de la modernité sont partout présents, à commencer par le thème des moyens de transport, les enseignes électriques, l'éclairage des rues et par la présence des passants dans la composition. Les couleurs jouent un rôle important dans cette œuvre : les rouges attirent l'attention sur les automobiles, les voitures de tramway et les édifices, tandis que les verts soulignent discrètement les contours des fenêtres, les enseignes. Ils servent aussi à camoufler les lampadaires, mais surtout l'attelage que le tramway croise dans la scène. L'architecture de quelques édifices évoque l'échelle du *tall building* de l'École de Chicago, cette nouvelle architecture du progrès, dont la hauteur atteinte par les édifices aux structures légères impressionne. C'est donc une œuvre qui présente le dynamisme urbain, progressiste et moderne.

Cette interprétation peut être étendue à une autre carte postale. Cette carte postale de 1912 a été éditée par une maison inconnue sous l'identifiant « Nouveaux magasins à rayons Eugène Viau. Rue St. Catherine Est coin Maisonneuve. Établie 1899 / *Establish New Departmental Store Eugene Viau St. Catherine St. East Corner Maisonneuve* » (ill. 64). Dans une composition statique, l'édifice est présenté par son angle lequel forme un axe vertical divisant l'œuvre en deux parties. Une façade est illuminée; sur la rue, une automobile est stationnée et une voiture de tramway passe. De nombreuses figures humaines se pressent aux abords du

magasin, particulièrement du côté de la façade éclairée. L'autre façade est restée dans l'ombre, deux attelages paraissent s'être arrêtés et quelques passantes accompagnées d'enfants regardent les vitrines. Mais l'action se passe véritablement du côté de l'automobile et du tramway, lesquels sont entièrement représentés, décalés sur l'axe de la rue de manière à ce que chacun ait son espace de visibilité. Cela crée en outre, l'impression de mouvement et de vitesse sur la rue. Des lampadaires rythment les diagonales formées les deux façades de l'édifice. On devine ce que les vitrines montrent : des vêtements féminins. Cette carte postale dessinée met en valeur les éléments modernes par l'utilisation de la lumière du soleil qui provient de la droite du spectateur et laisse dans l'ombre le traditionnel moyen de transport qu'est l'attelage. L'édifice qui est le sujet de cette œuvre est représenté sans son contexte, hormis les rues. Sa grandeur est assurée par la présence des autres éléments représentés qui sont petits. Le style architectural de l'École de Chicago préside à cette une représentation en montrant un grand magasin de la rue Sainte-Catherine comme une nouvelle figure du progrès. La rue Sainte-Catherine est à cette époque un axe commercial reconnu avec une répartition est-ouest de commerces tenus, d'une part, par les Francophones et d'autre part, par les Anglophones³³. Puisque l'identifiant de la carte postale est bilingue, il est possible que Viau cherchât une nouvelle clientèle autre que celle, francophone, qui lui était attachée.

L'automobile a partagé l'espace de représentation des différents moyens de transport urbain. Une carte postale, éditée à Montréal en 1914, par « European Post Card Co. » exemplifie ce cas (ill. 65). L'identifiant donne « *Cor. Guy and St. Catherine St. Montreal / Coin Guy et Ste. Catherine* ». La composition qui comprend une perspective modelée par la rue est différente de celles que nous avons examinées jusqu'ici. Le premier plan est occupé par une automobile décapotable et son conducteur. Celle-ci est arrêtée le long d'un mur dont on remarque les colonnes corinthiennes. Il s'agit probablement d'une banque puisque celles-ci ont largement usé du vocabulaire classique dans leur architecture. L'axe viaire présente les rails du tramway et constitue l'essentiel de l'espace de la composition. La voiture de tramway se trouve plus loin dans la perspective qu'elle participe à affirmer. De groupes de figures humaines, des

³³ LINTEAU, p. 306-307 : « Rue Sainte-Catherine on peut acheter de tout, des aliments aux automobiles, des vêtements aux meubles. Le tramway y amène chaque jour des milliers de clients montréalais. On y vient aussi de plus en plus de la vaste zone qui entoure Montréal grâce au développement des circuits d'autobus et à la popularité de l'automobile ».

passants ou des passagers, se déplacent dans les rues enneigées, car les trottoirs sont occupés par des amoncellements de neige jaunâtre. En observant les rails, on perçoit l'épaisseur de la neige. Des édifices bordent l'axe formé par la perspective et les poteaux de fils téléphoniques et électriques soulignent les limites de cet espace qu'un ciel bleu orné de fins nuages complète à l'arrière-plan. La perspective se referme là où sont les arbres aux feuilles vertes. C'est aussi le point de rencontre des différents axes de cette composition. Il y a une confusion des saisons dans cette oeuvre. L'éditeur a édité une oeuvre d'hiver en la maquillant en oeuvre d'été. Peut-être que l'oeuvre d'hiver ne se vendait pas et qu'il l'a adapté dans une édition subséquente? Il est difficile de vraiment savoir. Il est certain que le geste fut intentionné : la retouche a créé ces feuilles de toutes pièces sur une base photographique de branchage d'hiver. Enfin, la tonalité sombre de l'ensemble se démarque du fond qu'allègent les feuillages d'un ton vert clair. Malgré cela, ce sont les motifs de l'automobile et du tramway qui retiennent l'attention. La composition bien qu'elle soit irrégulière réussit la mise en valeur du progrès. En outre, elle a le mérite d'être originale et de valoriser un objet d'importance qui participe à l'avènement de la modernité dans le paysage « réel » des transports : l'automobile.

D'autres représentations en cartes postales ont valorisé des équipements urbains associés à l'automobile. C'est le cas d'une carte postale de 1941, éditée à Ottawa par la maison « Photogelatine Engraving Co. Ltd » (ill. 66). La représentation a pris pour base une photographie conservée aux Bibliothèque et Archives nationales du Québec (ill. 67). C'est le jour de l'inauguration qui est immortalisé par celle-ci³⁴. L'identifiant de la carte postale présente le pont : « *Jacques Cartier Bridge, Montreal, Canada* ». La disposition verticale montre la voie carrossable, large et dégagée et avec peu de véhicules. Un certain nombre est stationné à hauteur de l'emprise. Cette dernière occupe le premier plan, la voie carrossable fait un coude vers la droite du spectateur et forme une oblique se terminant à l'horizon. Un espace triangulaire est formé par cette oblique qui rejoint le tiers supérieur de l'oeuvre : y croise un cargo, noir et blanc, aux cheminées rehaussées d'orange. L'arrière-plan est constitué d'un ciel orné de nuages. Le coloris est chaud, à l'exception du ciel bleu clair dont

³⁴ *Ibid.*, p. 295, présente la photographie et lui donne pour légende : « Inauguration du pont du Havre en 1930 (BNQ [aujourd'hui, BANQ], fonds Pharon).

le ton est plutôt froid. Le pont traverse le fleuve Saint-Laurent et rejoint la rive opposée, de Longueuil vers Montréal. La ville est indistincte et forme un tout. On n'y discerne qu'une flèche et les façades des édifices situés sur la rive. Par cette représentation, Montréal s'affiche comme étant un espace de prédilection pour l'automobile puisque pour la rejoindre, un grand pont issu du progrès technique a été construit. On ne peut négliger le sens de la proximité de l'œuvre d'ingénierie avec le transatlantique puisque celui-ci est intentionnellement rehaussé par la couleur la plus vive qui ait été employée dans cette œuvre : le progrès à Montréal serait aussi perceptible dans des équipements relatifs au port, au transit des marchandises à grande échelle. Mais il s'agit aussi de ses relations avec de grandes villes portuaires d'Amérique, d'Europe, voire de plus loin³⁵. Si la ville elle-même n'occupe, pour une fois, que le second rôle, elle existe dans cette œuvre bien plus par les évocations que le progrès représenté conçoit.

La comparaison avec la photographie permet de mesurer les impacts que peuvent avoir les choix d'édition sur le produit fini. La photographie montre le pont dans un cadrage horizontal, alors que l'éditeur de Photogelatine a préféré recadrer le pont verticalement. Le ciel a été surhaussé et paré de nuages; certains éléments très sombres dans la photographie, telle la chaussée carrossable au niveau de l'emprise et les édifices qui bordent la rive opposée ont été illuminés dans l'édition de la carte postale. Inversement, la ville dont on distingue les formes par certains jeux d'ombres et des contrastes a trouvé dans la carte postale la forme d'une masse plus ou moins reconnaissable. Enfin, la ligne d'horizon a été affirmée alors qu'elle s'évanouissait dans la photographie. Ces observations permettent de mieux comprendre le travail d'édition qui présidait à chaque édition de carte postale et la portée qu'il a pu avoir. Il modifiait considérablement la photographie qui avait servi de base. En outre, cela rend compte du travail des artistes qui accomplissaient ces retouches et autres ajouts sous la houlette de l'éditeur.

³⁵ *Ibid.*, p. 289-290 : « à partir de 1936 [...] une vingtaine de compagnies maritimes exploitent un service régulier reliant Montréal non seulement à la Grande-Bretagne, mais aussi à de nombreux ports européens ainsi qu'à l'Afrique, à l'Extrême-Orient et aux Antilles. La navigation intérieure est aussi très importante, grâce au réseau de canaux du Saint-Laurent qui relie Montréal aux Grands Lacs. »

Les cartes postales qui ont montré l'automobile et le tramway électrique en ont fait des objets d'importance. La représentation du second a en outre perduré au-delà de son existence réelle puisque des cartes postales des années 1950 le représentaient encore. Quand l'autobus fut représenté dans les cartes postales, à partir des années 1930, ce fut tout à fait différent. Dans un exemple édité par une maison inconnue vers 1935 et identifié « *St. James Cathedral – The Basilica, Montreal, Canada* » (ill. 68 et 69), deux autobus sont représentés. La disposition met la cathédrale à l'honneur en établissant une différence d'échelle entre celle-ci et les deux autobus, qui paraissent minuscules. Ces derniers sont stationnés près de l'église : c'est donc que leurs passagers sont à l'église. Il peut s'agir de visiteurs comme de simples pratiquants venus en groupe à l'occasion d'une messe importante tenue à la cathédrale-basilique. L'œuvre présente l'église coupée de son environnement, à l'exception de deux édifices placés sur son côté est. Le premier plan est occupé par la rue et les rails du tramway : encore une fois, sa présence est suggérée par ces rails qui deviennent le signe de sa présence dans la ville. Quelques branches d'arbres feuillues dont on peut penser qu'elles sont issues d'un arbre du square Dominion, là où le spectateur se tiendrait. Un lampadaire figure au second plan, renforçant les verticales que les colonnes et les statues de la façade de l'église créent. Le centre de l'œuvre est marqué par l'axe que pose l'arête de l'édifice. L'œuvre horizontale est ainsi divisée en deux parties égales. C'est encore une fois une représentation où le progrès par ses attributs est appelé, mais il est secondé dans cette représentation par l'autobus. Celui-ci fut utilisé comme transport urbain régulier à partir de 1925³⁶. Le tramway a cessé de desservir la population en 1959³⁷.

Nous avons vu que le progrès technique a été valorisé dans des compositions parfois sous forme de métaphore sur la fiabilité de la technologie ou sur l'évocation de sa participation à un grand réseau d'échange international. Des figures de la tradition sont apparues dans les œuvres en mettant en valeur le progrès et ses attributs, telles que l'automobile, le tramway, les poteaux de fils électriques et téléphoniques, et l'autobus.

³⁶ STM, *Les 80 ans de l'autobus : 1919-1999*, 10 novembre 2008, [<http://www.stm.info/en-bref/autobus.htm>]

³⁷ LINTEAU, p. 441. Au cours de notre recherche, nous avons trouvé un bon nombre de cartes postales du métro qui laissent croire que le thème du transport en commun est redevenu un sujet d'intérêt au cours des années 1960. Ceci pourrait être vérifié au cours d'une recherche subséquente.

Les industries, les manufactures et le port dans la représentation moderne

C'est un petit nombre de cartes postales qui ont montré des architectures industrielles. Le port est mieux représenté. Les manufactures de chaussures et de chemises, les fabriques de biscuits, des usines ou des entrepôts frigorifiques sont les sujets de ces cartes postales. Nous étudions dans cette section, cinq cas exemplaires de la représentation du thème dans les cartes postales.

Une première carte postale que nous analysons a été éditée à Montréal ou à Toronto, vers 1915, par la maison « The Valentine & Sons' » (ill. 70). L'identifiant donne le nom de l'entreprise : « *Canada Light, Heat and Power Co.'s Plant. Cote St. Paul, Montreal* ». La représentation montre le principal établissement de la Canadian Light and Power Company. L'édifice se trouve au second plan; ce sont le canal Lachine et ses équipements qui occupent le premier³⁸. Un ciel nuageux au doux coloris tranche avec la tonalité de l'ensemble des éléments. La façade de l'édifice fait face à la source de lumière. Une cheminée s'élève à l'arrière de l'édifice, du côté droit du spectateur, sans qu'une fumée s'en échappe. Sur la façade, on distingue une entrée d'électricité. La disposition horizontale est coupée à son tiers par un équipement pas tout à fait identifiable puisque sa tête est coupée par le cadrage : serait-ce le mât d'un équipement spécialisé? Que le spectateur ne puisse vraiment l'identifier n'a pas d'importance : combien d'utilisateurs de la carte postale avaient la culture technique spécialisée nécessaire pour ce faire? Quoi qu'il en soit, cette carte postale magnifie le volume architectural par les choix relatifs à la composition, aux couleurs et par le soin qui a été apporté au travail de l'édition. La représentation formule par cette carte postale une image idéale pour l'activité économique industrielle montréalaise. Ceci se double d'une prétention publicitaire certaine du fait que l'identifiant donne le nom de l'entreprise, mais aussi son adresse.

³⁸ Réseau des archives du Québec, 19 février 2006, [<http://site.rdaq.qc.ca/cgi-bin/templates/body/Frontend/DetailsFonds.cfm?ID=984&cnt=3&numeroMembre=133&NM=133>]. Ce site internet indique que le fonds de cette entreprise est conservé par Hydro-Québec.

Les cartes postales qui ont montré le port de Montréal ont favorisé ce nouvel objet pour l'imagerie de la modernité. Ces représentations montraient des ensembles architecturaux et les aménagements industriels qui avaient développé le port depuis le dernier tiers du XIX^e siècle.

La ville portuaire et industrielle représentée dans la carte postale a montré son importance, mais aussi, par métonymie, l'animation du port et la portée des activités qui s'y déroulaient. Le port montréalais a été modernisé au cours du dernier quart du XIX^e siècle et des quinze premières années du XX^e siècle (ill. 71). C'était devenu nécessaire, car le trafic maritime s'accroissait rapidement. Ce sont les travaux de surhaussement des quais, de construction des hangars en acier et béton, des élévateurs à grain et enfin, des voies ferrées qui sont les plus importants³⁹. Linteau en dit :

À la veille de la Première Guerre mondiale, le port de Montréal a donc atteint une stature nouvelle. Sa position à la tête des grands ports canadiens s'est consolidée, ses installations et son trafic se comparent avec ceux des principaux ports nord-américains de la côte atlantique⁴⁰.

Parmi les nombreuses cartes postales qui ont usé du port pour la représentation, différents sujets furent utilisés et différents points de vue les ont saisis. Une carte postale au cadrage intéressant a été produite à Montréal vers 1903 par la maison « Illustrated Post Card Co. » (ill. 72). L'identifiant donne le nom de l'armateur, « *Montreal Allan Line Wharf* », c'est une nouvelle fois dans une visée publicitaire. La représentation montre l'effervescence des activités du port du côté des installations de la compagnie Allan Line (par ailleurs connue sous le nom de Montreal Ocean Steamship). La disposition de l'œuvre présente au premier plan, un quai. Celle-ci est formée un espace triangulaire : une oblique est formée des multiples figures humaines qui se pressent, partant du coin droit inférieur de l'œuvre. Certaines de ces figures discutent en groupe, d'autres semblent attendre. Il apparaît que les femmes ne fréquentaient pas le lieu. L'oblique qui a pour origine le coin inférieur gauche de l'œuvre est

³⁹ LINTEAU, p. 145-148.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 147-148.

formé de plusieurs attelages stationnés les uns près des autres et rejoint la première oblique, fermant l'espace triangulaire du premier plan. C'est à ce point que l'édifice d'Allan Line est positionné. Sa façade sur le fleuve poursuit l'axe initié par l'oblique venant de la droite vers le lointain. Un transatlantique est placé dans le plan suivant sans qu'on puisse entièrement le voir. Sa cheminée dépasse derrière l'édifice d'Allan Line et c'est sur lui que le regard porte en second lieu. Enfin, l'arrière-plan est constitué d'un fondu entre le bleu et une ligne d'horizon teintée d'orange. Un dernier élément ferme cette composition sur la droite : un autre bateau, de moindre importance et de toute façon moins facilement lisible. La distance suggérée dans l'œuvre ne permet pas de l'apprécier. De toute façon, c'est plutôt l'activité autour du grand bateau que la représentation valorise. Ce second bateau ne sert qu'à renforcer le caractère d'intense activité au port, le contexte de la scène. Cette carte postale a été éditée juste avant l'incendie du 7 mars 1903 ayant détruit le hangar de la compagnie⁴¹, ou peu après à partir d'une photographie prise avant l'incendie. La permanence de cette représentation a pour preuve l'édition, en 1910, d'une carte postale par la maison « The Valentine & Sons' ». Celle-ci a édité à nouveau le cliché sans mentionner l'incendie : « *Immigrants Arriving at Montreal* » (ill. 73). Le travail de retouche a été réalisé différemment : au premier plan, la tête d'un homme paraît tout comme le sommet d'un attelage. Les couleurs qui furent appliquées renforcent la centralité de l'œuvre constituée de l'édifice et de la cheminée du navire. Le message diffère un peu bien sûr à cause de l'identifiant, mais c'est encore une représentation de la modernité. De 1904 à 1914, la Commission du havre fait construire les hangars d'acier de béton⁴². La première édition a pu offrir un projet de reconstruction des hangars à l'identique à la Commission. Celle-ci fit reconstruire les hangars du port avec un nouveau matériau, ininflammable, et plus moderne comme cela s'est fait de plus en plus après cette époque.

⁴¹ Les informations sur l'entreprise ont été tirées de *L'Album universel*, vol. 19, n° 48 (28 mars 1903), p. 1140-1141, consulté sur le site internet *Bibliothèque nationale du Québec*, 18 février 2006, [http://www4.bnquebec.ca/illustrations/htm/i3820.htm]. Plusieurs sites internet, consacrés à l'émigration, mentionnent la compagnie Allan Line car elle était la seule autorisée à les transporter. Ainsi, cette carte postale a été affichée sur le site internet *Norway Heritage*, 18 février 2006, [http://www.norwayheritage.com/gallery/gallery.asp?action=viewimage&imageid=47&text=&categoryid=11&box=&shownew=].

⁴² LINTEAU, p. 147. Ce sont 21 hangars qui sont construits au cours de ces 10 ans.

Le progrès est encore présent dans les cartes postales grâce à un nouveau sujet. Une carte postale a été éditée à Montréal, en 1905, par « Montreal Import Co. » (ill. 74). L'identifiant comporte le sujet de l'œuvre : « *Montreal New Grain Elevator Harbor* ». La disposition présente l'édifice de face dans son contexte. L'œuvre est en noir et blanc, mais le travail d'édition concernant l'identifiant a été fait à l'encre rouge. Le sujet de cette œuvre est valorisé depuis que l'ouvrage de Le Corbusier, *Vers une architecture*, paru en 1923, a cité l'élévateur à grains comme un exemple⁴³. Mais cette œuvre fut éditée bien avant. Le premier plan est constitué du port; deux navires de tailles différentes sont d'ailleurs amarrés au quai. C'est ensuite l'élévateur qui occupe le plan secondaire. Il est majestueux, ce que les édifices autour et les navires concourent à créer. Enfin, l'arrière-plan est occupé par une rangée de petits édifices et le profil d'un paysage naturel peu élevé. La lumière fait ressortir les parties saillantes de l'élévateur et des équipements placés sur le quai. Il s'agit d'une œuvre idéalisant le sujet et acclamant le progrès du port, devenu objet de fierté.

Enfin, un dernier exemple concernant le port que nous soumettons à l'analyse a été édité par une maison inconnue vers 1930. L'identifiant de l'œuvre donne les noms des sujets représentés : « Canal Lachine, port et ville de Montréal » (ill. 75). La disposition suit à peu près la même progression, présentant le canal au premier plan, le port au second et les gratte-ciel au troisième plan, devant un ciel sans nuages. Un axe oblique divise l'organisation spatiale, formé par la ligne du quai principal. D'un côté, il y a la ville, de l'autre le Saint-Laurent couvert de navires et de bateaux. Dans chacun de ces espaces, un nouvel axe, créé par les sommets des édifices et par le bord du quai du premier plan dynamise la composition. Sur l'un des navires, on peut lire Canada Steamship Line. L'œuvre monochrome est le fait d'une photographie. La lumière met en valeur les reliefs des édifices comme des équipements portuaires. Certains motifs se détachent, au contraire, par leur profil sombre de ce fond lumineux comme la grue située entre les quais. Près d'elle un train de marchandises paraît être à l'arrêt. Du côté de la ville, les nouveaux gratte-ciel reçoivent toute la lumière et le

⁴³ « Le vieux-port et l'entrée du canal de Lachine », *Vieux-Montréal*, 3 novembre 2006, [http://www.vieux.montreal.qc.ca/plaque/horizon/port/fra/port_3.htm] : « En 1923, alors que Montréal devient le principal port céréalier du monde, l'architecte Le Corbusier, à l'instar d'autres grands modernistes, s'émerveille des silos nord-américains dans son ouvrage *Vers une architecture*, et cite le silo no 2 de Montréal en exemple. »

spectateur devine avec peine les flèches et les tours des églises situées pourtant non loin du port. Tous les éléments qu'on y a réunis évoquent le progrès, du canal Lachine, comme œuvre d'ingénierie, à l'espace du port chargé de navires et de bateaux, jusqu'au centre-ville constitué de gratte-ciel. C'est aussi une évocation de la métropole, comme puissance économique, dynamique dans ses activités économiques et bien sûr, de transit de marchandises. La ville est représentée encore une fois, comme faisant partie d'un réseau d'échanges et de communication.

De l'image idéale de l'industrie à la représentation glorifiant le port dont on montre l'activité effervescente, c'est la modernité qui est exprimée, dans l'énonciation du projet de ville pour Montréal.

Les cartes postales que nous avons analysées dans ce chapitre ont été produites de 1897 à 1941. Elles ont représenté la modernité, parfois, en la connotant par le thème ou le sujet de la représentation, parfois par les choix relatifs à la composition, aux couleurs, aux volumes, aux lumières dans les représentations ainsi qu'aux énonciations par les identifiants. Ces représentations en cartes postales ont formulé un projet de ville moderne pour Montréal, en convoquant les figures des ponts, des moyens de transport urbain, des architectures et des équipements des industries, des manufactures, et enfin du port.

Dans ces représentations, des éléments traditionnels (comme les attelages) sont présents en petit nombre, la composition les utilise aussi pour mettre en valeur les objets du progrès (les automobiles, le tramway électrique, l'électrification de la ville, etc.). Ces objets se trouvent à l'occasion en présence de figures humaines; ces dernières jouent le rôle de mettre en valeur ces éléments du progrès représentés dans l'œuvre de diverses façons. Elles sont de la composition, au plan formel, et servent à diriger l'attention du spectateur sur les objets du progrès. Elles ont participé à magnifier la modernité laquelle fut opérée dans les cartes postales.

Nous avons vu que le progrès technique était valorisé dans des compositions parfois sous forme de métaphore sur la fiabilité de la technologie ou visait à inscrire Montréal dans un réseau international de communications. Une idéalisation de l'économie industrielle a aussi été réalisée. Et une image de la ville comme étant gigantesque a aussi été formulée : Montréal a par ailleurs des banlieues avec lesquelles elle est en communication par ses ponts.

Au cours du chapitre suivant, nous poursuivons l'analyse des représentations du progrès par l'étude des faire-valoir dans leur rapport à la métropole.

CHAPITRE IV

LES FAIRE-VALOIR DE LA MÉTROPOLE

The holding of the Fifth Congress of the Chambers of Commerce of the Empire in Montreal will mark an epoch in the history of the Commercial Metropolis of Canada. The interesting event partakes of the nature of a tacit acknowledgment of the commercial importance of the great Laurentian city in the greatest commercial empire the world has ever known.

Ernest J. Chambers, The Book of Montreal. A Souvenir of Canada's Commercial Metropolis, 1903

Ce chapitre porte sur la représentation de Montréal dans les cartes postales en tant que métropole. Il se place dans la continuité de l'étude de la valorisation du progrès, amorcée au cours du chapitre précédent. Il explore l'énonciation de nouveaux éléments visant à résoudre le problème aménagiste montréalais.

Le thème de la représentation de la métropole dans les cartes postales de Montréal est le fait de trois de sujets : ceux liés à l'hôtellerie et au commerce et ceux touchant à la finance. Pour Montréal, les cartes postales formulent un projet de ville de type métropole du Québec, dans l'espoir de donner une suite à l'époque où Montréal a été la métropole du Canada.

Nous poursuivons dans ce chapitre l'exploration de l'hypothèse qui cherche à savoir en quoi la carte postale magnifie-t-elle la métropole, pour la devancer ou pour pallier sa relative absence. C'est la conception du progrès qui fait le lien avec le chapitre précédent et permet de poser des questions relatives au projet urbain qui est ici formulé à l'aide de faire-valoir de la métropole, sous la coupe du progrès technique. La première partie de ce chapitre est constituée d'un état de la question sur le concept de la métropole, lequel est suivi de l'analyse

des représentations du thème dans les cartes postales. Le groupe de cartes postales que nous analysons a été édité de 1909 à 1945.

- **L'historiographie de la métropole**

Dans l'introduction de cette thèse, nous avons abordé la question de la métropole dans les études d'histoire de la ville et d'histoire de l'art. Nous avons dressé un état de la question et mis en évidence quelques travaux de chercheurs européens, particulièrement Thierry Paquot et Marcel Roncayolo. Il est apparu que la métropole a intéressé les chercheurs qui étudient la ville et son histoire, depuis trois siècles environ, sur les deux continents¹. Jacques Lévy a fait une synthèse des idées exposées dans plusieurs définitions. Il propose cette définition de la métropolisation comme étant une « concentration des activités, de la population et de l'urbanisation dans les villes principales d'un territoire, accroissant leur importance relativement aux autres villes du même territoire² ». L'état de la question sur la métropole que nous dressons ici s'attarde à Montréal.

Plusieurs travaux d'historiens et de géographes ont porté sur la métropolisation des villes de l'Amérique du Nord au XIX^e siècle. Des explications sont amenées pour expliquer ce qui aurait permis à Montréal de devenir une métropole, par exemple par l'influence entre l'industrialisation et l'urbanisation des villes québécoises. En ce qui concerne les États-Unis, le travail de Claude Massu sur la production architecturale de l'école de Chicago demeure important. L'auteur présente, pour le cas de Chicago, le lien qui a été établi entre la production architecturale de l'école et la création des symboles de la suprématie économique du pays. Il écrit :

¹ Voir en particulier ce texte, Anthony SUTCLIFFE, « Montreal Metropolis », dans Isabelle GOURNAY et France VANLAETHEM, dir., *Montreal Metropolis, 1880-1930*, Montréal, Boréal, 1998, p. 19 et suiv. L'auteur rappelle les grandes dates associées à l'histoire du concept.

² Jacques LÉVY, « La métropolisation », dans Serge WACHTER *et al.*, *Repenser le territoire. Un dictionnaire critique*, La Tour-d'Aigues, Datard / Éditions de l'aube, 2000, p. 54-55, dans Bernard GAUTHIEZ, *Espace urbain. Vocabulaire et morphologie*, Paris, Monum / Éditions du patrimoine, 2003, p. 228.

Les édifices commerciaux de Chicago des années 1875-1910 que l'on désigne ordinairement sous le nom d'"école de Chicago" revêtent une importance mythique dans la culture architecturale américaine. Ce n'est pas simplement parce qu'il s'agit de la construction du premier ensemble de gratte-ciel de verre et d'acier appelés à devenir le symbole d'un pays qui affirmait alors sa suprématie économique. L'importance de Chicago en tant que foyer architectural tient au rôle que lui accordent volontiers les architectes américains d'initiateur privilégié de l'architecture moderne. Chicago est devenu avec le temps et l'essor du style international un lieu de référence, une source de modèles et un exemple de créativité originale. Il y a de la fierté et presque de l'attendrissement lorsque l'Amérique se tourne vers cette période féconde de son architecture et considère ces édifices à partir desquels elle prétend faire de son entrée dans l'ère de l'architecture moderne³.

Un peu à la manière de Massu, l'historiographie révèle que ce sont les liens entre le concept de métropole et l'architecture qui ont été étudiés le plus souvent, avec différentes approches, par les chercheurs. Dans la majorité des cas, leurs travaux ont permis de cerner, en ce qui concerne les dates, la période où Montréal a été la métropole du Canada. Dans ce domaine, le travail de Paul-André Linteau, historien et professeur à l'Université du Québec à Montréal, est la référence. Selon lui, Montréal était déjà une métropole en 1867 et l'est demeurée jusqu'au moment où Toronto a pris la relève progressivement, de 1945 à 1960⁴.

Dans l'ouvrage *Histoire de Montréal depuis la Confédération*, Linteau reconnaît à Montréal ce statut de métropole « dans l'économie canadienne⁵ ». Il explique que Montréal l'a obtenu et conservé « par ses banques, ses compagnies de transport, sa grande industrie, ses sociétés commerciales [...]»⁶. Il précise la manière dont Montréal est devenue la métropole du Québec au cours des années 1960, après que Toronto eut récupéré le titre de métropole du Canada⁷.

³ Claude MASSU, *L'architecture de l'école de Chicago. Architecture fonctionnaliste et idéologie américaine*, Paris, Dunod, 1982, p. 1.

⁴ Paul-André LINTEAU, *Histoire de Montréal depuis la Confédération*, deuxième édition augmentée, Montréal, Boréal, 2000, p. 13 : « À l'époque de la Confédération, vers 1867, Montréal compte une centaine de milliers d'habitants. Elle est déjà depuis une quarantaine d'années la ville la plus importante du Canada et peut se targuer du titre de Métropole. »

⁵ *Ibid.*, p. 36.

⁶ *Ibid.*, p. 37.

⁷ *Ibid.*, p. 429 et suiv.

D'autres auteurs ont cerné la période de la métropolisation de Montréal au tournant du XX^e siècle, un peu plus étroitement. Anthony Sutcliffe a présenté l'évolution du concept de métropole. Il propose que Montréal devînt la métropole du Canada au tournant du siècle : « *The twenty years of the "Canadian boom" [1890-1910] created the modern metropolis of Montreal, which still bears the stamp of that exciting period*⁸. » C'est aussi le point de vue de David B. Hanna, géographe, qui a exploré le potentiel patrimonial des édifices et des aménagements industriels de Montréal et a confronté le concept de métropole à celui de ville industrielle. Il situe plus largement que Sutcliffe, mais moins que Linteau, la période de formation de Montréal en tant que métropole :

*Between 1880 and 1930 Montreal clearly positioned itself as an industrial metropolis, the North American centre for the administration of Canadian and British capital. The city dominated transatlantic trade between Europe and Canada, advertised itself as the "Imperial Bridge" between Great Britain, Canada, and the Asian possessions, and harboured further ambitions regarding the lucrative traffic of the American Midwest. It stood in direct competition with the much larger Atlantic Seaboard metropolises, from Boston to Baltimore, all of whom were in turn feeling fairly keen competition from the newer metropolitan centres then on the rise inside the continent*⁹.

D'un point de vue différent, la métropole aurait influencé le domaine artistique. L'historien de l'art Michel Lessard dont nombre de travaux de recherche ont porté sur la photographie au Québec, précise qu'avant 1910, celle-ci a révélé « un pays attrayant, une métropole bourdonnante d'activités », elle qui était « au service des promoteurs en plein élan de fabrication d'une métropole et du Canada¹⁰ ». Son exploration des corpus photographiques de Montréal, conservés dans les fonds d'archives québécoises, l'a mené à voir un lien entre la représentation des banques de la rue Saint-Jacques et le développement de la technique photographique : « les clichés triomphaux sur les banques jusqu'à la voûte, [...] reprennent

⁸ SUTCLIFFE, p. 21.

⁹ David B. HANNA, « *The importance of transportation infrastructure* », dans Isabelle GOURNAY et France VANLAETHEM, dir., *Montreal Metropolis, 1880-1930*, Montréal, Boréal, 1998, p. 45.

¹⁰ Michel LESSARD, *Montréal, métropole du Québec. Images oubliées de la vie quotidienne 1852-1910*, Montréal, Éditions de l'homme, 1992, p. 15 et 16.

en photographie ce que l'imprimé publicitaire, de l'annonce de journal à l'en-tête de lettre, illustre jusqu'à en petite gravure¹¹. »

En somme, tous ces travaux ont en commun d'avoir cherché à définir la métropolisation de Montréal. Ce faisant, ils se sont intéressés au développement de la rue Saint-Jacques, considérée comme le lieu de la véritable croissance de l'économie montréalaise, et au-delà, de son statut de métropole du Canada. C'est le cas de Jean-Claude Marsan qui a abordé à partir de son point de vue, historique et architectural, le concept de métropole et proposé une interprétation :

Essentiellement, la cité se vide progressivement de ses résidents [*sic*] et des fonctions sociales pour laisser la place aux seules fonctions commerciales et administratives. Ces dernières en viennent à occuper tout le territoire du coteau Saint-Louis. La rue Saint-Paul, qui avait été l'artère privilégiée des commerçants de détail, devient le centre des commerces en gros et des entrepôts, profitant en ce sens de la proximité du port et des services ferroviaires. Pour leur part, les marchands détaillants occupent progressivement la rue Notre-Dame, puis les rues Saint-Jacques et McGill; enfin sous l'impulsion des Morgan, Birks, Ogilvy et Dupuis, les premiers à y aménager leurs commerces au début des années 1890, la rue Sainte-Catherine deviendra la rue commerciale par excellence de la métropole. En même temps que la rue Saint-Jacques accueille les banques, les institutions de finance et les grands journaux, les riches demeures occupent la terrasse Sherbrooke¹².

Au début des années 1980, un inventaire de l'architecture traditionnelle à Montréal a été réalisé, sous la direction du Service de la planification du territoire de la communauté urbaine. Cet exercice a laissé une série d'ouvrages où les édifices sont répertoriés et photographiés : le *Répertoire d'architecture traditionnelle*. Les banques de la rue Saint-Jacques ont fait l'objet d'une présentation. Les auteurs ont interprété leur proximité physique sur la rue Saint-Jacques comme étant à l'origine du développement économique du pays entier :

¹¹ *Ibid.*, p. 239.

¹² Jean-Claude MARSAN, *Montréal en évolution*, 3e édition, revue et corrigée, Laval, Méridien, 1994, p. 178.

Si l'on s'en tient aux sièges sociaux des banques, ils forment l'épine dorsale de la rue Saint-Jacques. Et ils sont bien, à notre avis, dignes de la renommée que cette rue a connue au cours des cents [sic] dernières années. [...]

Autant l'influence de ces institutions a été grande, autant les édifices ont été la marque tangible de leur qualité. Ils sont d'autant plus importants qu'ils sont la manifestation par excellence à Montréal de la dynamique du développement économique du Canada. Elles ont fait de la ville de Montréal, la capitale économique du pays. [...]

Ces édifices constituent le cœur du centre-ville de la métropole et ils en sont la principale image de marque étant donné que Montréal n'est pas une capitale politique, fédérale ou provinciale¹³.

Enfin, c'est parfois en associant le concept de modernité à différents sujets, au progrès économique ou à l'architecture par exemple, que la métropole a été examinée. Fernande Roy fait voir comment l'économie rapproche le concept du progrès à celui de la modernité :

Progrès est associé à développement économique mais aussi à modernité. Moderne, dans ce contexte, signifie être de son siècle, de son époque. Celle-ci étant perçue, surtout au XX^e siècle, comme une époque d'essor économique, le discours sur le progrès, la modernité et le développement économique s'avère redondant¹⁴.

Jacques Lachapelle, dans un ouvrage de 2001, publié à partir de sa thèse de doctorat, expose les résultats de son étude des grands immeubles des agences d'architecture Ross et Macdonald (George Allen Ross, 1878-1946 et Robert Henry Macdonald, 1875-1942), et Ross et MacFarlane (David H. MacFarlane, 1875-1950). Dans cette étude à l'approche compréhensive, il tient compte du contexte économique pour expliquer la relation de la métropole avec le développement de l'architecture à Montréal :

À partir du XIX^e siècle, la mesure de la vitalité économique des grandes villes nord-américaines fait souvent référence à deux figures emblématiques, l'une exogène et

¹³ Communauté urbaine de Montréal, service de la planification du territoire, *Répertoire d'architecture traditionnelle sur le territoire de la communauté urbaine de Montréal. Les banques*, Montréal, Communauté urbaine de Montréal, Service de la planification du territoire, 1980, p. x.

¹⁴ Fernande ROY, *Progrès, harmonie, liberté. Le libéralisme des milieux d'affaires francophones à Montréal au tournant du siècle*, Montréal, Boréal, 1988, p. 115.

l'autre endogène, soit la métropole et le quartier central. La première figure consiste à présenter certaines villes comme des pôles d'attraction et de rayonnement pour les activités qui ont une échelle régionale, nationale ou même internationale. Dès lors un certain fantasme métropolitain [...] se met en place. On se targue des symboles du dynamisme de la ville, de son progrès et de sa prospérité. [...] Les projets ambitieux et coûteux ont souvent été considérés comme des signes du caractère métropolitain d'une ville [...].

La seconde figure est le centre-ville. Avec l'étalement des villes au XIX^e siècle, certains commerces, pour assurer leur croissance, veulent dépasser l'échelle du quartier pour atteindre la ville entière et sa région. Ils ont alors avantage à se rapprocher les uns des autres, [...] les clients d'un marchand peuvent devenir ceux de l'autre, et vice-versa¹⁵.

Les conclusions de la thèse de Lachapelle portent sur l'évolution du modèle des grands immeubles — une sorte de gigantisme architectural — vers un système urbain renouvelé. Cette lecture est fondée sur les réflexions apportées par un chercheur, Reyner Banham, au sujet de Montréal :

l'architecture commerciale du début du siècle annonce des développements futurs. En effet, dans son ouvrage *Megastructure : Urban Futures of the Recent Past*, Reyner Banham a consacré un chapitre entier à Montréal en insistant sur la croissance de réseau de circulation intérieur à partir des années 1960. Prenant entre autres comme exemple la Place Ville-Marie [...] et la Place Bonaventure¹⁶.

Lachapelle expose la manière dont les architectes Ross et Macdonald ont contribué au « fantasme métropolitain » :

Ainsi, dès les premières décennies de ce siècle, le modèle montréalais de ville intérieure est en émergence. La crise mais surtout les prétentions à l'innovation absolue des modernistes d'après la Seconde Guerre mondiale expliquent l'amnésie à l'égard de ces importants précédents. [...]

¹⁵ Jacques LACHAPELLE, *Le fantasme métropolitain. L'architecture de Ross et Macdonald*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2001, p. 17.

¹⁶ *Ibid.*, p. 139-140. Lachapelle reprend l'analyse publiée dans Reyner BANHAM, *Megastructure : Urban Futures of the Recent Past*, Londres, Thames and Hudson, 1976.

La contribution de Ross et Macdonald à la mise en place au Canada de cette vision optimiste voire fantasque associée aux grands immeubles est majeure, mais ils n'étaient pas les seuls à travailler dans cette voie¹⁷.

Son travail ramène au premier plan le concept de progrès associé à la métropole. L'historiographie révèle que la recherche ne l'a approché que rarement et en l'isolant. Dans ce cadre théorique, Lachapelle analyse les styles architecturaux. Du rêve de la métropole montréalaise, il écrit :

Bien que marquées par le réformisme, les premières décennies du XX^e siècle perpétuent l'enthousiasme de l'ère victorienne devant les bouleversements de la société qui avait cours. La métropole est à cet égard une figure maîtresse du sentiment de modernité en matière d'aménagement. L'apologie du progrès, la foi dans le capitalisme et le souci de représentation des grandes entreprises ont tous induit, avant la crise des années 1930, une vision de la ville industrielle glorieuse, rentable et efficace qui rallie les opinions. Souvent portés par cette vague d'optimisme plutôt que par de véritables pressions du marché, les grands immeubles se multiplient à travers le pays [...] ils étaient de parfaits symboles d'un monde en transition¹⁸.

Montréal après avoir été la métropole du Canada est devenue, au XX^e siècle, la métropole du Québec. C'est par cette idée qu'est introduit un article de Luc Noppen et de Lucie K. Morisset, paru en 2003. Les auteurs ont exploré le glissement de Montréal entre ces deux états, pour y examiner la formation du discours sur la « montréalité », à travers un intérêt portant sur le paysage construit, et la formation d'identités urbaines¹⁹. Ils proposent : « la relecture de l'épopée moderniste à l'aune de son apport, sous forme de “métropolitité” puis “d'urbanité”, à la “montréalité”, celle de l'héritage architectural, de sa conservation et de la naissance de la “ville populaire” [...]»²⁰. » Un des constats de ces auteurs se démarque des conclusions que l'historiographie a révélé, jusque-là, des études sur Montréal en tant que métropole :

¹⁷ *Ibid.*, p. 142.

¹⁸ *Ibid.*, p. 139.

¹⁹ Luc NOPPEN et Lucie K. MORISSET, « Entre identité métropolitaine et identité urbaine : Montréal », dans Lucie K. MORISSET et Luc NOPPEN, dir., *Identités urbaines, Échos de Montréal*, Québec, Nota Bene, 2003, p. 157-181.

²⁰ *Ibid.*, p. 157.

Il apparaît d’ores et déjà que Montréal, [...] chercha à être (ou à demeurer) une *ville*, en dépit des transformations de l’activité économique qui, au XIX^e et au XX^e siècles, soutenaient naturellement cette qualification. Cela explique [...] que le discours référentiel du paysage montréalais soit passé d’une utopie de la “métropole”, à un panégyrique de “l’urbanité” qui devait, effectivement *prouver* le statut de ville que Montréal pouvait s’arroger dans la province²¹.

Ce bref état de la question sur la métropole a fait connaître son processus d’établissement, la métropolisation, et a présenté les différentes conceptions et certaines caractéristiques propres à la métropole du tournant du XX^e siècle. Nous recherchons dans les représentations la métropole magnifiée. La présence des constructions architecturales à la manière de l’École de Chicago est considérée comme un indice. Les *tall buildings* des réalisations notoires du tournant du XX^e siècle en Amérique du Nord sont en effet déterminantes à cause de leur relation avec le progrès. En effet, le progrès technique les a concrétisées et leur figure connote la modernité que nous cherchons à débusquer dans les cartes postales. Ils correspondent à la conception de ce qu’était une métropole dans l’esprit de ceux qui la voulaient pour représentation, ils la signifient et, au-delà, s’inscrivent dans le projet pour Montréal, avant le milieu du XX^e siècle.

Nous procédons, dans la prochaine section, à l’analyse des représentations en cartes postales ayant valorisé le thème de la métropole. Le développement de cette analyse est organisé en fonction de deux instruments de valorisation de la métropole : la lumière et les sommets.

- **Les instruments de la représentation de la métropole**

Les représentations sont examinées ici par le biais de huit cartes postales. Nous commençons notre étude par des représentations glorifiant la métropole : ce sont celles qui valorisent les sommets, c’est-à-dire que ceux-ci sont porteurs du sens de la réussite d’une architecture de la hauteur ayant mobilisé les progrès techniques : le *tall building*. Puis, la lumière, électrique,

²¹ *Ibid.*, p. 158.

tient un rôle dans les représentations pour la métropole. Elle évoque le progrès technique quand elle en est issue que ce soit sous forme de néon dans les enseignes commerciales ou de projecteur illuminant les édifices de nuit. Elle est porteuse des nouvelles significations dès son développement par le progrès technique au XIX^e siècle, permettant le travail de nuit par exemple. Puis, elle est associée à la vie nocturne urbaine de nouvelle façon au cours des premières années du XX^e siècle et particulièrement à partir des années 1920, que ce soit en référence au théâtre, au cinéma ou aux cabarets, une période « d'amélioration des conditions matérielles de l'existence, [...] une ère de liberté et de créativité nouvelles²² ». Notre cheminement analytique nous fera croiser les sujets convoqués par les représentations et qui sont les édifices d'hôtellerie, de commerce et de la finance. Cela permettra de répondre à la question : avec quoi célébraient-on la métropole au début du XX^e siècle?

Les sommets dans les représentations de la métropole

Une première carte postale que nous observons a requis l'hôtel Windsor, après son agrandissement (1906, Hardenbergh et Gilbert, associés à Hutchison et Wood), pour la représentation. Elle a été éditée à Montréal, en 1909, par la maison « Illustrated Post Card Co. » (ill. 76). Elle a pour identifiant « *Montreal, the New Windsor Hotel* ». L'organisation formelle de l'œuvre a placé l'édifice en perspective. Un axe vertical formé par la ligne de l'arête de l'édifice crée deux espaces rectangulaires inégaux occupés principalement par les faces de l'édifice. Les lignes du toit forment deux lignes de fuite. Le premier plan est occupé par des automobiles, quelques attelages et de nombreux passants croisant sur la rue Peel ou marchant au square Dominion dont une petite partie est représentée au premier plan sur la gauche du spectateur. Le drapeau canadien de l'époque, l'*Union Jack*, surmonte l'édifice. Les couleurs utilisées sont douces et mettent en valeur les arbres du square et le parcours gazonné. Enfin, quelques figures humaines ont des vêtements colorés de rose, de bleu et d'orange. Le registre supérieur de l'œuvre est constitué d'un ciel bleu ennuagé. L'attention se porte naturellement sur celui-ci. En outre, le toit de l'édifice a été rehaussé d'une tonalité ardoise, la plus sombre de cette œuvre. La lumière est projetée sur la façade de la gauche du

²² LINTEAU, p. 373.

spectateur qui est représentée dans l'espace rectangulaire le plus grand de la disposition. La rupture d'échelle entre les figures humaines, les moyens de transport, les arbres et l'édifice fait paraître ce dernier comme étant gigantesque.

Pendant plusieurs années, l'hôtel Windsor a été un endroit fréquenté par les visiteurs. En 1897, on disait de l'hôtel Windsor qu'il était l'un des meilleurs au Canada, un des plus confortables, et qu'il pouvait répondre aux besoins de 700 invités²³. Les rénovations dont il avait été l'objet trois ans plus tôt expliquent en partie le rôle publicitaire dont la carte postale se charge à l'occasion de cette édition de 1909. L'édifice a une grande importance dans cette œuvre, non pas comme le lieu offrant des services d'hôtellerie, ce qui doit tout de même être communiqué à tout utilisateur de cette carte postale, mais plutôt comme édifice gigantesque pour Montréal et comme édifice rénové. La rénovation étant comprise comme étant une mise à niveau de l'édifice et sans doute de ses équipements, afin d'exprimer, et c'est là le propos de cette représentation : je suis moderne et on se presse autour de moi.

L'année 1909 présente une occasion d'affirmer une telle chose. La Semaine du retour à Montréal a été un événement particulier qui visait à faire revenir en ville, pour une semaine d'activités, les anciens Montréalais. L'invitation qui leur a été faite a paru dans plusieurs journaux. L'événement a été préparé en collaboration avec les commerçants. Le journal *La Patrie* a été impliqué à divers niveaux, a publié les horaires des activités et rapporté le succès de l'événement²⁴. Une flamme à l'encre rouge, composée des armoiries de la ville, d'un fer à

²³ Richelieu and Ontario Navigation Co. Passenger Department, *From Niagara to the Sea. Descriptive of that Delightful Trip Down the River St. Lawrence and up the World Famed Saguenay*, Montréal, Desbarats & Co., 1897, p. 114.

²⁴ *La Patrie*, vol. 31, n° 168 (11 septembre 1909), p. 9 : « Le Retour à Montréal. Cordiale invitation. Lundi s'ouvrira la Semaine du Retour. "La Patrie" est heureuse, à cette occasion, de saluer les anciens Montréalais. Elle souhaite également la bienvenue à tous les étrangers qui visiteront Montréal en ces jours de réjouissances. Elle les invite tout particulièrement, ainsi que nos anciens concitoyens, à visiter son édifice, et l'installation du journal, qui est l'une des plus modernes dans le genre en Amérique. [...] Les visiteurs trouveront de même dans notre édifice un bureau de renseignements ainsi qu'un guide de Montréal où se trouvent toutes les adresses de la métropole avec en regard les taux de ces établissements. Encore une fois, "La Patrie" dit à tous les visiteurs : BIENVENUE! » *La Patrie*, vol. 31, n° 169 (13 septembre 1909), p. 1 : « Les anciens montréalais affluent à Montréal », le programme des festivités proposé par le comité organisateur y était aussi indiqué : la réception officielle au parc Dominion, les discours, les parades, l'inspection du port, les concours sportifs, les feux d'artifice; les

cheval portant les mots « *Home, Sweet Home* », et d'un court texte, a été apposée à la carte postale de la maison « *Illustrated Post Card Co.* » pour marquer cet événement : « *Back to Montreal, Sept. 13-20, 1909* ». La carte postale est alors enrichie d'un nouveau statut : c'est par sa flamme, apposée après l'édition, qu'elle acquiert le statut de carte postale événementielle. Ainsi, l'édition témoigne que les propriétaires de l'hôtel eurent la préoccupation de l'associer à l'événement. C'était en effet une occasion particulière de toucher des Montréalais et d'anciens Montréalais qui pouvaient jouer le rôle d'ambassadeur de la ville dans leur nouvelle communauté. Autant de visiteurs potentiels pour Montréal.

Cette carte postale de la Semaine du retour à Montréal ressemble en tout point à une autre carte postale. Celle-ci, éditée à Montréal par la maison « *The Valentine & Sons'* », a pour base la même photographie. La carte postale de 1914 a pour identifiant : « *Windsor Hotel, Montreal* » (ill. 77). Le cadrage est légèrement plus large, c'est-à-dire qu'il produit un effet d'éloignement de l'édifice vis-à-vis du spectateur et montre moins de l'espace du premier plan : le spectateur perd un peu de la rue Peel et du square Dominion. L'organisation spatiale interne conserve les mêmes dispositions (un axe vertical placé au tiers de la largeur de l'œuvre à partir de la droite, les lignes de fuite du toit, la lumière venant de la gauche du spectateur, etc.). Quelques choix éditoriaux font se distinguer cette œuvre de la précédente : la représentation a un ciel sans nuages et c'est un fondu pastel entre l'orange et le bleu qui agit comme arrière-plan, la tonalité de l'ensemble est plus foncée et l'identifiant distinct, il va sans dire. Le toit de l'hôtel et ses lignes verticales ont été soulignés d'une couleur très sombre, un bleu ardoise. L'édifice paraît tout aussi imposant dans cette représentation que dans la précédente. En revanche, le caractère dramatique est renforcé par la tonalité foncée et par la couleur du revêtement des murs qui est plus froide : la palette est plus limitée. La première des deux œuvres est nettement plus lumineuse. Tout le travail de détail a été fait sur le toit dont les lignes saillantes verticales ont été soulignées d'un ton de brun chaud. Les figures humaines n'ont pas été rehaussées de couleurs claires, à l'exception de deux qui sont situées au premier plan dans l'espace du square Dominion. Le toit a une grande importance dans cette représentation. Il est l'élément le plus détaillé grâce aux rehauts de couleur qui lui

manœuvres de pompiers, etc. *La Patrie*, vol. 31, n° 171 (15 septembre 1909), p. 1, indique que 25 000 personnes avaient assisté à la grande parade du commerce, un moment culminant des festivités.

furent apposés. Le drapeau est aussi mieux défini dans cette œuvre que dans la précédente. Il est mis en valeur en complémentarité avec l'édifice. Il contribue à diriger le regard vers les éléments du registre supérieur de cette œuvre. C'est une représentation qui valorise le sommet de l'édifice. Elle connote la réussite. D'autres exemples de représentation vont permettre de mieux comprendre l'usage de cette astuce dont les éditeurs de cartes postales ont fait usage.

Une représentation ayant requis le *Transportation Building*, de la rue Saint-Jacques, construit de 1909 à 1912, est soumise à notre analyse (Carrère et Hastings, E. G. Bird associé; Ross et Macdonald, collaborateurs; ill. 78). Éditée à Montréal vers 1912 par la maison « International Post Card Co. », la carte postale a pour identifiant : « *Montreal Transportation Building. St. James Street* ». L'œuvre présente le *tall building* de la rue Saint-Jacques, « la “Wall Street” de l'époque²⁵ », par son angle dont l'arête crée une ligne verticale unique dans l'organisation formelle, touchant aux tranches massicotées de la carte postale. Deux espaces sont créés de part et d'autre de cet axe séparant horizontalement l'œuvre en son tiers droit. Les façades de l'édifice occupent ces espaces presque entièrement. L'arrière-plan est constitué d'un ciel bleu avec très peu de nuages blancs. Ils sont d'ailleurs situés assez bas dans le ciel, derrière l'édifice et non pas au-dessus comme c'est si souvent le cas. Une seule automobile est représentée à la droite du spectateur et paraît minuscule. La porte de l'édifice située sur la façade est ouverte. Quelques personnes sortent de l'édifice. Il y a deux groupes de figures humaines réunies devant les vitrines de la façade. Le trottoir semble très large tout comme l'espace de la rue. Ce sont les lignes de fuite de l'édifice qui créent leur espace. La tonalité grise de l'ensemble est à peine relevée d'une touche de rouge colorant l'automobile, et d'un peu de bleu appliqué au ciel et aux dernières fenêtres « à la Chicago » de l'édifice. Dans cette carte postale, l'édifice est offert entièrement au spectateur sans qu'un premier plan ne l'introduise. Son volume occupe tout l'espace dans une composition plutôt audacieuse qui permet d'en saisir les détails de la frise, des fenêtres et même de la base. Ce que la lumière favorise en étant présente sur toutes les faces de l'édifice. Le registre supérieur est cependant le mieux représenté : on y discerne les détails de la décoration architecturale. Le point de vue

²⁵ MARSAN, p. 291.

sur l'édifice est de toute façon élevé. Le spectateur se trouve en fait approximativement à hauteur du quatrième étage, dans un espace qui n'est pas représenté et qui est sans doute un édifice situé à proximité. L'environnement est extrêmement limité dans l'œuvre, quasi inexistant, pour laisser la représentation traiter de cet édifice nouveau. C'est une manifestation de gigantisme dans la représentation en carte postale opérée par un agencement des éléments qui semble unique.

Une représentation réalisée à l'aide d'un autre édifice de la rue Saint-Jacques, construit de 1910 à 1912 (Edward et William S. Maxwell, respectivement, 1867-1923 et 1874-1952), celui de la *Dominion Express Company*, a été éditée vers 1912 à Montréal par la « Montréal Import Co. » (ill. 79 et 82). L'identifiant indique : « *Dominion Express Co. Building Montreal* ». L'organisation formelle place l'édifice en perspective au centre de l'espace. La ligne du toit et celle de la rue se rencontrent hors le cadre en un angle de 70°. Elles créent deux espaces triangulaires : l'un au premier plan et montrant la surface du toit d'un petit édifice sur la bordure duquel on peut lire : « *Office to let* ». L'autre, constituant le ciel bleu quasi uniforme. Quelques automobiles dont une est décapotable ainsi que des poteaux de fils téléphoniques et électriques habitent l'espace de la rue Saint-Jacques. Un édifice de plus petite taille est accolé au *Dominion Express Building* — le siège social de la Banque Royale — et ferme la composition à la gauche du spectateur. Enfin, la rue Saint-François-Xavier forme l'intersection avec la rue Saint-Jacques. La tonalité de l'œuvre est foncée. Des rehauts de rouge ont été apposés à l'automobile décapotable et aux auvents d'une des fenêtres. Le ciel a été uniformément coloré de bleu clair et cette même couleur a été appliquée à quelques-unes des vitres des fenêtres situées en hauteur. Un ton d'ocre a été appliqué à tout l'édifice sauf à la base qui a été rehaussée de brun. Le siège social de la Banque Royale a subi le même traitement de couleurs et selon la même répartition : sa partie supérieure est soulignée d'ocre et sa colonnade, de brun. Les éléments qui connotent le progrès dans cette œuvre (l'automobile, les poteaux de fils téléphoniques et électriques, et même l'affichage commercial) sont relégués au second plan et sont en rupture d'échelle avec l'édifice. Il s'agit entièrement de servir la représentation du gigantisme. D'ailleurs, la composition, le volume et les rehauts de couleurs claires tendent à faire oublier le registre inférieur de cette œuvre — tout y est petit, foncé et peu lisible — afin d'attirer l'attention sur le haut de l'édifice. Le

sommet est plus facilement déchiffrable, car plus près du spectateur, et sa coloration claire permet d'en saisir les détails. C'est une représentation de la réussite économique, mais aussi sociale encore une fois, de l'esprit d'entreprise même.

On retrouve le même cliché à la base d'une édition d'une carte postale à vues multiples de 1938 (ill. 80). La maison « International Fine Art Co. Ltd. » de Montréal l'a fait paraître sous l'identifiant « *Montreal, Canada Transportation Building, Bank of Montreal, Canadian Express Co., Canadian Bank of Commerce, Dominion Express Co., Royal Trust Co., St. James Street* ». La représentation du *Dominion Express Building* occupe la position centrale du registre du bas. Une représentation de la *Canadian Bank of Commerce* occupe la gauche du spectateur et une autre du *Royal Trust Co.* est positionnée à droite. Le registre supérieur est composé des représentations des *Transportation Building, Bank of Montreal* et *Canadian Express Co.* On peut relever des différences d'édition dans le cas de la représentation du *Dominion Express Building* : le toit de l'édifice au premier plan a disparu, ainsi que le poteau de fils électriques et téléphoniques situé tout près. Les couleurs utilisées sont plus claires : la base de l'édifice a été rehaussée d'un ton d'orange, qui a été également appliqué sur sa façade du côté de la rue Saint-François-Xavier. Un autre ton d'orange plus jaune, a été posé sur la façade entière du siège social de la Banque Royale. La partie supérieure de l'édifice a été rehaussée d'un ton clair tirant sur le jaune, la rue, d'un ton de beige très clair. Et le ciel est d'un bleu soutenu dans sa partie supérieure, mais plus délavé près de la ligne d'horizon. Ces couleurs sont également utilisées dans les cinq autres représentations réunies dans la carte postale. Un peu de vert a été ajouté aux arbres de la représentation de la Banque de Montréal, c'est la seule exception. Si le registre inférieur de la représentation du *Dominion Express Building* a été dégagé, il n'en reste pas moins que c'est la partie supérieure qui attire l'attention, encore une fois, rehaussée de tons clairs la mettant en valeur. C'est une fois de plus une représentation du sommet d'un *tall building*.

L'édifice Aldred (1929, Barott et Blackader) est le sujet convoqué d'une représentation triomphante (ill. 81). Sis à la place d'Armes, il a été représenté en carte postale à l'époque de son achèvement, par une maison d'édition inconnue. L'identifiant donne pour information :

« *Aldred Building Limited Montreal, Canada* ». La verticalité de l'œuvre est affirmée grâce à l'axe créé par l'arête de l'angle de l'édifice. Cet axe ne se termine jamais et dépasse même sur la marge supérieure, le sommet de l'édifice l'y accompagnant. L'œuvre se trouve alors divisée en deux parties symétriques, présentant deux faces de l'édifice et formant une pyramide à gradins. L'une est plus exposée à la lumière, c'est celle qui est à la gauche du spectateur. L'autre a des ombres qui révèlent sa volumétrie verticale. L'environnement est évoqué par de toutes petites portions verticales des profils d'immeubles. Leur taille est bien inférieure à celle de l'édifice Aldred et leur revêtement diffère aussi. De nombreuses figures humaines se tiennent au pied de l'édifice, elles sont évoquées plutôt que dessinées, car c'est par la réflexion de la lumière sur leurs épaules et le sommet de leur tête que le spectateur peut identifier ces figures longilignes comme étant humaines. Deux voitures circulent dans les rues. Le ciel bleu et les nuages blancs composent le registre supérieur de la représentation. L'édifice a été rehaussé d'un ton clair de rose, la rue, d'un ton de beige. Quelques ombres sont suggérées par des rehauts de bleu très clair, sur les vitres des fenêtres du rez-de-chaussée, on devine aussi la présence de cette couleur. Les profils des édifices de l'environnement immédiat portent aussi des tons de bruns et de beige. La facture de l'œuvre est aquarellée. Enfin, le volume, grâce au choix des couleurs, aux ombres et à la composition, est amplifié sur toute sa hauteur. Il semble qu'il soit le seul élément volumétrique de cette œuvre. Cet édifice a été le premier gratte-ciel de Montréal. La disposition magnifie ce *tall building*, fruit du progrès technique. La représentation fait un triomphe à l'édifice en usant des caractéristiques formelles que nous avons décrites. La rupture d'échelle de l'édifice avec son environnement, avec les figures humaines qui semblent le contempler plus que passer sur ses rives, et avec les automobiles participe à cette idéalisation de l'excès. L'attention du spectateur est dirigée vers le sommet, à la fois par la volumétrie, les jeux d'ombre et de lumière, la disposition spatiale et la rupture d'échelle avec les figures humaines, les automobiles et l'environnement de proximité. Le regard suit ces lignes verticales pour découvrir dans le registre supérieur le sommet de l'édifice qui culmine au-delà du cadrage : ce n'est plus du gigantisme, c'est encore plus fort, c'est un triomphalisme pour la métropole. En effet, le sommet rayonne hors la représentation puisqu'il empiète sur la marge qui est métaphoriquement le monde extérieur.

Une représentation comme celle-ci de 1927-1928, instrumentalise à nouveau le triomphalisme en utilisant le sujet de la *Royal Bank of Canada*. Éditée à Boston, par la maison « Metropolitan News Company », la carte postale présente le *tall building* (ill. 83 et 84). L'identifiant indique : « *The Royal Bank of Canada Montreal Canada / La banque royale du Canada* ». L'organisation formelle dispose de l'édifice en le plaçant en perspective. Un premier plan rectangulaire très restreint est occupé par quatre automobiles identiques et plusieurs figures humaines qui ont pris place sur les rives de la rue. Le second plan est celui de l'édifice lui-même. Son sommet est placé exactement au milieu de l'horizontalité de l'œuvre et dépasse sur la marge supérieure. L'arrière-plan est composé du ciel. Celui-ci a quelques nuages qui forment un halo auréolant la cime. Des édifices de l'environnement immédiat sont représentés de chaque côté de l'édifice de la Banque Royale du Canada. Il y a une rupture d'échelle étonnante dans cette œuvre. Les éléments du registre inférieur — les automobiles comme les édifices de l'environnement immédiat — sont très petits. Elles ont une ombre portée qui correspond à la lumière qui frappe la façade de l'édifice. Une tonalité rose se dégage de l'œuvre. La couleur rose est utilisée dans la partie inférieure du ciel dont le fondu a été fait avec le bleu du registre supérieur. Un peu de jaune a été appliqué à deux des automobiles. Enfin, la couleur brune a été utilisée pour rehausser les constructions de l'environnement. Le volume de l'édifice se détache parfaitement de son contexte. La rupture d'échelle en étant une des causes. Cette rupture est si forte que les figures humaines du registre inférieur sont réduites à des représentations filiformes : leurs épaules et leur tête n'arrêtent pas même la lumière. Leurs vêtements sont inexistantes et la couleur ne pourrait les remplir. On ne fait plus qu'allusion à leur existence dans la ville. Une représentation triomphante telle que celle-ci ne s'en préoccupe pas non plus. C'est une œuvre qui met l'édifice en valeur, en tendant à montrer le gigantisme de celui-ci en occupant la position centrale de l'œuvre et ne laissant aucune place pour quoi que ce soit d'autre. Ensuite, cette représentation cherche à mettre en valeur dans le registre supérieur la cime de l'édifice et non pas sa base. Celle-ci n'offre que des représentations d'éléments connotant le contexte social et économique. Il comprend des allusions au progrès technique également. Mais ceci reste secondaire dans l'énonciation triomphante que la représentation fait de la réussite comprise comme étant moderne.

Enfin, une autre représentation de sommet a été éditée par la maison « Canadian Post Card Company Ltd », de Toronto, et a requis l'édifice de la Sun Life Insurance Company (ill. 85). Elle porte ce très long identifiant : « *Business section, Montreal showing (left center) the head office of Canada's leading life assurance company, the Sun Life Assurance Company of Canada / Montréal avec le siège social (à gauche au centre) de la compagnie d'assurance-vie Sun Life du Canada* ». L'organisation formelle de l'œuvre divise l'espace en trois parties à partir de l'espace du port situé dans le coin droit supérieur et de deux axes se croisant au centre. Ils s'appuient sur les profils de l'édifice de la Sun Life Insurance Company représenté en perspective (95°). Dans le registre supérieur, les espaces sont occupés par l'étendue des constructions dont on aperçoit les toits et les volumes. Sur la droite du spectateur, le port dessine un triangle avec le coin supérieur de l'espace rectangulaire. Dans le registre inférieur, ce sont encore les toits des édifices qui occupent l'espace et quelques rues se dessinent. À la gauche du spectateur, l'édifice de la Sun Life Insurance Company prend place. Il se trouve plus ou moins au centre de l'œuvre. Le square Dominion est situé en dessous. On remarque la cathédrale Saint-Jacques-le-Majeur dans l'espace de droite de ce même registre. Le cadrage révèle le point de vue : c'est à partir d'un avion qu'on a réalisé le cliché qui a servi à l'édition de la représentation.

La lumière révèle les volumes architecturaux, par le contraste qu'elle crée, et met en valeur l'édifice de la Sun Life Insurance Company qui semble majestueux. L'étendue et la densité du paysage construit servent aussi ce dessein en formant un seul plan au sol : il y a une rupture d'échelle évidente que le contraste lumineux sert et le cadrage incliné de l'œuvre accentue. La source lumineuse est positionnée assez bas au coin droit inférieur de l'œuvre. Elle parvient ainsi à illuminer certains édifices des plus élevés. Tout concourt donc à édifier le gigantisme dans cette œuvre. Le progrès technique n'est pas pour autant oublié : la photographie aérienne à la base de cette édition en fait l'apologie. La présence du port dans le registre supérieur à la droite du spectateur est aussi porteuse de progrès. La représentation formule l'idée d'une métropole aux édifices gigantesques, à la prospérité affirmée, mettant le progrès à son service. C'est en tout cas ce que la portion anglaise de l'identifiant affirme : « *Business section, Montreal showing (left center) the head office of Canada's leading life assurance company* ».

La lumière dans les représentations de la métropole

Nous analysons dans cette partie des représentations qui valorisent la lumière en relation avec le progrès technique. Au cours de la première moitié du XX^e siècle, des cartes postales ont participé à la diffusion d'une idée de la métropole, en évoquant la prospérité. Nous réunissons ici, pour l'exercice de l'analyse, six cartes postales représentatives.

Une carte postale dont la représentation a utilisé un hôtel construit postérieurement a été éditée à Toronto ou Winnipeg, en 1928, par « The Valentine & Sons' » (ill. 86). L'identifiant donne les noms de cet hôtel et de la rue : « *The Mount Royal Hotel, Peel Street, Montreal, Canada* » (1920-1924, Ross et Macdonald²⁶). La structure spatiale de l'œuvre est faite de trois registres. L'édifice est représenté en perspective, saisi à l'angle, et c'est son petit côté qui est face au spectateur. Au premier plan, l'espace de la rue est occupé par des figures humaines et des automobiles. Cependant, cet espace où ils se trouvent paraît considérable, bien qu'il s'agisse simplement d'une perspective sur la rue Peel à son intersection avec la rue Maisonneuve. Le ciel qui forme l'arrière-plan est le fait d'un fondu, entre l'orange et le bleu, où les nuages ne sont évoqués que par un espace laissé en blanc aux bordures mal définies. La tonalité de l'œuvre est rosée. L'*Union Jack* surmonte l'édifice; sa tonalité rouge est mise en valeur par le fond nuageux blanc sur lequel il se détache. Deux autres drapeaux surmontent l'entrée dont la facture imprécise rend l'identification impossible. Ils ont été rehaussés de rouge. Deux arbres dont les feuillages ont été garnis de vert sont placés de chaque côté de l'entrée de l'édifice. Enfin, un peu de jaune a été appliqué à l'une des figures humaines situées dans le plan suivant celui de l'automobile du premier plan. La rupture d'échelle de cette œuvre est intéressante : elle pose d'abord au premier plan une automobile gigantesque, que des figures humaines beaucoup plus petites valorisent. Ensuite, c'est l'édifice qui est gigantesque, ne partageant pas l'échelle de l'automobile ni celle des passants. Puis, la source de lumière qui illumine le petit côté de l'édifice ainsi que l'avancée de son corps principal est située à la droite du spectateur. Les passants ont leur ombre projetée sur le sol, dans une direction différente de celle de l'automobile du premier plan : le soleil est à son

²⁶ LACHAPELLE, p. 113 : « À son inauguration, le Mount Royal a été présenté comme le plus grand hôtel de l'Empire britannique. »

zénith. La disposition des éléments, les jeux de lumière, les couleurs contribuent à la valorisation de l'édifice et à le rendre gigantesque. Les voitures du premier plan dirigent aussi l'attention du spectateur sur la façade de l'édifice. D'ailleurs, l'entrée placée dans l'axe depuis la voiture est illuminée. Et l'édifice lui-même est moderne, un *tall building* est forcément associé au progrès. C'est une œuvre où la lumière prend une grande importance puisque c'est elle qui révèle le progrès et est associée à la formulation de la composition.

Les considérations sur le rôle de la lumière dans les représentations trouvent un autre exemple dans cette représentation ayant requis le sujet de l'hôtel LaSalle pour sa réalisation (1926, aujourd'hui l'hôtel Europa; ill. 87). Elle a été éditée vers 1942 par une maison inconnue. C'est une nocturne. L'hôtel est représenté de nuit, par une tonalité bleu marine. L'identifiant fournit plusieurs informations, « *Hotel de la Salle Montreal Canada Club Cavalier de la Salle* », et au dos on trouve plus sur l'ambiance de l'hôtel qui serait canadienne-française : « *Hotel de LaSalle Montreal's Only Apartment Hotel, at Drummond & St. Catherine Sts. Typical French Atmosphere.* » L'organisation spatiale de l'œuvre est articulée par deux axes horizontaux créés par l'édifice représenté en perspective. Entre la ligne formée par l'arête de son toit et celle du niveau de la rue, la façade se déploie dans un espace trapézoïdal : 80° séparent les deux axes. L'espace du premier plan a également une forme irrégulière, moins prononcée (16°), créée par le niveau de la rue et l'éloignement de la ligne du trottoir pour en ouvrir l'espace. Des figures humaines y passent. Des automobiles circulent sur la rue Sainte-Catherine au croisement avec la rue Drummond. Enfin, les limites postérieures de l'édifice sont démarquées par la présence d'arbres. Les armoiries du restaurant occupent le premier plan dans le coin droit inférieur, le ciel est sans nuages et les lumières sont puissantes : elles sont électriques. Ce sont des faisceaux triangulaires qui éclairent des parties de l'édifice en direction du ciel. Les enseignes verticales de néon sont aussi allumées : la couleur cyan appliquée aux lettres en donne l'effet. Sous les auvents, la lumière éclaire les entrées. Enfin, à l'arrière-plan des édifices, et c'est surtout perceptible du côté gauche du spectateur, un halo de lumière naturelle valorise les volumes. C'est un fondu entre le rose et le vert qui teinte ce halo. Les automobiles ont été rehaussées de couleurs, rouge pour l'une et verte pour l'autre. En outre, elles sont foncées et leurs modelés ressortent grâce aux applications de brun et de noir qui ont été réalisées. C'est une représentation de

début de la nuit où l'électricité joue un rôle capital dans la mise en valeur de l'édifice. La lumière que l'électricité fournit a même permis aux éditeurs d'en user pour dessiner un immense « X » sur la façade et montant vers le ciel, pour indiquer la modernité qu'il connote. C'est pour la lumière l'occasion de devenir un élément de la représentation et non plus uniquement un outil de la représentation formelle au même titre que la perspective par exemple. Une telle représentation de nuit renseigne autrement sur le progrès que la lumière électrique rend lisible dans l'œuvre. Grâce au progrès, la métropole peut aussi être belle de nuit. C'est aussi une évocation de la possible vie nocturne dans la métropole grâce au progrès technique qu'on y trouve.

Le même dessin a été réédité, la même année et probablement par le même éditeur (ill. 88). « *Hotel de la salle Montreal Canada* ». La mention concernant le restaurant a disparu. Est-il ouvert seulement en soirée? C'est en effet une possibilité puisqu'il s'agit aussi d'un club et que l'accès en était restreint aux membres²⁷. Les mentions du dos font la promotion d'une atmosphère française cette fois : « *Hotel de LaSalle Montreal's Only Apartment Hotel, at Drummond & St. Catherine Sts. Typical French Atmosphere* ». La composition est presque identique à la précédente, les armoiries ont par contre disparu faisant place à deux figures humaines ajoutées sur la rue. Un ciel nuageux occupe le dernier plan. Les coloris de l'œuvre sont clairs et les rouges sont vifs. La facture est aquarellée. Le drapeau du pays est représenté sur le toit, rehaussé de rouge carmin. L'une des voitures a été parée de rouge-orangé, l'autre d'un vert très clair; le vert et le rouge ont par contre échangé leur position par rapport à l'œuvre précédente. Des rappels de ce vert clair se trouvent sur diverses parties de l'édifice, notamment sur les rebords de fenêtres et des auvents. Une figure humaine en a par ailleurs été habillée. Enfin, deux enseignes verticales portant le nom de l'hôtel sont lisibles. Le texte fait de néon est rehaussé de jaune. Les ombres de l'édifice sont projetées au sol de façon contradictoire : l'ombre la plus imposante est projetée bas dans la rue du côté droit du spectateur. La source de lumière qui pourrait l'avoir créé devrait être positionnée assez haut dans le ciel. Les ombres des passants et des automobiles correspondent. Pourtant, une bonne partie du corps de bâtiment qui s'élève derrière le corps principal est illuminée. Ce serait la

²⁷ LINTEAU, p. 172, explique la bourgeoisie francophone avait ses cercles (clubs Saint-Denis et Canadien) tout comme les anglophones.

même source qui aurait illuminé sur toute sa hauteur l'extrémité de la façade située à la droite du spectateur. Cette source lumineuse ferait donc face avec l'édifice, peut-être située un peu plus haut dans le ciel? Les ombres ne sont pas en accord les unes avec les autres dans cette œuvre. Elles servent à affirmer le modelé de l'œuvre architecturale, mais en fait elles révèlent plus. L'œuvre de nuit a aussi cette ombre de l'édifice projetée au sol dans la rue. Elle est dans cette œuvre cohérente avec les faisceaux de lumière qui inondent les entrées de la façade : en effet, l'ombre part du coin de l'édifice, traverse la largeur du trottoir, et s'allonge dans la rue. Dans la vue de jour, cette ombre n'a plus de raison d'être. Elle a été utilisée par l'éditeur pour mettre en valeur le trottoir du côté de la façade, mais celui-ci, nous l'avons décrit plus haut, ouvre son espace irrégulier par l'éloignement de sa ligne avec celle de la rue (ce qui a donné une ouverture d'un angle de 16°). Le raccord avec le trottoir faisant angle, là même où deux figures humaines ont été ajoutées, apparaît comme impossible à cause d'un étrange dénivellement. Ce qui révèle, en fait, que l'œuvre de nuit fut réalisée la première et qu'on la modifia à peine pour l'édition de jour. C'est donc que la représentation de nuit a prédominé, sans doute vue comme étant très puissante à représenter le progrès.

Le triomphalisme dans la représentation en carte postale a encore été utilisé dans une nocturne éditée vers 1945. Cette représentation a convoqué l'édifice *Bell Telephone*. C'est la maison « Metropolitan News Company » de Boston, des États-Unis qui l'a fait paraître (ill. 89 et 17). L'identifiant est formulé comme ceci : « *Bell Telephone Co. Building by Illumination, Montreal, Canada / Édifice de la Bell Telephone Co.* ». L'organisation formelle de l'œuvre crée trois plans : un premier plan au niveau du sol, puis un plan intermédiaire et enfin, l'édifice lui-même. Celui-ci est représenté en perspective. Cependant, celle-ci est biaisée : les lignes de la partie inférieure sont parallèles à celles du cadrage, mais dans les étages supérieurs elles ne le sont plus et dessinent un angle de 13°. Le premier plan montre une balustrade et des lampadaires. Le point de vue du spectateur est celui de la place aménagée. Il comporte aussi un feuillage plutôt dense camouflant un peu plus du tiers du couronnement de l'édifice. Deux axes diagonaux se dessinent entre les feuillages des arbres et concentrent l'enjeu de la représentation : la lumière. Le second plan serait composé d'une surface gazonnée, d'arbres et de petits édifices. Enfin, l'édifice se détache d'un ciel bleu très foncé par la présence d'un halo de lumière venant de derrière. Un ou plusieurs faisceaux de

lumière montent vers le ciel en formant ce halo à la forme conique inversée. La source n'est pas reconnaissable. La tonalité de l'œuvre est sombre, comme c'est le cas pour toutes les nocturnes, bien que celle-ci ait un aspect verdâtre (plutôt que le bleuâtre qui est plus répandu) en raison de la présence d'arbres et de feuillages. La lumière qui se dégage des lampadaires est jaune clair tout comme celle du halo derrière le sommet de l'édifice. Certaines fenêtres de l'édifice ont tout autant été rehaussée de cette couleur. Elles sont nombreuses et ne sont pas symétriquement réparties sur tous les étages. Le dernier étage de l'édifice, bien qu'illuminé par des sources de lumière de couleur jaune est simplement jaunâtre quand il n'est pas blanc. Le sol du premier plan a été coloré de brun et la balustrade, de gris très foncé. Quelques fûts de lampadaires sont rehaussés de bleu. Le gazon et le feuillage des arbres sont vert foncé. Le tronc est par contre relevé d'un ton de brun tout comme les murs des petits édifices qu'y sont représentés. La troisième dimension semble n'avoir été créée qu'au dernier étage de l'édifice. C'est que la lumière se superpose à celui-ci et c'est elle qui a en fait un certain volume. Le premier plan offre la lumière des lampadaires; il est le lieu d'où l'on dirige le regard vers la grande source de lumière, ce que le second plan renforce en ne présentant aucun élément intéressant pour l'attention du spectateur. Le progrès est évoqué dans cette œuvre par l'utilisation de l'électricité. On fait grand usage de cette source de lumière si on en croit l'identifiant qui précise dans la portion anglaise « *Bell Telephone Co. Building by Illumination*, ». Cette œuvre glorifie la lumière qu'on associe au sommet de ce *tall building* pour formuler une métaphore de la réussite.

Vers 1945, c'est l'édifice de la Sun Life Insurance Company qui a été convoqué pour la réalisation d'une représentation par la maison « Montreal Newsdealers Supply Co. Ltd. (Associated Screen News Limited) » (ill. 90, 7 et 8). L'identifiant présente la scène : « *Sun Life Building, Montreal, Que., at Night / Édifice Sun Life, Montréal, Qué.* » L'organisation formelle de l'œuvre place l'édifice au centre. Les lignes créées par les étages supérieurs et la rue Peel forment un angle de 30°. C'est le premier étage qui est parallèle au cadrage de l'œuvre. Il précise la hauteur du point de vue choisi pour la représentation. Le point de fuite est situé hors le cadre à la droite du spectateur. Le premier plan est composé à la droite du spectateur des feuillages d'arbres et d'un kiosque circulaire. Le plan suivant est celui de la rue, c'est l'édifice de la Sun Life Insurance Company qui termine cette succession de plans. Il

est accolé à un tout petit édifice. Derrière celui-ci, un profil d'une architecture industrielle se dessine. Le ciel complète cette composition. La nuit est assez claire grâce à la présence de la lune assez haut dans le ciel à la droite du spectateur. En dessous, la cathédrale Saint-Jacques-le-Majeur est représentée par son dôme qui dépasse des arbres; elle paraît petite, toutes proportions gardées avec l'édifice de la Sun Life Insurance Company dont la taille n'a pas de commune mesure avec celle des autres éléments représentés. L'édifice est immense. Des voitures dont on ne distingue que les ombres circulent dans la rue et des lampadaires en rythment l'espace.

La tonalité de l'œuvre est sombre. L'édifice de la Sun Life Insurance Company est rehaussé de jaune clair sur tous ses étages à l'exception de son rez-de-chaussée qui est brun clair. La lune est colorée d'un jaune vif. Le dôme de l'église a été rehaussé d'un ton de vert assez clair et ses murs sont du même ton de brun clair que le rez-de-chaussée de l'édifice de la Sun Life Insurance Company. Les arbres ont été colorés de deux tons de vert, l'un est foncé, l'autre est plus clair et donne du relief aux feuillages. Le ciel est bleu très foncé et les quelques nuages qui le composent sont des reflets blanc, gris et bleu clair. Les rues sont grises. Une coloration d'un ton de brun clair a été ajoutée au toit du kiosque et au profil de l'architecture industrielle à la gauche du spectateur. L'édifice qui partage la rive avec la Sun Life Insurance Company est rehaussé de gris. Enfin, les fenêtres de tous les édifices sont colorées d'un jaune vif. Une fine trame caractérise la facture de l'œuvre, c'est le propre de ce type de carte postale dite *linen*, une nouveauté des années 1930 à 1945, d'avoir cet aspect tissé.

Les jeux de lumière de cette représentation sont variés et la lumière est partout présente. La lune joue un rôle en éclairant le ciel. Mais ce rôle se limite aux nuages. L'édifice de la Sun Life Insurance Company gagne en volume grâce à la lumière, car ses reliefs sont valorisés. Ses bureaux sont occupés et une lueur s'échappe de nombreuses fenêtres. Cela se remarque pour l'édifice qui occupe la même rive, mais aussi pour l'église et le petit kiosque du premier plan. Les lampadaires projettent une lumière blanche. Enfin, l'édifice de la Sun Life Insurance Company fait réfléchir la lumière qui le valorise sur les arbres du premier plan.

Il est par ailleurs intéressant de noter que l'identifiant bilingue présente un écart entre ce qui est précisé en anglais et la formule en français. En effet, la nuit n'est plus du tout mentionnée dans la portion française. Il peut s'agir d'une simple erreur de transcription au moment de l'édition, d'ailleurs c'est l'explication la plus probable. C'est également ce que les collectionneurs de cartes postales expliquent par la hâte que les éditeurs auraient mis à produire des cartes postales dans un contexte économique très compétitif. Mais y a-t-il encore urgence de production en 1945, alors que ce n'est plus l'âge d'or de la carte postale? Cela nous semble hors de propos. En outre, il y eut toujours des éditeurs pour soigner leur production. Quoi qu'il en soit, il s'agit plutôt d'une représentation de la lumière électrique, celle du progrès. Elle a été convoquée pour représenter le gigantisme de l'édifice. L'œuvre semble ne montrer qu'un édifice la nuit, mais en fait il montre la lumière artificielle qui éloigne la nuit et permet la vie de nuit. C'est une vision optimiste de la ville.

La lumière trouve encore sa propre place dans une œuvre éditée vers 1943, qui a pour identifiant « Croix illuminée du Mont-Royal, dans la nuit, Montréal / *The cross (at night) on Mount Royal, Montreal, Canada* ». C'est la maison d'édition « Photogelatine Engraving Co. Ltd », d'Ottawa, qui l'a fait paraître (ill. 91). La croix est présentée en perspective, au second plan d'un bosquet de feuillages. Ses bras les plus courts dessinent un angle de 70° avec le cadrage. Elle est recouverte d'ampoules, lesquelles suivent les lignes verticales et horizontales de sa structure, placées à égale distance et formant trois rangs. L'arrière-plan est composé du ciel. L'œuvre est une nocturne : le bosquet a été coloré de vert très foncé, et des rehauts de brun et de vert clairs ont été posés sur les feuilles. Le ciel est bleu marine. Les ampoules ont été colorées d'un ton très clair de jaune. Enfin, la structure de la croix est visible bien que colorée de noir. La structure combinée aux ampoules donne du relief à la croix et attire l'attention du spectateur. La lumière se reflète sur quelques feuilles du bosquet, ce sont celles situées à la droite du spectateur. La croix paraît monumentale dans cette composition assez simple. Ce sont les feuillages qui créent l'échelle. Cette croix illuminée, comme ne l'indique que la partie française de l'identifiant, signifie, d'abord, que le progrès technique est valorisé. Mais la représentation renseigne aussi sur la beauté d'une ville qui aurait de tels monuments. Enfin, puisque cette croix est au mont Royal, ce qui est indiqué par

l'identifiant, on peut penser qu'il y a aussi une valorisation du sommet du mont évoquée par cette association.

Nous avons analysé un certain nombre de cartes postales représentatives de la production dans ce chapitre. Un des constats que nous tirons de cette analyse des représentations en cartes postales de la métropole est qu'elles usent de plusieurs techniques pour modifier les dimensions. Le gigantisme et le triomphalisme instrumentalisés par les éditeurs de ces représentations de la modernité le sont légion. Les représentations des édifices gagnent en grandeur et en majesté, par exemple, grâce au travail de monumentalisation des édifices que l'on a créé grâce à des ruptures d'échelle à l'intérieur des compositions. Les représentations usent de tous les moyens artistiques (organisation formelle, couleurs, lumière, volume, et identifiant) pour proposer un projet de ville moderne pour Montréal. Ces représentations de la monumentalisation révèlent l'échelle de la métropole. La nouveauté est parfois invoquée (par exemple, « *Montreal, the New Windsor Hotel* ») et le progrès n'est jamais loin, la représentation use de tous les instruments — valorisation des sommets des *tall buildings* comme de la lumière pour elle-même — à sa disposition pour y arriver. Enfin, l'analyse du rôle de la lumière électrique le plus souvent a permis de connaître l'importance des représentations de la métropole nocturne.

Le chapitre suivant explore une autre forme de la modernité qui réfère à la sphère sociale. L'analyse porte sur sa participation dans les représentations en cartes postales. C'est par l'usage de motifs d'églises et d'événements reliés à la vie religieuse qu'un projet de ville pour Montréal y est formulé, une nouvelle facette pour la résolution du problème urbanistique auquel la ville est confrontée.

CHAPITRE V

LA MODERNITÉ DU PAYSAGE ECCLÉSIAL

Vous pouvez en faire des cartes postales [...] et cela pourra vous servir pour la propagande et pour entretenir le feu sacré de l'enthousiasme.

Dom Bellot, au sujet de son projet de façade pour l'église Immaculée-Conception de Porto (Portugal), juin 1938¹

Ce chapitre mène à son terme notre thèse en faisant porter l'analyse sur cet autre progrès que peut représenter la densification et la magnification du paysage ecclésial de Montréal de la première moitié du XX^e siècle. Après avoir rencontré les attributs coutumiers du progrès technique, la carte postale rencontre des objets ecclésiaux, compris comme une forme de modernité sociale. Ce sont les cas des représentations qui incluent des églises et celles d'événements à caractère religieux notamment le XXI^e Congrès eucharistique international de 1910. Ces cartes postales proposent quelque solution au problème urbanistique de Montréal, d'un point de vue complémentaire aux trois précédentes réflexions, de la *City Beautiful*, de la modernité et de la métropole, car la réflexion est davantage tournée vers la sphère sociale et délaisse les questions du progrès technique.

Au tournant du XX^e siècle, Montréal était une ville riche en lieux de cultes de différentes confessions. Les églises catholiques dominaient en nombre et ce furent aussi celles qui participèrent au plus grand nombre d'édifications. La société montréalaise d'alors se modifiait comme l'explique Linteau :

¹ DOM BELLOT, cité par Claude BERGERON et Nicole TARDIF-PAINCHAUD, « Dom Bellot au Canada », dans Maurice CULOT et Martin MEADE, dir., *Dom Bellot. Moine-architecte, 1876-1944*, Paris, Norma, 1996, p. 72.

Ainsi l'Église de Montréal doit composer avec de nouvelles forces sociales, avec l'évolution des mentalités et avec le caractère cosmopolite de Montréal. Même si elle conserve une forte emprise sur l'éducation et les services sociaux, elle ne peut plus prétendre régenter la vie de ses fidèles comme elle le faisait auparavant².

La pratique religieuse, qui a connu au tournant du siècle une nouvelle ferveur avant de vivre quelques années plus tard un lent déclin, encourageait les éditeurs à produire des cartes postales en utilisant les lieux de culte comme moyen à la réalisation de représentations modernes. Celles-ci obtinrent un grand succès, poussant, par exemple, la maison « The Valentine & Sons' » à produire des séries. Au vu du volume des cartes postales, l'importance de leur médiation, initiée au début du XX^e siècle, pour la construction d'un projet de ville moderne s'est dessinée. Les premières cartes postales prenant pour objet des églises montréalaises ont été publiées en 1899, grâce à la gravure, et en 1903, à l'aide d'un cliché photographique.

Ce chapitre analyse la représentation du paysage ecclésial de Montréal dans les cartes postales comme le signe d'une forme de valorisation du progrès, qui a marqué la modernité au début du XX^e siècle. Cette représentation s'inscrit dans les changements qui ont modifié la société montréalaise. La modernité a permis l'expression artistique des thèmes liés à la vie quotidienne et au cadre de vie³. Notre hypothèse est ainsi formulée : « En quoi la carte postale densifie-t-elle et magnifie-t-elle la modernité du paysage ecclésial, pour le devancer ou pour pallier sa relative absence? » Ce chapitre aborde, en premier, l'état de la question sur le sens des représentations d'églises. L'analyse de représentations dans les cartes postales suit cet état de la question. Enfin, le groupe de cartes postales que nous examinons a été édité entre 1910 et 1950.

² Paul-André LINTEAU, *Histoire de Montréal depuis la Confédération*, deuxième édition augmentée, Montréal, Boréal, 2000, p. 183.

³ Esther TRÉPANIÉ, *Univers urbains. La représentation de la ville dans l'art québécois du XX^e siècle*, Québec, Musée du Québec, 1998, p. 20 : « une partie des artistes et critiques de la jeune génération prône un art qui s'intéresse à la représentation de l'homme contemporain et de son environnement quotidien. »

- **Éléments d'approche de la représentation du paysage ecclésial**

Nous avons traité, dans l'introduction de cette thèse, de la question des représentations de la ville. L'état de la question que nous avons dressé sur les images de la ville et sur leur signification dans les travaux de plusieurs chercheurs a fait ressortir les différentes approches de recherche. Nous avons mentionné les travaux de Marc Grignon et ceux de Lucie K. Morisset, en particulier, comme étant importants pour l'exploration des images de la ville et leurs significations⁴. Cet état de la question doit être ici bonifié de quelques éléments d'approche portant sur le sens des représentations d'églises pour la collectivité, qui nous seront utiles pour l'analyse.

L'étude du sens des représentations de l'église manque à l'histoire de l'art considérant les travaux qui ont porté sur l'église. L'historiographie de l'iconographie chrétienne a révélé la richesse des travaux de recherche qui ont été menés depuis de longues années à partir de regards disciplinaires variés (archéologie, histoire de l'art et de l'architecture, théologie, etc.). En 2004, dans le cadre de sa thèse de doctorat sur les reconversions d'églises, Richard Gauthier a fait une synthèse des conceptions théoriques des chercheurs qui ont étudié l'art chrétien et l'architecture des lieux de culte⁵. Il en ressort que le premier est bien connu, par exemple, le cas des icônes religieuses a fait l'objet d'un bon nombre de travaux tout comme celui de l'art décoratif des lieux de culte, notamment des églises. Au Québec comme ailleurs, l'architecture des églises a aussi été le fait de plusieurs travaux sur les styles, les architectes, etc. Gauthier fait état de l'existence des études théologiques en ce qui concerne le sens religieux ou philosophique attribué à l'édifice. Mais la représentation des lieux de culte — graphiquement et non pas au sens théologique — n'est pas abordée dans sa revue de la littérature.

⁴ Marc GRIGNON, « Comment s'est faite l'image d'une ville. Québec du XVII^e au XIX^e siècle », dans Lucie K. MORISSET, *et al.*, dir., *Ville imaginaire, ville identitaire : Échos de Québec*, Québec, Nota Bene, 1999, p. 99-117 ; Lucie K. MORISSET, « Créer l'identité par l'image. Sémiogenèse de la ville basse de Québec », dans Lucie K. MORISSET, *et al.*, dir., *Ville imaginaire, ville identitaire : Échos de Québec*, Québec, Nota Bene, 1999, p. 118-140 ; et aussi, Lucie K. MORISSET et Luc NOPPEN, « De la ville idéale à la ville idéale : l'invention de la place royale à Québec », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 56, n^o 4 (printemps 2003), p. 453-479.

⁵ Richard GAUTHIER, « Le devenir de l'art d'église des paroisses catholiques du Québec. Architecture, arts, pratiques, patrimoine (1965-2002) », thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 2004, p. 304 et suiv.

D'autres chercheurs en patrimoine ont été amenés à traiter de l'importance des églises et des relations de celles-ci avec le paysage construit. En 1984, Luc Noppen, ayant mené plusieurs travaux sur l'architecture des églises, considérait déjà l'importance de la flèche pour le paysage, ainsi que Gauthier le rappelle :

Déjà, en automne 1984, le phénomène des réaménagements d'églises était abordé par l'historien de l'art Luc Noppen dans la revue *Continuité*. Il s'interrogeait sur la définition d'une "église" compte tenu des multiples usages que l'on peut faire de son enveloppe architecturale. Il jugeait nécessaire de préserver pour la postérité une certaine typologie familière de l'église, soit, selon l'ordre qu'il énumère, le sanctuaire, la voûte, le clocher, la façade, l'"élan vertical", l'"élément signal" dans le paysage, etc.⁶

En 2005, Noppen, après avoir mené de prolifiques recherches sur le patrimoine religieux et urbain, a proposé d'évaluer, dans un cadre réflexif sur l'avenir du patrimoine, la figure ecclésiale. Il propose que les églises soient :

des formes architecturales culturellement connotées parce qu'associées au fait religieux. Dans cette voie, on peut convenir qu'une église c'est :
une présence (Clocher(s) et flèche(s); Volume visible ou frontalité affirmée; Monument dominant dans son environnement; Mise en scène urbaine (parvis/enclos) ou aménagement pittoresque);

un édifice avec des attributs distinctifs (Plan d'église — parois articulées; Hautes fenêtres — suppression de l'effet d'étagement, de morcellement; Qualité et recherche dans la mise en œuvre (matériaux, appareillage, ornements);

un espace intérieur particulier (Espace public (exercice public du culte) accessibilité, appréhension globale; Espace ample et symbolique : espace, lumière, son; Espace théâtral hiérarchisé : nef, chœur (salle, scène).

Ces trois groupes d'éléments constitutifs — appréciés comme des qualités qui définissent la forme essentielle — donnent à lire un bâtiment qui se découpe, qui se distingue dans le paysage construit. Sa spécificité, décodée comme une distinction [...] qui permet au riverain ou au visiteur de se forger des représentations spatialisées, essentielles à l'ancrage identitaire qui amène une appropriation patrimoniale. Il n'est pas encore question ici de mémoire ou d'affection, mais seulement de la présence

⁶ *Ibid.*, p. 361, rappelle les idées développées par Luc NOPPEN, « Au cœur du paysage, l'architecture religieuse », *Continuité*, n° 25 (automne 1984), p. 10-13.

suffisamment intense de formes architecturales pour que l'assemblage ait un potentiel sémantique cohérent en vue d'assurer l'éclosion d'une rémanence d'église, en l'absence du culte⁷.

Les éléments constitutifs et la réflexion sur la représentation spatialisée que propose Noppen constituent un regroupement de notions pouvant alimenter l'étude de la représentation des églises. À partir d'une conception patrimoniale, en 1997, Philippe Boutry, dans un article intitulé « le clocher », paru dans l'ouvrage *Les lieux de mémoire* dirigé par Pierre Nora, a aussi postulé quelques éléments pour orienter l'analyse concernant l'importance du clocher (de la flèche) pour le paysage urbain. Il a posé quelques jalons pour la réflexion sur l'importance de l'édifice (église) pour les collectivités en ce qui concerne la signification :

la paroisse comme espace limité, arpenté, maîtrisé, mais sensible et presque charnel, de la vie religieuse; le prêtre comme pasteur d'âmes et représentant du Christ auprès d'une collectivité humaine; la nef et le clocher comme point de rencontre géométrique de l'horizontalité de la terre des hommes et de la verticalité de l'aspiration à Dieu; cette "dimension verticale" que le pontife inscrit dans l'identité du prêtre et que le clocher renouvelle, de village en village, dans le paysage de la France rurale.

Le clocher, ici envisagé comme le signe architectural par excellence de la mémoire de près de deux millénaires de vie chrétienne enracinée dans un territoire, dans le sentiment d'appartenance à une communauté, à une Église, et dans une relation quotidienne au sacré, est ainsi porteur, à l'instar de tout lieu de mémoire collective, de données contradictoires : un sentiment de familiarité vécue; un lien d'attachement affectif [...]; mais aussi l'irréalité d'un rythme de vie rurale aujourd'hui largement abandonné, d'une église rarement fréquentée et d'une croyance en partie désertée⁸.

« Ce lieu de mémoire qu'est le clocher » est, certes, investi de sens. Il nous est donné, dans le cadre de ce chapitre, de chercher à comprendre comment l'église est requise à la représentation dans les cartes postales. Nous utilisons, à cette fin, la définition d'une

⁷ Luc NOPPEN, « La conversion des églises au Québec. Enjeux et défis », dans Lucie K. MORISSET, Luc NOPPEN et Thomas COOMANS, dir., *Quel avenir pour quelles églises?*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2006, p. 285.

⁸ Philippe BOUTRY, « Le clocher », dans Pierre NORA, dir., *Les lieux de mémoire*, tome 3, Paris, Quarto / Gallimard, 1997, p. 3083.

représentation que Christian Norberg-Schulz propose dans ses études sur le sens des constructions architecturales, car elle est pertinente au cadre de notre travail :

On peut dire, en règle générale, qu'un objet est représenté par ses manifestations, c'est-à-dire par des phénomènes médiateurs ou par des objets "inférieurs". On peut aussi appeler ces phénomènes "*propriétés*" puisqu'ils ne *sont* pas une chose mais qu'ils appartiennent à la chose d'une manière telle qu'ils la représentent directement ou qu'ils la symbolisent; et nous n'avons pas la certitude de ne jamais "découvrir" (c'est-à-dire expérimenter) de nouveaux phénomènes qui seront des propriétés de la même chose⁹.

Quoique restreint, cet état de la question sur le sens des représentations ecclésiales pour les collectivités en révèle les différentes appréhensions et son importance pour le paysage construit. Pour connaître mieux cette représentation, et concernant notre corpus à l'étude, dans la section suivante nous explorons d'abord les cartes postales d'églises pour, ensuite, nous attarder à celles de l'oratoire Saint-Joseph, un cas particulièrement riche ayant été un enjeu pour la ville, d'après les historiens. Puisque c'est dans leur rapport avec le progrès social que notre point de vue nous les fait aborder, les indices de la modernité sociale sont examinés dans ces représentations pour leur rôle dans la célébration du progrès. Cette modernité sociale est vécue dans les lieux de la quotidienneté d'une ville dont l'urbanisation se poursuit, dans un esprit de démocratisation qui s'affirme. Cette urbanisation est palpable est reliée à la densification du paysage ecclésial que nous explorons. Nous abordons cette analyse des représentations en considérant que le progrès, rappelons-le, tient aussi une place, conçu comme une idéologie de la modernité du début du XX^e siècle montréalais. Nous soumettons à l'examen de la section suivante six cartes postales représentatives de la production ayant requis le sujet de l'église.

⁹ Christian NORBERG-SCHULZ, *Système logique de l'architecture*, Liège, Pierre Mardaga, 1988?, p. 28.

• **Les églises dans la représentation moderne**

Au tournant du XX^e siècle, le quart de la population de Montréal pratiquait un autre culte que celui de la religion catholique, laquelle était cependant dominante. Le culte protestant était fortement pratiqué sous ses multiples confessions (18,1 % réparties ainsi, dans l'ordre : confession anglicane, presbytérienne et méthodiste¹⁰). La religion juive était pratiquée par 5,9% de la population de Montréal. Les communautés d'origine arabe fondaient progressivement leurs institutions religieuses¹¹. Linteau rappelle « qu'en ce début du 20^e siècle, la religion reste une composante fondamentale du tissu social montréalais¹² ». Cependant, pour la période que nous étudions, de 1897 à 1945, la religion a aussi connu un recul qu'il convient de rappeler : « déjà, vers 1930, des observateurs constatent la désaffection des fidèles et soulignent, que pour plusieurs, la pratique religieuse n'est plus qu'une question de convenance ou de conformisme¹³. »

Il convient aussi de rappeler brièvement le contexte paroissial du tournant du siècle montréalais. Sur la constitution des paroisses de Montréal, Linteau explique :

Forte des transformations qu'elle a vécues au siècle précédent, l'Église catholique est maintenant bien organisée et bien structurée. Le diocèse de Montréal englobe toujours une vaste région rurale qui, en plus de l'île Jésus et de l'île de Montréal, comprend une portion substantielle de la rive sud ainsi qu'un important territoire au nord de la rivière des Mille-îles. La création, en 1904, du diocèse de Joliette vient réduire quelque peu l'ampleur de ce territoire. [...] L'encadrement des fidèles est assuré par un nombre croissant de prêtres, dont les effectifs passent de 663 en 1901 à 748 en 1911. [...] Afin de répondre à la croissance rapide de la population et à l'extension du territoire habité, il faut accélérer le rythme de création des nouvelles paroisses. Entre 1896 et 1914, l'archevêché en érige plus d'une quarantaine, auxquelles il faut ajouter cinq autres pour les catholiques de langue anglaise et, fait nouveau, les deux premières paroisses créées spécifiquement pour une communauté ethnique particulière, celles des Italo-Montréalais¹⁴.

¹⁰ *Ibid.*, p. 180 et 185.

¹¹ Baha ABU-LABAN, *La présence arabe au Canada*, Ottawa, Le cercle du livre de France / Secrétariat d'État du gouvernement du Canada / Centre d'édition du gouvernement du Canada, 1981, p. 136.

¹² LINTEAU, p. 180.

¹³ LINTEAU, p. 342.

¹⁴ *Ibid.*, p. 180.

Noppen, avec Lucie K. Morisset, étudiant le contexte historique et social de la constitution du patrimoine ecclésial montréalais pour éclairer le contexte de fabrication du patrimoine, écrit :

Il est vrai que c'est une logique de proximité qui, [...], présida à la fragmentation paroissiale du territoire urbain en véritables "cœurs villageois" formés par l'église, le "magasin du coin" et "l'école de quartier"¹⁵.

Ces éléments d'information éclairent le contexte de production des cartes postales d'églises. C'est dans une société multiforme que naquirent les représentations modernes ayant usé du sujet de l'église pour les réaliser, « à la diversité des groupes ethniques s'ajoute celles des groupes sociaux¹⁶ » rappelle Linteau, « la société montréalaise est à la fois complexe et hiérarchisée, la structure sociale qui caractérisait la période précédente se maintenant au début du [XX^e] siècle ». Les cartes postales du paysage ecclésial ont été imprégnées de ces données contextuelles.

Une carte postale que nous étudions ici a été éditée vers 1910, à Montréal, par la maison « The Valentine & Sons' » (ill. 92 et 93). L'identifiant de cette carte postale se lit : « *St. Vincent de Paul Church, St. Catherine Street East, Montreal* ». L'organisation spatiale place l'église parfaitement au centre de l'œuvre, sa façade dessinant deux axes verticaux organisant une symétrie presque parfaite pour la composition si ce n'était que la nef de l'église est légèrement placée en perspective. Le cadrage montre l'édifice du parvis aux croix surmontant ses flèches. Un ciel ennuagé constitue la majorité de l'arrière-plan; on devine le profil d'arbres derrière l'édifice. Le premier plan de l'œuvre qui est très étroit est constitué d'éléments de l'environnement de l'édifice : la rue Sainte-Catherine et le perron de l'église. Sur les côtés, quelques arbres et les édifices d'habitation qui sont sis autour occupent les espaces¹⁷. On aperçoit au loin, une cheminée qui d'élève de ce qui semble être un édifice industriel. Le point de vue utilisé dans la création de cette composition montre la façade à

¹⁵ Luc NOPPEN et Lucie K. MORISSET, *Les églises du Québec. Un patrimoine à réinventer*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2005, p. 60-61.

¹⁶ LINTEAU, p. 166.

¹⁷ À la fin du XIX^e siècle, plus de 8500 personnes vivaient dans les limites de cette paroisse. Joseph Alexandre PERRON et Gaspard DAUTH, *Le diocèse de Montréal à la fin du dix-neuvième siècle*, Montréal, Eusèbe Sénécal et Cie, 1900, p. 257.

hauteur de clocher. L'œuvre peut avoir été créée à partir d'une photographie passablement retouchée — à l'aide d'une élévation architecturale sans doute — puisque les angles des tours ne sont pas concomitants avec celui de la façade ni avec celui de la fuite du toit. Par exemple, le toit à deux versants est représenté en perspective, 10° d'angle séparent les lignes de la pente du toit, alors que la façade est représentée en élévation. Aussi, des zones d'ombre ont été dessinées de chaque côté de l'édifice. À la droite du spectateur, on distingue un passage, puis le presbytère. À la gauche, des édifices de service sont reconnaissables. L'œuvre a été rehaussée de couleurs douces, ainsi le ciel est turquoise, des rehauts d'orange très clairs ont été ajoutés à toute la surface de l'église. Des tons de bruns clairs soulignent les constructions d'habitation et les portes de l'église alors que des verts clairs valorisent les arbres. Les croix ont reçu de petites touches de jaune sur leurs bras. Enfin, quelques rehauts de bleu clair rehaussent les toits de certaines habitations et, dans la tour à la gauche du spectateur, l'horizon. Le volume se détache mal de l'ensemble, la tour de gauche étant représentée sans la troisième dimension, le reste de l'édifice surprend quand on y devine la perspective. C'est ce que l'orientation de la nef prétend réaliser. Cependant, la facture de l'œuvre est très réaliste : on lit partout les jeux d'ombre que la lumière crée sur les surfaces de brique.

L'église Saint-Vincent-de-Paul est de celles qui furent représentées dans les cartes postales pendant une courte période. L'actuelle église Saint-Vincent-de-Paul a été construite entre 1925 et 1928, selon les plans de l'architecte Ludger Lemieux, en remplacement de l'église de 1858 (Lévesque, architecte). En 1910, l'église a fait l'objet de plusieurs éditions de cartes postales. La magnification de l'édifice dans la carte postale passe par les méthodes les plus répandues chez les éditeurs : la coloration qui révèle l'éclat de l'architecture, les jeux de lumière et la représentation en perspective pour valoriser son volume, et ici, le choix du point de vue qui met le spectateur directement en face de l'élément à faire valoir qui est les deux tours à l'architecture fort articulée. Ce choix du point de vue assez élevé permet en outre, de montrer le paysage environnant, il s'en trouve que l'édifice est inscrit dans une trame densément urbanisée, qui comprend des habitations, des espaces verts, mais aussi des éléments d'un paysage industriel. C'est une représentation moderne qui se veut porteuse de références à l'urbanisation.

Quelques années plus tard, l'église Sainte-Brigide a fait l'objet d'une représentation en carte postale dont la composition était fort différente (ill. 94). La maison d'édition « European Post Card Co. », à Montréal, a édité cette œuvre entre 1912 et 1916 montrant l'édifice situé à l'arrière-plan de l'école. L'identifiant donne le nom de l'église : « Église Ste. Brigitte Montréal / *St. Bridget Church, Montreal* ». L'organisation spatiale de cette œuvre est divisée en trois registres verticaux que la flèche de l'église et l'avancée du corps principal de l'école surmontée d'un clocheton dessinent. Les édifices sont représentés de manière à ce que l'école soit à l'avant-plan de l'église, dont on peut apprécier le profil majestueux de la flèche. Les deux édifices sont présentés en perspective. Le premier plan de la composition est occupé par l'espace de la rue Maisonneuve¹⁸ (Alexandre-de-Sève), par un trottoir, une clôture, un perron, quelques figures humaines qui posent et un poteau de fils électriques et téléphoniques. L'arrière-plan et l'espace vertical à la droite du spectateur sont emplis par le ciel légèrement nuageux. On distingue le sommet du toit d'un petit édifice à l'horizon. Des ombres portées sont visibles sur la toiture de l'église, la surface de l'axe viaire et sur les éléments d'architecture en retrait de la façade de l'école. Le ciel a été coloré d'un fondu de bleu et de rose très clair. Des tons de bruns clairs également recouvrent les murs de l'école, ceux de l'église et les corniches qui composent son clocher. Des tons de gris-bleu rehaussent les toits, l'espace du trottoir et la clôture. Différents tons d'ocre soulignent l'escalier, le fronton principal de l'école et la façade de l'église. Le volume qui se détache le mieux dans cette œuvre est celui de l'église alors que l'école est présentée au premier plan. C'est en partie dû aux ombres de la flèche comme celle du pinacle, mais aussi celle d'un édifice absent du cadrage si ce n'est par cette présence de son ombre dans la rue et sur l'escalier de l'école. C'est aussi dû aux couleurs claires qui ont été appliquées. Cela est particulièrement probant si l'on compare la carte postale avec une œuvre semblable dont la coloration a été réalisée avec des tons de brun beaucoup plus foncé (ill. 71).

Dans cette seconde œuvre, c'est l'école qui gagne en volume, notamment à cause des jeux de lumière. Nous y reviendrons. Enfin, le détail des architectures est très soigné. Les rehauts de couleur et bien sûr la lumière les détachent délicatement les uns des autres, ce qui enrichit

¹⁸ Elle était sise au 1174, rue de Champlain et faisait partie de la paroisse Sainte-Brigide de Kildare fondée en 1867.

chacun des édifices en tenant un discours valorisant leur architecture. Il semble que les éléments du toit de l'école ainsi que la flèche de l'église aient été redessinés pour accentuer le découpage des motifs. Ce qui peut se comprendre comme étant une manifestation de la volonté d'influer sur la ville réelle. Enfin, les figures humaines qui posent pour le photographe ou même un dessinateur, toutes positionnées de face sur le trottoir, devant l'escalier ou directement en haut du perron, sont dans l'ombre. Elles sont difficilement perceptibles. Les édifices, certes, sont à l'honneur. Revenons maintenant à cette autre édition ayant aussi pour sujet l'église Sainte-Brigide.

Celle-ci avait été éditée vers 1919, mais on a aussi retrouvé pour 1910 le cliché ayant servi de base à cette édition dans une carte postale à vues multiples éditée à l'occasion du Congrès eucharistique (ill. 95). Retouché, son ciel avait de nouveaux nuages, les figures humaines qui posaient aux abords du perron avaient disparu, tout comme les détails de l'architecture et le chaînage de pierre qui se détachait clairement du fond enfoui sous la coloration brun foncé appliquée à tous ces éléments (ill. 96). La coloration a aussi associé le poteau de fils électriques et téléphoniques à l'église. C'est le résultat du travail d'édition de la maison « The Valentine & Sons' », à Montréal ou à Toronto. L'œuvre a été identifiée : « *St. Bridget's Church, Dorchester Street, Montreal* ». Elle a pour tonalité un brun très foncé, et quelques nuances de cette couleur ont été appliquées à la rue, la façade de l'école et le perron. Les toits ont été colorés d'un ton de gris; seul le ciel est coloré d'un ton de bleu plus doux. On a bloqué la vue sur le toit d'un édifice à la droite du spectateur en colorant le feuillage d'un arbre d'un ton de vert clair. C'est dire si cette œuvre est sombre. En outre, quelques détails ont été corrigés comme cette ombre à hauteur du soubassement, au coin inférieur à la gauche du spectateur de la carte postale qui n'apparaît plus. La position que l'église occupait sur l'îlot rendait difficile la prise de clichés en vue frontale. C'est pourquoi l'ombre du bâtiment qui lui fait face est perceptible dans la représentation que nous avons examinée précédemment.

L'église et son presbytère avaient été édifiés, en 1878-1880, par l'architecte Louis-Gustave Martin (1846-1879)¹⁹. Jusqu'en 1878, elle célébrait le culte pour les Irlandais anglophones et les francophones qui habitaient à proximité. La paroisse fut érigée à la demande des premiers. En 1895, elle avait été complètement restaurée²⁰. Au fil des ans, elle avait subi des réparations et améliorations mineures à l'intérieur comme à l'extérieur. En 1900, la couverture avait été réparée et repeinte; entre 1902 et 1904, des travaux avaient été faits à l'intérieur; puis, en 1928, un nouveau baptistère à l'épreuve du feu avait été élevé du côté de la rue Maisonneuve. Le perron avait aussi été modifié²¹. L'église Sainte-Brigide n'a été le sujet de représentations en cartes postales qu'à un moment de son histoire : vers 1910-1919. Et le même point de vue et le même cadrage ont été utilisés par plusieurs maisons d'édition : « The Valentine & Sons' », « Cie Internationale d'Importation » et « European Post Card Co. ». Le presbytère est situé de l'autre côté de l'église n'apparaît jamais dans ces œuvres. Ces deux œuvres témoignent de l'utilisation d'un cadrage qui met en valeur l'église, mais fait aussi une large place à l'école de quartier au premier plan. Des habitants de ce quartier qui sont peut-être aussi les instituteurs de l'école posent fièrement dans la représentation de 1912 qui montre le cadre de leur vie quotidienne et exprime leur sentiment d'appartenance. La prééminence de l'école dans l'œuvre témoigne de l'importance qu'elle avait. Ils n'auraient fait appel à l'église que pour, d'une part situer rapidement leur quartier par le nom de celle-ci, et d'autre part, profiter de sa proximité avec l'école pour renforcer le caractère identitaire de la représentation. C'est en tout cas ce que les aspects formels de l'œuvre de 1919 proposent en valorisant l'école au point de limitant la présence de l'église au profil de son clocher en outre assombri. En outre, l'axe Dorchester était bordé de nombreuses églises (ill. 97), et associer l'école à Sainte-Brigide était une manière efficace de la référencer.

¹⁹ « 13 juillet 1878, Monsieur le Curé donne avis que Sa Grandeur Monseigneur de Montréal [Monseigneur Fabre] a approuvé le plan de M. Martin (de Poitras et Martin) », *Livre des comptes de la paroisse de 1875 à 1896*, folio 34, 12 août 1878, ministère de la Culture et des Communications, dossier « église Sainte-Brigide », p. 69; « 12 août 1878, Messieurs Poitras et Martin architectes offrent de surveiller et de faire exécuter les travaux de la nouvelle église jusqu'à complétion d'iceux sans rien charger toutefois pour le creusement qu'ils devront mesurer, à raison de 2 1/2 pour cent et leur proposition est acceptée à l'unanimité. Ces Messieurs proposent aussi un plan de presbytère de 46 pieds sur 34 qui doit être soumis à l'approbation de Sa Grandeur Monseigneur l'Évêque de Montréal », *Livre des comptes de la paroisse de 1875 à 1896*, folio 34, ministère de la Culture et des Communications, dossier « église Sainte-Brigide », p. 71.

²⁰ *Le diocèse de Montréal à la fin du dix-neuvième siècle*, p. 291.

²¹ Ministère de la Culture et des Communications, dossier « église Sainte-Brigide ».

Les groupes ethniques de Montréal ayant leur propre église ont motivé des éditions de cartes postales. C'est le cas de cette édition d'un dessin de présentation des architectes Viau et Venne, vers 1922, pour la cathédrale melchite grecque catholique syrienne Saint-Sauveur²² (ill. 98). Éditée par une maison inconnue, la carte postale a un identifiant qui donne plusieurs renseignements : « Église Saint-Sauveur pour les Syriens catholiques de Montréal Canada, Viau et Venne, Architectes, Montréal, P. de Q., Canada ». L'organisation spatiale de l'œuvre montre l'édifice en perspective. La croix qui surmonte la tour à la gauche du spectateur situe le centre de la composition dont la façade occupe la plus grande partie de l'espace créé à droite. Quelques éléments de feuillage placés dans le coin supérieur à droite forment le premier plan. La rue, le trottoir, un arbre, une automobile décapotable ainsi que des piétons occupent le plan intermédiaire de cet espace. Le presbytère qui se trouve à droite de l'église ferme cette composition. Ce sont aussi des constructions et un arbre limitrophes avec l'église qui ferment la composition de l'espace du côté gauche. Ils figurent le contexte du quartier. La lumière valorise la façade de l'église et celle du presbytère. Des ombres portées sur le toit à double versant renforcent la volumétrie de l'édifice. L'œuvre est un projet d'architecture qu'on a jugé pertinent d'éditer en carte postale afin de le faire connaître et apprécier. Le contexte de création de ce projet et sa diffusion s'expliquent par quelques faits historiques. Depuis la première décennie du vingtième siècle, les Syriens de Montréal avaient ouvert trois paroisses²³. Deux étaient orthodoxes russes, liées au siège d'Antioche; la troisième était grecque catholique (melchite). Les Syriens melchites avaient d'abord utilisé le soubassement de la chapelle Notre-Dame de Lourdes²⁴. En décembre 1922, menés par le père Nasr, ils avaient acheté l'église anglicane Holy Trinity Church (1865, Lawford et Nelson; aujourd'hui l'église Saint-Sauveur. Parfois désignée Holy Trinity Memorial ou Memorial Trinity Church)

²² Les conclusions de nos entretiens avec des dirigeants de l'Église grecque melchite catholique ont confirmé la pertinence de cette date. Les archives de la communauté sont, cependant, inaccessibles puisque celle-ci tient un bureau temporaire au 12 325, place de la Minerve, et ce, jusqu'à la fin de la construction de la nouvelle église au nord de Montréal.

²³ Karim LEBNAN, « Itinéraires identitaires chez des immigrants libanais de Montréal : le cas de l'identité confessionnelle », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, département d'histoire, 2002, p. 38.

²⁴ S. A., *Album des églises de la province de Québec, vol. VI, édition spéciale de l'île de Montréal*, Montréal, Compagnie canadienne nationale de publication, 1933-1934, p. 107.

de la rue Dubord (plus tard nommée Viger) et l'avaient dédiée au Saint-Sauveur²⁵. Des travaux avaient été apportés à l'église peu après cette vente. Puis, le 13 février 1923, dans la nuit, un incendie a détruit une grande partie des murs, le toit et la flèche :

L'église Saint-Sauveur, sise à l'angle nord-ouest de la rue Saint-Denis et de l'avenue Viger, propriété de la colonie syrienne catholique de Montréal, a été pratiquement détruite par un violent incendie, de bonne heure, ce matin. De ce temple il ne reste plus que les murs et une partie du clocher debout; le toit et la partie supérieure de la haute flèche se sont effondrés à l'intérieur, brisant et mettant le feu aux bancs et au reste du mobilier, enfin, à tout ce qui, grâce au travail des pompiers, était resté intact jusqu'à 2.45 hre., la nuit dernière. [...] Si l'on compte qu'il y a trois mois, à peine, ce vieux temple était acheté, des autorités anglicanes de Montréal, au prix de \$ 60,000 et que, depuis, on y avait fait pour \$ 12,000 de réparations, les pertes matérielles entraînées par cet incendie atteignent \$ 72,000²⁶.

La cathédrale projetée par les architectes Viau et Venne aurait été construite sur la rue Papineau près de la rue Gilford, « mais l'idée a été abandonnée lors de l'achat²⁷ » de Saint-Sauveur. L'apport de ce projet à la représentation de la modernité dans les cartes postales est relatif au cadre de vie montréalais. C'est la modernité sociale qu'il transmet par la représentation des projets pour le paysage construit des différentes communautés qui y vivent.

Ce sont d'autres paroissiens de Montréal qui ont été représentés par leur église : l'église St. Andrew et St. Paul (1931-1932, Harold Lea Fetherstonhaugh). Plusieurs ont été éditées (ill. 99). Une carte postale éditée vers 1935 par une maison d'édition inconnue porte l'identifiant :

²⁵ Cette église, sise au 329, rue Viger est, a été vendue en 2000 et est maintenant fermée. *Centenaire de la paroisse Saint-Sauveur de Montréal, 1892-1992*, [Montréal], s. é., 1992, p. 46 : « Cette tâche [le père Chamy] l'entreprend avec le sourire, avec un dévouement et une abnégation qui forcent l'admiration et la sympathie de l'Archevêché ainsi que la générosité des Canadiens-français. »

²⁶ *La Presse*, vol. 39, n° 86 (14 février 1923), p. 1 : « L'église Saint-Sauveur, angle Saint-Denis et Viger, [...] remise à neuf par le diocèse de Montréal, pour l'usage de la colonie syrienne catholique, est détruite par un violent incendie, à une heure ce matin. »; *Centenaire de la paroisse Saint-Sauveur de Montréal, 1892-1992*, p. 46 : « l'église, restaurée au prix des plus grands sacrifices, est incendiée. Il ne reste que les quatre murs. Indomptable, le curé se remet au travail et, avec l'aide de l'Archevêché, il parvient en quelques années à rebâtir St-Sauveur. Mais, il lui faut constamment chercher les sommes nécessaires pour payer les lourdes échéances. Sa santé n'y résiste pas. »

²⁷ *Album des églises de la province de Québec, vol. VI, édition spéciale de l'île de Montréal*, p. 107.

« *The St. Andrew & St. Paul (church) The Art Gallery Sherbrooke St. W. Montreal* » (ill. 100). L'organisation spatiale montre la perspective formée par la rue Sherbrooke Ouest. Le premier plan est occupé par un arbre, le trottoir qu'empruntent des figures humaines situées au second plan et un espace gazonné. L'église est située dans le deuxième plan, dans une succession d'édifices bordant la rue à la gauche du spectateur. L'arbre forme un axe vertical dans cette vue, confinant l'église et son contexte : le trottoir, les passantes, la verdure et les édifices voisins, la Art Gallery²⁸ et l'église Erskine et American United, dans une opposition à l'espace à la droite du spectateur qui est composé d'une portion de la rue, du passage rapide d'une voiture (car le flou qui la caractérise exprime la vitesse) et d'édifices à logements. L'œuvre en noir et blanc reçoit une lumière solaire mettant en valeur le perron de l'édifice ainsi que le trottoir adjacent. Les volumes qui sont les plus imposants dans cette œuvre ne sont pas ceux de l'église St. Andrew et St. Paul, mais bien ceux des édifices qui lui sont limitrophes. Encore, la rue occupe plus de place dans la composition que l'église et joue un rôle dans cette représentation en permettant la juxtaposition des réalités de la vie de quartier : la proximité des édifices aux fonctions différentes (la pratique du culte, la promotion et la réflexion sur la culture et la résidence des habitants par les logements). C'est une œuvre moderne par son cadrage, sa composition, ses attributs (l'automobile et sa vitesse) et son thème relié à la vie quotidienne que les passantes renforcent par leur présence. Tout comme la valorisation qui est faite des logements exprimant une proximité avec les paroissiens. Le cadrage de l'œuvre innove en valorisant cet environnement de la vie quotidienne dans lequel il inscrit l'église. Il ne s'agit pas dans cette carte postale simplement de représenter l'église, mais bien de l'impliquer dans un cadre social précis à l'échelle du quartier en l'associant aux éléments qui composent cet environnement.

Des séries de cartes postales d'églises ont été éditées par les maisons d'édition, car elles ont été vues comme des mesures incitatives commerciales fidélisant les utilisateurs. Les séries des maisons d'édition « European Post Card Co. », « The Valentine & Sons' » et « Illustrated Post Card » partagent certaines caractéristiques. La représentation de l'église est le fait d'une composition montrant la façade de l'édifice sur toute sa hauteur, de la même manière que la

²⁸ Qui est aujourd'hui le Musée des beaux-arts de Montréal.

représentation de l'église Saint-Vincent-de-Paul examinée plus haut (ill. 92). L'identifiant est imprimé à l'encre rouge ou noire, la qualité du rendu est supérieure comme celle du matériau utilisé, il n'y a que peu ou pas de figures humaines représentées et l'arrière-plan est constitué d'un ciel bleu légèrement ennuagé. Examinons deux exemples.

Les cartes postales de la maison « European Post Card Co. » ont un identifiant rédigé en français et en anglais, et qui suit le toponyme « Montréal ». Il est imprimé à l'encre rouge de 1904 à 1912, ou noire, entre 1916 et 1918. La maison « European Post Card Co. » a édité deux cartes postales à « vues multiples » réunissant des clichés d'églises éditées individuellement par ailleurs (ill. 103 et 95). Ces cartes postales à « vues multiples » profitaient doublement à la maison d'édition : les compositions avaient été retouchées une première fois aux fins d'une édition individuelle, et elles étaient à nouveau éditées dans ces cartes postales à « vues multiples ».

La maison « European Post Card Co. » a produit une série à l'identifiant imprimé à l'encre rouge, une autre à l'encre noire. Cette maison a limité sa production aux églises catholiques ce qui n'était pas le cas de « The Valentine & Sons' », par exemple, qui s'était intéressé aux lieux de culte de communautés confessionnelles différentes. Une carte postale éditée vers 1915, par « European Post Card Co. » est représentative. Elle a pour identifiant, « Montréal Église du S. Enfant-Jésus (*St. Enfant-Jesus Church*) » (ill. 101 et 102). L'église Saint-Enfant-Jésus occupe de ses formes l'entière composition (1857-1858, Victor Bourgeau; façade de 1898, Alphonse Venne). L'organisation spatiale de l'œuvre a une double symétrie : celle de la façade de l'édifice, mais aussi celle de la composition qui emboîte deux espaces triangulaires. Elle place l'église de face au spectateur, dans un axe que dessine l'avant-plan, l'entrée de l'église, puis les différents niveaux qui composent la façade. La présence d'édifices situés non loin est perceptible dans les espaces situés de chaque côté. L'avant-plan présente les deux surfaces gazonnées du parc faisant face à l'édifice. Enfin, c'est le ciel qui occupe l'arrière-plan de l'œuvre. Il est constitué de nuages et d'un fondu entre bleu et orange, tous deux des tons clairs. La tonalité est foncée ce qui est causé par les ombres qui sont présentes dans cette œuvre. Le toit d'un immeuble situé à la droite du spectateur est rehaussé

de bleu ardoise, le sol du parc est coloré d'un ton clair d'orange et le sommet du clocheton, d'un ton plus foncé de cette même couleur. C'est une valorisation du quartier Saint-Louis-du-Mile-End.

En 1913, la maison montréalaise « Illustrated Post Card » a édité une carte postale utilisant la chapelle Notre-Dame-de-Bon-Secours (1771-1773, Joseph Morin (maçon) et Pierre Raza dit Rangeard (charpentier); façade secondaire : 1886-1892, Perrault, Mesnard et Venne). Elle fait partie de la série en couleur (ill. 104 et 105). L'identifiant indique le point de vue qui a été choisi pour l'édition : « *Montreal / Bonsecours Church from Waterfront* ». L'organisation spatiale de l'œuvre, par l'utilisation d'un point de vue et d'un cadrage atypique, est plutôt originale. La disposition des éléments verticaux place la chapelle en perspective, de sa façade secondaire donnant sur le fleuve Saint-Laurent, jusqu'à sa façade principale du côté de la rue Saint-Paul, la flèche surmontant l'ensemble. Deux espaces triangulaires sont ainsi créés par la flèche et la statue et travaillent de concert à représenter le volume de l'église, en perspective. Le premier plan est occupé par une petite bande d'eau et des quais chargés de conteneurs et de rangements pour les marchandises. Quelques passants et peut-être des travailleurs circulent à pied et avec un attelage dans la rue des Commissaires située à proximité. La chapelle habite le plan suivant avec la rue Bonsecours qui la borde, disposée en perspective.

La composition place le volume de la partie arrière de l'édifice en évidence, ce que les rehauts de couleur renforcent. Ainsi, cette partie de l'édifice qui est une construction d'une vingtaine d'années au moment de l'édition est rehaussée de tons de rouge très foncés. Les toits de la chapelle sont colorés de tons de gris, ses murs, d'un ton de jaune clair qu'on retrouve aussi dans les nuages du ciel, lequel est rehaussé d'un fondu entre le bleu et le rose. Les quais et leurs équipements sont colorés du même ton foncé de rouge. Enfin, la rue Bonsecours est plus claire, à peine colorée d'un peu de gris. Le sujet de l'œuvre et sa présentation formelle en font une œuvre moderne. Le choix du quai comme élément du premier plan est exceptionnel, il témoigne de la volonté de représenter le lieu de vie tel qu'il apparaît au quotidien, populaire et démocratisé. Cela est accentué par les figures humaines qui s'activent non pas autour du lieu de culte, mais bien de cet espace de travail qui rappelle

que Montréal est fortement urbanisée et qu'on l'y approvisionne (un marché important se tient régulièrement non loin de la chapelle). La chapelle est tout de même importante puisqu'elle est l'élément qui reçoit la lumière dans cette œuvre. Mais son rôle dans l'œuvre reste secondaire.

- **L'événementiel comme sujet de la représentation de la modernité sociale**

Les événements de la vie sociale ont participé à la représentation moderne. Un des grands événements qu'ont vécu les habitants et nombre de visiteurs de Montréal fut le XXI^e Congrès eucharistique international de Montréal qui a eu lieu, du 7 au 11 septembre 1910. L'événement pour la vie religieuse montréalaise et pour l'oratoire Saint-Joseph dont le développement du site était alors un enjeu montréalais a été d'importance. Le Congrès a été un événement d'envergure — le premier congrès eucharistique en Amérique —, beaucoup de prélats et de visiteurs étrangers sont venus à Montréal à cette occasion. Ce fut un succès de fréquentation. Divers documents comme des programmes, des livrets-souvenirs photographiques, et même des guides touristiques ont été édités à cette occasion en plus des cartes postales et des livrets de cartes postales de type « souvenir ».

D'abord, ce sont de nombreuses cartes postales montrant des églises qui ont été éditées (ill. 103). Ce cas de cartes postales à « vues multiples » est du type « souvenir ». C'est une trentaine d'églises qui ont été représentées dans ces cartes postales afférentes au Congrès. Par exemple, la maison « European Post Card Co. » établie à Montréal a publié une de ces cartes postales (ill. 95). Il ne fait aucun doute que celle-ci a été largement distribuée puisque nous l'avons retrouvée dans plusieurs collections privées et publiques.

Ensuite, les sujets des cartes postales du Congrès édités après l'événement sont ceux montrant les activités qui ont eu lieu. Le Congrès a été ponctué de nombreuses messes — certaines se sont déroulées en plein air —, de processions, de réceptions, de discours et de conférences. Ce sont donc ces sujets et les cérémonies, les chars allégoriques, les défilés, les acteurs importants, les invités d'honneur, et les éléments de décoration préparés pour

l'événement, comme des autels, qui ont été immortalisés dans les cartes postales. Le paysage construit n'y est pas représenté (ou si peu servant de cadre non identifiable) même dans les cas de défilés dans les rues montréalaises. Une carte postale d'un éditeur inconnu présente une de ces scènes.

L'identifiant est « Congrès eucharistique Montréal 1910. Une des plusieurs fanfares » (ill. 106). L'organisation spatiale de l'œuvre présente les spectateurs massés le long de la rue et formant une oblique descendante vers la droite du spectateur, suivi d'un plan intermédiaire occupé par la fanfare composée de figures humaines réparties également dans l'espace. Puis, l'espace de la rue crée un triangle en s'ouvrant vers l'arc monumental qui a été édifié pour l'événement; il occupe le dernier plan secondé d'autres groupes de spectateurs sur chacun de ses côtés. L'œuvre en noir et blanc valorise l'arc dont le volume se détache de l'ensemble. La lumière met en valeur cette construction et la rue. Le sujet de l'œuvre est certainement le passage de la fanfare à l'occasion du Congrès, mais peut-être plus son caractère événementiel sous-jacent. Il ne s'agit pas de montrer une fanfare, cela aurait pu se faire autrement dans une composition qui mette l'accent sur ses membres, notamment en les présentant de façon plus lisible afin que le spectateur soit à même d'apprécier leurs costumes et les instruments de musique qu'ils emploient. Dans cette scène d'action, ces considérations restent secondaires. C'est aussi ce que l'arc signale : sa présence dans le tiers supérieur veut rappeler l'événement précis (on ne construit pas de décors de ce genre et de cette taille tous les jours) auquel la fanfare participe. La foule qui est spectatrice rappelle le caractère populaire de l'événement. Ce sont des conceptions liées à la philosophie de la modernité sociale alors que les mentalités changeaient progressivement à cette époque. C'est peut-être, enfin, une façon de revendiquer l'espace urbain pour un usage démocratique.

D'autres représentations événementielles liées au paysage ecclésial ont été convoquées aux fins de représentation moderne. C'est le cas de la bénédiction de la pierre angulaire de l'église Sainte-Catherine d'Alexandrie en 1912 (ill. 107). La maison d'édition qui l'a fait paraître est inconnue, l'identifiant indique « Souvenir de la Bénédiction de la pierre angulaire de l'Église Ste-Catherine (22 septembre 1912) Montréal ». L'organisation formelle de

l'œuvre en noir et blanc dispose au premier plan la foule qui assiste à l'événement en masse compacte formant un triangle. À la gauche du spectateur, quelques arbres plantés sur les rives de la rue Amherst et un tramway qui y circule ferment cet espace résiduel. À la droite, ce sont les premières pierres de l'église posées contre un muret qui cintrent le plan central de l'œuvre. À la tête de ce triangle, un mur de brique d'un édifice adjacent à l'église. Enfin, l'arrière-plan que l'on ne distingue que du côté droit est formé de la façade d'un édifice à logements multiples. L'abbé Rosconi²⁹ qui officie à la cérémonie se distingue de la masse des chapeaux — c'est ce qu'on discerne le mieux de ce groupe étroitement rassemblé — portés par les participants à la bénédiction. Sa chasuble claire, ainsi que les soutanes des servants de messe forment trois branches quand ils rencontrent deux groupes également vêtus de couleurs claires et placés linéairement. À la rencontre de ces trois groupes, on distingue une chaise et le bord de l'estrade sur laquelle le prêtre officie. La lumière met en valeur certains éléments comme de larges chapeaux portés par les dames, mais aussi l'espace de la rue dans la portion entre les deux arbres, les feuillages de ces derniers et du côté droit, l'étendard qui est difficilement lisible, car replié sur lui-même. Enfin, de petits groupes d'enfants sont situés dans le registre supérieur de l'œuvre. Ils sont assis sur des murs par exemple, faisant face au spectateur ou se présentant de dos. Si on ne construisait pas tous les jours des églises, il reste qu'au début du siècle c'était tout de même courant. Dans ce cas-ci, il s'agissait aussi de fonder la paroisse. L'événement valait l'édition qui sans doute était vendue auprès des participants et des paroissiens. C'est une représentation populaire montrant un lieu de la vie quotidienne. Un dernier exemple de cette représentation de la quotidienneté que nous observons : une carte postale de l'église Saint James Methodist.

Éditée vers 1910, la carte postale en noir et blanc de « The Valentine & Sons' », de Montréal et Toronto, porte pour identifiant : « *St. James' Methodist Church, Montreal, Congregation leaving after Sabbath Morning Service* ». Elle montre une portion de la façade sur la rue Sainte-Catherine, principalement le portail, qui constitue l'arrière-plan de cette scène. L'avant-plan est formé du groupe de gens qui sortent après avoir assisté à la messe du matin.

²⁹ Bernard MULAIRE, « Une *Pietà* à Montréal, au XIX^e siècle : foi, engouement et “miracles” », *Esse, arts + opinions*, n^o 27 (automne 1995), p. 21, consulté en ligne le 24 novembre 2008, [http://www3.sympatico.ca/bmulaire/articles/article_ancien02_pieta.html].

Ils dessinent un espace rectangulaire qui n'est interrompu que par deux arcs de métal qui signalent que ce premier plan se situe près de la rive de la rue. La foule forme de nombreux petits groupes : à la gauche du spectateur, ce sont des femmes qui forment un petit cercle et discutent, vers le centre, de dos au spectateur, un couple échange avec une famille, et il en est de même pour tout le plan. Du côté droit, un certain nombre d'hommes semblent plutôt s'éloigner en se suivant les uns les autres. Les chapeaux, par leurs ornements plus clairs, se détachent du fond gris et noir que créent les vêtements des gens. Outre ces chapeaux, la lumière fait ressortir les moulures et autres éléments sculptés du portail. Enfin, la couleur rouge a été utilisée pour l'impression de l'identifiant, seul élément coloré. La scène est quotidienne, les pratiquants se rendaient à la messe régulièrement. C'est cette caractéristique qui a été choisie pour réaliser cette représentation. Elle montre aussi le caractère populaire de l'événement.

- **L'oratoire Saint-Joseph par la représentation moderne**

Nous abordons ici un cas exemplaire de représentation d'église dans la carte postale. L'oratoire Saint-Joseph³⁰ est un sujet ressortant clairement comme l'un des favoris. On peut regrouper les cartes postales qui l'ont montré en quatre étapes de la construction du site dont l'aboutissement a peut-être été l'adjonction du titre de « basilique ». La première étape est le fait des cartes postales qui ont montré le site avant la construction de la basilique, la seconde est constituée du projet de la basilique, et la troisième, de sa réalisation. Enfin, il y avait les cartes postales qui présentaient des pièces de mobilier ecclésial, la chambre du frère André, ou les pèlerins gravissant les marches menant à l'oratoire, à genoux. La variété d'objets représentés, pour un même sujet, a tenu à la renommée du site religieux, voire à la renommée du frère André de la congrégation de Sainte-Croix. Il a été l'homme à l'origine de la

³⁰ Le site de l'oratoire a eu cent ans en 2004, *Journal des débats* (débat de l'Assemblée nationale), « Souligner le 100^e anniversaire de l'oratoire Saint-Joseph », vol. 38, n° 92 (20 octobre 2004), 18 juillet 2005, [www.assnat.qc.ca/fra/37legislature1/debats/journal/ch/041020.htm]. Claudine DÉOM, « Priorité accordée à la conservation du patrimoine et à la protection de l'environnement. Un nouvel aménagement pour un nouveau siècle », *Le Devoir*, Cahier spécial, 16-17 octobre 2004, p. 6. Un projet de réaménagement est en cours de réalisation.

basilique, un oratoire à saint Joseph³¹. Sa renommée auprès des pratiquants a mené la congrégation à faire construire un site imposant. La couverture médiatique avant la mise en chantier, y compris celle faite par les Religieux auprès des pratiquants, conférait à cette église un statut particulier. Attendue des croyants, elle était représentée en cartes postales pendant sa construction. En 1924, dès la bénédiction de la pierre angulaire de la basilique³², des cartes postales la montraient en projet architectural. Nous analysons ici quatre cartes postales qui l'ont associé dans des représentations modernes.

Le site de l'oratoire a été convoqué pour la représentation dans les cartes postales dans son état de crypte-église (1916-1917, architectes Joseph-Dalbé Viau et Louis-Alphonse Venne) (ill. 109). À son inauguration, cette crypte disposait déjà d'une bonne reconnaissance et a créé l'événement :

Après le 21^e congrès eucharistique de septembre 1910, qui attire 20 000 pèlerins à l'Oratoire, l'archevêque de Montréal, Mgr Bruchési, ouvre la porte à la reconnaissance officielle du sanctuaire. L'inauguration de la crypte, une église encavée de 1000 places, a lieu le 16 décembre 1917³³.

Une carte postale utilisant cet état a été éditée à Montréal par la maison « Weiss Import Co. » en 1919. L'identifiant précise simplement le sujet : « *Montreal General view oratoire Saint Joseph / Oratoire Saint Joseph vue générale* » (ill. 109). L'organisation spatiale de l'œuvre

³¹ Le frère André, Alfred Bessette (1845-1937), est connu comme ayant été le portier du collège Notre-Dame pendant quarante ans et l'homme à l'origine de l'oratoire. Homme pieux, il accueillait les visiteurs et étudiants du collège et priaient pour eux. Il avait fait construire une première chapelle en 1904, puis installé un premier chemin de croix sur un terrain annexe qui n'appartenait pas à son ordre religieux. Les pères de Sainte-Croix avaient acquis le terrain et fait élever un chemin de croix permanent, lequel fut complètement réalisé, après plusieurs étapes, en 1958. C'est Frederick G. Todd qui a conçu les jardins et le sentier. Le frère André a également fait élever une petite chapelle à saint Joseph (appelée « chapelle primitive ») et fut plus tard mêlé au projet de la basilique. Il mourut avant la fin de sa construction. Le récit de sa vie tient, sur le plan formel, des discours de la vie des saints où le mythe se confond avec la réalité par le biais d'interprétations partisans; bienheureux, il est par ailleurs en lice pour une canonisation; voir [www.saint-joseph.org]

³² « L'érection d'une basilique qui remplacera l'humble sanctuaire maintenant dédié à Saint Joseph », *La Presse*, 13 mai 1916, vol. 32, n° 162, p. 15. « Première pierre à la basilique de Saint-Joseph », *La Presse*, 16 août 1930, vol. 46, n° 257, p. 37.

³³ *Archives de Radio-Canada*, « Visite guidée de l'Oratoire », 1971, consulté le 8 août 2005, [http://archives.radio-Canada.ca/IDC-0-10-1431-9230/vie_societe/frere_andre_oratoire/clip5].

ouvre le premier plan par un axe dont la perspective se termine avec la crypte. L'ensemble est circonscrit dans une forme semi-circulaire qui est formée par le profil du mont Royal. Cet axe central rencontre un second au tiers de la hauteur : ils sont occupés par des automobiles et de nombreuses figures humaines qui empruntent l'accès menant à la crypte et à la chapelle. Des espaces verts aménagés ou en cours d'aménagement bordent ces axes. Le cadrage montre la crypte à partir d'un point de vue éloigné qui met en valeur le site. À la droite du spectateur, la chapelle est bien reconnaissable. Le mont Royal et le ciel forment l'arrière-plan. Le premier a été rehaussé d'un coloris vert, le second est bleu et sans nuages. Le chemin d'accès à l'oratoire a été laissé en blanc tout comme la crypte. La chapelle se démarque de la même manière, mais son toit a été rehaussé de bleu clair. Le presbytère a été coloré d'un rouge vif et à la gauche du spectateur, un édifice en construction se confond presque avec le fond vert, car il a été coloré d'un ton très foncé de brun. Les volumes des édifices ne sont pas également rendus dans l'œuvre et certains sont plus lisibles, comme le kiosque d'accueil situé à la droite du spectateur et dont les ombres portées et sans doute le contraste entre les murs laissés en blanc et la couleur grise apposée au toit révèlent les formes. L'identifiant révèle le contenu de cette œuvre : il s'agit de faire connaître un état du site en construction et en aménagement, comme une promesse pour un proche avenir. Cette carte postale est sans doute une commande des pères de la Congrégation de Sainte-Croix qui ont par ailleurs eux-mêmes fait paraître des cartes postales à partir des années 1920. Cette représentation est donc une œuvre de communication avec les fidèles, mais surtout avec les Montréalais afin de leur faire connaître le projet ou l'état du projet. La présence des figures humaines s'acheminant vers l'oratoire fait montre de la popularité du site, même dans cet état d'inachèvement. Il est certainement aussi question de foi et de pratique religieuse, on ne peut l'ignorer, mais les choix éditoriaux qui concernent la lumière et le choix des couleurs ou l'absence de celles-ci guident la lecture de l'œuvre vers les dimensions relatives au projet aménagiste. Le mont Royal est par ailleurs modernisé par la réalisation de ces aménagements et de ces édifications. Et au-delà, c'est la ville qui y gagne aussi en modernité.

Quelques œuvres ont profité des possibilités nouvelles de la photographie aérienne pour montrer l'ampleur du site. C'est le cas de cette carte postale éditée vers 1924 (ill. 110). Elle est de la maison « S. J. Hayward » de Montréal. Le cliché en noir et blanc a été pris par la

Compagnie Aérienne Francocanadienne, de Montréal (qui l'a d'ailleurs soumise au *Copyright*). Cette représentation à partir du ciel a pour identifiant : « *Montreal Famous Shrine of St. Joseph at Cote des Neiges* ». Elle montre l'oratoire à partir de l'ouest entouré d'arbres et de l'environnement urbain composé d'édifices résidentiels. Le site de l'oratoire occupe l'espace en dessinant une oblique qui se termine dans sa partie supérieure par la présence de larges voies de circulation. Les rives du site sont bordées des arbres et autres végétaux du mont Royal. Enfin, de part et d'autre ce sont les quartiers d'habitation qui ferment l'espace. Cette présentation en perspective rend lisible pour le spectateur les aménagements du site. Les volumes se détachent grâce aux jeux des lumières et des ombres. Les contrastes entre la végétation et les aménagements qui paraissent lumineux magnifient le site. Le cadrage permet d'inscrire le site dans la proximité avec les habitants et dans l'urbanité montréalaise grâce aux édifices résidentiels qui en rappellent la densité.

Linteau explique que ces lieux étaient récemment construits lors de l'édification de l'oratoire :

Vers l'ouest, le secteur de Côte-des-Neiges présente encore un caractère nettement rural à l'époque de la Première Guerre mondiale. La construction de l'oratoire Saint-Joseph et du collège Brébeuf vient transformer le paysage. [...] Toute cette effervescence stimule l'urbanisation, en particulier la construction de nombreuses maisons d'appartements³⁴.

C'est donc que le sujet de cette œuvre est la nouveauté, celle des constructions de Montréal et de son urbanisation qui gagne du terrain en s'étendant jusque sur le mont Royal et bien sûr, la grandeur physique du site de l'oratoire par le fait même. C'est l'évocation d'un nouveau quotidien pour les Montréalais qui vont admirer et côtoyer ces nouveaux développements dans leur vie de tous les jours. C'est le lieu de vie qui fait l'objet d'une telle représentation que soutient l'utilisation des progrès techniques pour sa réalisation : le cliché pris d'un avion comme base à l'édition (dont on aperçoit même le bout de l'aile ou du moteur à la gauche du spectateur), puis des éléments du progrès technique sont lisibles dans le cliché tels que les

³⁴ LINTEAU, p. 364.

poteaux de fils électriques et téléphoniques, les automobiles stationnées sur le site et les larges rues qu'elles empruntent pour se rendre à l'oratoire.

Le sujet de l'oratoire Saint-Joseph a été requis pour une carte postale éditée vers 1938 (ill. 111). Identifiée « L'oratoire Saint-Joseph du Mont-Royal », la carte postale a été éditée par une maison inconnue. Son dos indique encore :

L'oratoire Saint-Joseph du Mont-Royal. Fondée en 1904 par le Fr. André, c.s.c. sous le signe d'une toute petite chapelle, l'Oratoire prenait, en 1916, la forme d'une vaste crypte pour en arriver, en 1924, à cette imposante basilique encore inachevée. / Founded in 1904 by Brother André, c.s.c. the Shrine originally consisted of a small chapel. In 1916 a vast crypt was built that proved to be the initial step in the construction of this spacious Basilica begun in 1924 and yet uncompleted.

L'organisation spatiale de l'œuvre est divisée en trois plans : d'un groupe de femmes qui s'éloignent de l'oratoire, le regard passe par le monument à saint Joseph, puis à l'église elle-même. Avec l'arbre à la gauche du spectateur, bordant l'allée qu'emprunte le groupe de femmes et créant la symétrie de l'arrangement en répondant au monument, l'ensemble forme une pyramide. Le ciel uniformément bleu clair sert de fond à cette disposition. La couleur verte domine : les espaces gazonnés, les arbres et les buissons en ont été rehaussés. Les statues du monument, les toits de l'édifice et la jupe d'une des femmes du premier plan. La lumière fait ressortir les reliefs architecturaux, crée les ombres des figures du premier plan, et met en valeur les vêtements de quelques-unes de celles-ci. Une teinte de beige rosé accentue l'oratoire, le presbytère et le socle du monument. Les sols et les vêtements d'une des femmes ont été colorés d'un brun très clair. Enfin, la femme à la droite du spectateur porte sur ses épaules une fourrure qu'on a pris soin de relever de deux tons de bruns pour en faire ressortir les rayures du pelage. Les volumes du monument et du groupe des femmes se détachent de leur environnement. On notera aussi que les lignes de texte du monument ont été repassées à l'encre noire pour une meilleure lisibilité. Cette œuvre a des visées incitatives afin de « terminer » le projet ainsi que le texte du dos l'indique, « cette imposante basilique encore inachevée ». Le sujet féminin du premier plan va dans le même sens de « passer à l'action »; n'y voit-on pas un groupe de femmes seules? Les figures masculines sont légion dans les

cartes postales, et si des femmes paraissent, elles sont accompagnées. Dans cette carte postale, elles figurent seules et marchent avec dynamisme comme en témoignent leurs postures (inclinée sur le côté, le bras lancé à l'avant, ou l'air affairé). Cette représentation valorise un nouveau statut social pour la femme qu'elle associe à l'oratoire, une architecture nouvelle à terminer. Peut-être aussi, dans le même sens, le féminisme à développer?

Enfin, la même année, c'est moins le caractère quotidien d'aller à la messe qui a été représenté en carte postale, que le caractère événementiel d'un jour de pèlerinage (ill. 112). Éditée au Massachusetts, aux États-Unis, par la maison « Metrocraft Everett », la carte postale a pour identifiant « *Saint Joseph's Oratory On a Pilgrimage Day, Montreal / L'oratoire Saint Joseph un jour de Pelerinage, Montréal* ». La disposition interne de l'œuvre présente les divers éléments en escalier. Le premier plan est constitué d'un premier groupe de personnes formant une foule. Un plan incliné gazonné fait le lien avec le prochain groupe de figures, présenté en bande sur la marche au-dessus. Enfin, le dernier niveau est le plus élevé et aussi celui de l'oratoire avec une dernière ligne de foule. L'arrière-plan à cette disposition est celui des arbres du mont Royal, d'un profil des montagnes et du ciel. L'alternance des espaces gazonnés et des cordons dessinés par la foule rythme cet espace qu'on lit de façon ascendante puisque l'attention des gens est orientée vers l'oratoire. Ces bandes sont colorées de multiples couleurs claires (jaune, rose, bleu, vert, rouge, brun) et rendent l'œuvre vivante. Le ciel a des nuages; sous ces nuages, il est coloré d'orange, et au-dessus, d'un bleu très vif. Les arbres ont été rehaussés de vert, d'orange et même de rouge sur les feuilles de leurs sommets. L'oratoire a été laissé en blanc. Des rehauts de bleu clair agissent comme les ombres appliquées aux saillies de l'architecture et les cadres des fenêtres ont été relevés d'un ton de brun. Les volumes sont par ailleurs ainsi créés. L'arrangement, les couleurs vives qui sont utilisées et la lumière qui se dégage dans l'œuvre la dynamisent. Cette représentation d'un événement de la vie religieuse qui attire les foules est le pèlerinage. L'œuvre montre la popularité du site, la ferveur religieuse due à l'événement sans doute pour l'encourager alors que la pratique commence doucement à décliner (depuis 1930 selon Linteau). Le progrès social qu'exprime cette œuvre a aussi trait à la démocratisation des idées qui s'installe au fil du siècle à Montréal.

Nous avons abordé ce chapitre à la recherche de la modernité sociale comme elle a été représentée en carte postale et nous avons vu que la représentation du thème ecclésial a été influencée par les nouvelles idées circulant dans la société de l'époque. Des idées portant sur la place de l'homme dans la société par exemple ont été considérées comme des vecteurs du progrès social. L'examen a révélé que la modernité des représentations ayant convoqué des églises et des événements liés à la vie religieuse a passé par la valorisation de la vie quotidienne, du lieu de vie en proximité des habitants des quartiers, qui étaient aussi parfois de nouveaux Montréalais fiers de leur église. Il a aussi dévoilé comment la proximité qui était issue des changements liés à la création des nouvelles paroisses a dans certains cas, et comme pour l'oratoire, fait appel aux quartiers contigus récemment développés dans la représentation. Enfin, que l'urbanisation a été mise en valeur de plusieurs façons dans les représentations, par les caractéristiques formelles de l'œuvre associant l'édifice à des portions de la ville représentée bien souvent et montrant l'étalement de la ville. Ce qui a pu par ailleurs servir d'argument quant à la nouveauté d'un tel développement du paysage construit montréalais.

Nous avons procédé à l'analyse d'œuvres représentatives de la production et dégagé leurs caractéristiques formelles (iconographie et texte). Il en est ressorti que la représentation des églises magnifiées n'était pas le seul but à l'édition comme on aurait pu le penser : les collections de cartes postales par leur caractère sériel peuvent en effet le faire croire. Si l'église trouve toujours une place dans les œuvres à titre individuel (l'architecture de ces édifices étant intéressante par elle-même), des événements liés à la vie religieuse ont aussi fortement intéressé les éditeurs qui les ont requis aux fins de leurs éditions. Ces œuvres ont permis de véhiculer les nouvelles valeurs de la société et de témoigner des changements sociaux. Elles ont, ce faisant, formulé un projet pour la ville de Montréal qui comprenne ces nouvelles réalités.

CONCLUSION

Nous avons abordé les cartes postales de Montréal éditées de 1897 à 1945 en cherchant à connaître le contenu des transmissions que le média a opérées. Quelles informations la carte postale illustrée de Montréal avait-elle diffusées et quelle image de marque pour la ville avait-elle créée auprès de ses utilisateurs? L'analyse iconographique et stylistique que nous avons menée a montré que l'imagerie du début du XX^e siècle est marquée par les idées de la *City Beautiful*, par le thème de la métropole et ses divers atours, et par la modernité oscillant entre le progrès technique et ses attributs qui sont les ponts, les moyens de transport, les industries, les manufactures et le port, et le progrès social du paysage ecclésial. Il était concevable que cette imagerie ait formulé un certain nombre de réponses au problème de l'urbanisme qui, au début du XX^e siècle, ainsi que Françoise Choay¹ l'a cerné, poursuivait le travail de réflexion amorcé à l'ère industrielle à la recherche de solutions face au problème de l'aménagement.

Considérant que les représentations avaient une influence sur le développement du paysage construit, nous avons formulé l'hypothèse générale suivante : la carte postale illustrée de Montréal, produite avant 1945, énonce un projet de ville qui, reçu dans la sphère de l'imaginaire collectif, influence les réalisations dans le paysage construit. Nous avons abordé la signification de cette imagerie et étudié les relations entre trois phénomènes : les cartes postales, l'imaginaire collectif et le paysage construit en relation étroite avec le projet de ville. L'originalité de notre thèse est liée à l'étude des relations entre ces phénomènes par la contribution qu'elle fait à la fois aux connaissances développées sur un corpus inédit (les

¹ Françoise CHOAY, *L'urbanisme, utopies et réalités*, Paris, Seuil, 1965, p. 9, explique que « l'urbanisme veut résoudre un problème (l'aménagement de la cité machiniste) qui s'est posé bien avant sa création, dès les premières décades du XIX^e siècle ».

cartes postales) ainsi que par sa participation à un cadre théorique renouvelé de l'étude de la ville, en intégrant les cartes postales au cœur de l'analyse de la signification des images.

La première partie a exploré les cartes postales de Montréal qui ont mis en valeur les principes de l'idéologie de la *City Beautiful* et diffusé cet idéal urbain. Nous cherchions à savoir en quoi la carte postale avait magnifié la *City Beautiful*, pour la devancer ou pour l'annoncer. L'analyse a porté sur les jardins, les parcs et les édifices monumentaux qui ont été mis à contribution dans la formulation d'un projet de ville de type *City Beautiful* pour Montréal. Il est ressorti que l'idée de jardin importait plus que sa représentation, que le parc montréalais devait se représenter par un bassin pour exister, et que la représentation récurrente du vocabulaire classique idéalisant les édifices publics avait été révélatrice du projet *City Beautiful* pour Montréal.

Au cours de la seconde partie de notre thèse portant sur la valorisation du progrès, nous nous sommes penchée sur les représentations de la modernité dans les cartes postales et sur celles de la métropole. Les cartes postales de la modernité ont été étudiées, au troisième chapitre, en fonction des attributs que sont les ponts, les moyens de transport urbain, les industries, les manufactures et le port. Nous avons vu que le progrès technique était valorisé dans les compositions parfois sous forme de métaphore sur la fiabilité de la technologie ou visait à inscrire Montréal dans un réseau international de communications. Des figures de la tradition apparaissaient aussi dans les œuvres en mettant en valeur les figures du progrès telles que l'automobile, le tramway, les poteaux de fils électriques et téléphoniques, et l'autobus. Une idéalisation de l'économie industrielle a aussi été réalisée, et une image d'une Montréal gigantesque et en communication avec ses banlieues a par ailleurs été formulée.

Le thème de la représentation de la métropole dans les cartes postales de Montréal a été analysé, au quatrième chapitre. Les instruments de la valorisation c'est-à-dire les sommets des édifices et la lumière servent la représentation de la métropole. Les *tall buildings* évoquent le progrès technique, sa nouveauté et sa réussite, mais aussi la réussite économique et sociale de Montréal. Le gigantisme définit ces représentations et laisse aussi place au

trionphalisme à l'occasion pour la métropole. L'analyse du rôle de la lumière électrique le plus souvent a permis de connaître l'importance des représentations de la métropole nocturne. Ces représentations ont effectué un travail de monumentalisation qui a révélé l'échelle de la métropole.

Enfin, le cinquième chapitre a exploré la modernité du paysage ecclésial. La densification de ce paysage a été examinée en fonction des représentations qui ont requis les églises, d'une part, et les événements religieux d'autre part. L'oratoire Saint-Joseph y a aussi pris part. Il est apparu que les représentations ont véhiculé les nouvelles valeurs de la société et témoigné des changements sociaux : par une mise en valeur qui a magnifié la vie quotidienne et le lieu de vie en proximité des habitants des quartiers, qui étaient aussi parfois de nouveaux Montréalais fiers de leur église. L'urbanisation a été mise en valeur dans les représentations où l'église était associée à des portions des quartiers, créant l'étalement de la ville qui se produisait. Ce qui avait le caractère de la nouveauté. La démocratisation des idées a aussi été abordée dans ces représentations.

Au plan formel, l'analyse a révélé de multiples compositions et des modèles de représentation pour certains sujets. La perspective est la manière la plus répandue de composer une œuvre à sujet architectural dans les cartes postales; la frontalité du sujet arrive en seconde place. Les compositions ont le plus souvent de multiples plans. L'omniprésence du ciel nuageux, au dernier plan, peut être comprise comme une caractéristique fondamentale des cartes postales de la ville. En matière de couleurs, une palette limitée a été utilisée par les éditeurs et leurs artistes, et bien souvent c'est une tonalité sombre ou pastel qui se dégage de leurs œuvres. Les retouches que l'éditeur a pu effectuer aux photographies qu'il a utilisées ont porté sur différents éléments. Nous avons vu quelques cas en détail. Cela a mis en évidence des différences concernant le message que l'œuvre une fois éditée porte et l'intentionnalité de ces productions.

Nous avons souligné à plusieurs reprises dans les descriptions des cartes postales l'usage de l'anglais ou du français dans la rédaction des identifiants. Cette question est secondaire par

rapport à l'étude elle-même, mais apporte quelques données qu'il convient de commenter. Il semble que les cartes postales de la *City Beautiful* aient été destinées à un public anglophone en priorité. Dans les cartes postales que nous avons examinées au deuxième chapitre, bien que le français ne soit pas tout à fait absent — il cohabite avec l'anglais — il ne le remplace pas. Trois fois seulement il précède l'anglais (ill. 13, 23 et 40). Les éditeurs ne sont pas pour autant tous anglophones, deux sont de Toronto (et aussi de Winnipeg dans le cas de « The Valentine & Sons' »), mais l'un est même Français (ill. 20). Il reste qu'ils sont de Montréal pour la majorité. Dans le cas des cartes postales de la modernité, quatorze éditeurs sont de Montréal (dont l'un peut aussi être de Toronto), un éditeur est des États-Unis, un est basé à Ottawa et enfin, un est de Paris. Seize identifiants sont uniquement rédigés en anglais (ill. 49, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 59, 61, 62, 66, 68, 70, 72, 73, 74), un seul l'est en français (ill. 75), et cinq sont bilingues (ill. 50, 58 et 64; le français en second lieu pour deux éditions, ill. 53 et 65). En ce qui concerne le thème de la métropole, six identifiants sont rédigés en anglais (ill. 76 à 80), trois ne donnent que les noms des entreprises qui sont eux-mêmes en anglais ou en français qui n'ont donc pas à être traduits (« *Aldred Building Limited Montreal, Canada* », « *Hotel de la Salle Montreal Canada Club Cavalier de la Salle* » et « *Hotel de la salle Montreal Canada* ») et cinq identifiants sont bilingues (le français en première position pour un seul cas). Ce sont six éditeurs qui sont de Montréal et trois sont d'autres provinces ou des États-Unis (Ottawa pour l'un, un autre est de Toronto ou de Winnipeg et le dernier, est de Boston). Il est à noter que ce dernier a édité des cartes postales à l'identifiant bilingue alors que des Montréalais (cinq sur six) ont simplement usé de l'anglais. Enfin, les identifiants des cartes postales du paysage ecclésial ont été édités par des Montréalais et une seule vient des États-Unis. Cinq identifiants sont bilingues (ill. 94, 101, 108, 109, 112) et dans la majorité des cas, c'est le français qui est mis en avant, sept sont unilingues anglaises (ill. 92, 96, 99, 100, 103, 104, 110) et cinq sont unilingues françaises (ill. 95, 98, 106, 107, 111). On notera qu'une de ces cartes postales a par ailleurs été éditée en anglais uniquement, par le même éditeur. Il ressort que le français est plus présent dans ce groupe.

Nous concluons de ces données et ces quelques observations que la langue n'est pas un indicateur fiable de l'identité de l'éditeur. Le bilinguisme n'est pas l'apanage des Montréalais pas plus que ne l'est la position en premier du français dans un identifiant bilingue. Et pour

mieux nous confondre, l'éditeur parisien utilise l'anglais uniquement, à quelques occasions, tout comme l'éditeur de Boston use du français (en second) dans ses identifiants bilingues. Ces données sont-elles plus fiables pour déterminer le profil de l'utilisateur des cartes postales ou le public cible (client)? Il ne saurait en être le cas ici puisque la sélection des cartes postales basée sur la représentativité a été effectuée en fonction du sujet (l'illustration en tout premier lieu, car notre étude porte sur celle-ci, l'identifiant est considéré comme le titre de l'œuvre) et peu importait la langue de l'identifiant. Pour mener à bien une étude approfondie sur ce sujet de la langue, il conviendrait d'user d'une autre approche et d'une méthodologie appropriée. Les résultats seraient bien évidemment d'intérêt. Surtout, il conviendrait de considérer les textes de correspondance et l'adresse du destinataire qui sont des indicateurs de premier ordre que nous n'avons absolument pas considérés pour notre étude. Enfin, le groupe de cartes postales que nous avons étudié a été édité à une époque où l'usage de l'anglais au Québec était répandu dans toutes les sphères de la société. Le francophone en était tout autant le récepteur que l'anglophone, car ce n'est qu'à partir des années 1960² que les questions de langue et les obligations qui en découlèrent (par règlement ou loi) se sont posées. Quant à la répartition géographique que la langue a engendrée — l'est de l'île pour les francophones et l'ouest pour les anglophones —, Paul-André Linteau la nuance en expliquant qu'il y avait une certaine mixité et précise que 30% des habitants de l'ouest étaient francophones³. Il faudrait, à ce moment, recenser les lieux de la vente des cartes postales⁴ et faire porter la recherche sur les adresses montréalaises des maisons d'édition pour parvenir à quelque conclusion.

De tous ces résultats, nous concluons que formulation de projets de ville par les cartes postales pour Montréal est complexe et nuancée. Le travail de conception architecturale et d'aménagement nécessite un grand nombre de plans, d'élévations, de coupes, de perspectives, de maquettes et, aujourd'hui, d'animations numériques tridimensionnelles. De

² Paul-André LINTEAU, *Histoire de Montréal depuis la Confédération*, deuxième édition augmentée, Montréal, Boréal, 2000, p. 332. En page 44, il explique qu'en 1901 les Montréalais d'origine britannique ne sont plus que le tiers (ayant été majoritaires dans les années précédentes).

³ *Ibid.*, p. 47.

⁴ Au premier chapitre nous mentionnions les adresses de quelques imagiers, rue Saint-Antoine, place d'Armes et, rue Sainte-Catherine; puis l'oratoire Saint-Joseph en distribuait sur son site à une époque. Une maison éditrice était sise rue Notre-Dame : la librairie Beauchemin.

cette même façon, les cartes postales ont évoqué des projets pour un paysage construit, usant des photographies, des illustrations et d'élévations architecturales comme base éditoriale. Au premier chapitre, nous présentons la conception selon laquelle les cartes postales illustrées seraient des représentations collectives, accréditées, qui permettraient aux croyances de devenir des réalités⁵. Ainsi, la carte postale de Montréal aurait été dotée d'une sorte d'autorité sur les projets de ville qu'elle a portés auprès des utilisateurs, accréditée d'un pouvoir reconnu hautement symbolique au sens de la convention sociale, c'est-à-dire que la carte postale a fédéré une cohésion de la collectivité autour du projet de ville.

Notre étude de la relation de détermination bidirectionnelle entre la carte postale et le projet de ville a porté sur quatre thèmes principaux, pertinents pour l'étude de la représentation de Montréal, et utilisés pour caractériser le rapport entre la carte postale et le projet de ville : la *City Beautiful*, la modernité, la métropole et le progrès social du paysage ecclésial. Le schéma 5 explique leurs interactions, les rend intelligibles, et montre les quatre thèmes inscrits dans le rapport dialogique entre la carte postale et le projet de ville. Pour chacun de ces thèmes, nous avons mentionné les critères spécifiques de sélection du corpus et la sous-hypothèse qui a permis de raffiner et d'explorer plus précisément l'hypothèse générale. Nous avons aussi présenté les conclusions issues de ces questionnements, pour chaque thème du projet de ville montréalais. Notre approche et le fonctionnement de notre système ont aussi été précisés. Comme conclusion générale nous pouvons formuler que c'est un rapport dialogique qui s'est établi entre la carte postale et le projet de ville. Cette relation de détermination bidirectionnelle entre la carte postale et le projet de ville montréalais expose le fait que, dans un premier temps, c'est la carte postale qui détermine le projet de ville, puis que ce dernier, dans un deuxième temps, détermine la production de cartes postales. Il s'agit non pas d'un cercle vicieux, mais plutôt d'une dialogie génératrice. Cette dialogie génératrice,

⁵ Selon les idées développées par Ruth AMOSSY, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991, p. 48, citée dans Marie-Ève PERROT, « Nature et fonction des stéréotypes linguistiques dans le discours de presse d'une communauté minoritaire : L'Évangéline de 1887 à 1930 », dans Henri BOYER, dir., *Stéréotypage, stéréotypes : fonctionnements ordinaires et mises en scènes*, tome 1, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 254. Et la conception symbolique des cartes postales par Christian MALAURIE, « Carte postale photographique et territoires. L'exemple d'Arcachon (1898-1968) », thèse de doctorat, Bordeaux, Université Michel-Montaigne Bordeaux III, Département des sciences de l'information et de la communication, 2001a, p. 163.

qui est aussi un indicateur de la complexité du rapport entre les cartes postales et le projet de ville, ne peut être réduit à un simple rapport causal qui serait unidirectionnel. En effet, une rétroaction est observée dans cette relation et y trouve sa place comme c'est le cas dans le fonctionnement de tout système.

Ces réflexions et ces conclusions permettent de faire le lien avec les objectifs de la recherche et de signaler leur atteinte. Le premier des quatre objectifs de notre thèse est de 1) Mieux connaître l'histoire des cartes postales au Québec. Cet objectif, un peu large, s'est posé au vu de la pauvreté historiographique particulièrement sur les cartes postales au Québec, que nous avons un peu amendé. Seul l'ouvrage de Jacques Poitras a porté sur l'histoire des cartes postales au Québec (dont nous avons eu grande aide); le sujet d'étude appelle d'autres travaux. Le second objectif, 2) Mieux connaître la ville de Montréal au cours de la première moitié du XX^e siècle eu égard à son contexte de production artistique (épistémè), s'est réalisé par l'analyse des représentations. L'étude de la carte postale photographique a ceci d'intéressant que l'on peut comparer pour un même cliché deux éditions en cartes postales. Certaines facettes du processus de création sont alors révélées tout comme l'impact des choix éditoriaux. L'organisation spatiale des représentations et les diverses questions formelles ont été largement décrites et analysées. Des modèles de la représentation sont perceptibles qu'il conviendrait de vérifier dans une autre étude (dont ce serait l'objectif).

Le troisième objectif, 3) cerner les rapports entre l'imaginaire collectif de la ville québécoise et les représentations de la ville, a été atteint de la manière suivante : l'étude de ces représentations qui formulent des projets de ville pour Montréal en a fait connaître le sens. Pour y arriver, il nous a fallu cerner les rapports entre les idées ou les idéologies qui circulaient dans la ville (auprès des acteurs) et les « messages » livrés par les œuvres en considérant les différents contextes conviés. En revanche, nous tenons à préciser que nous avons cerné « des » rapports, car nous ne pouvons considérer de les cerner tous à partir d'une seule étude.

Enfin, le dernier objectif, 4) renouveler le regard sur Montréal par la mise en rapport de son histoire de l'art et du développement de son paysage construit a été atteint. Par notre approche de la représentation de Montréal et par la recherche du sens qui lui était afférente, notre recherche a fait des liens avec l'histoire de l'art, de l'aménagement ou de l'architecture, des lieux ou des constructions et a permis de mieux connaître le paysage construit. Par l'étude de ses représentations aussi puisque leur contextualisation était nécessaire du point de vue historique et même, pour quelques cas, technique. C'est un peu de l'histoire urbaine et de l'histoire culturelle qui ont été divulguées.

La principale difficulté que nous avons rencontrée au cours de notre travail de recherche est peut-être de n'avoir pu accéder aux documents d'archives des maisons d'édition de cartes postales. Le secret entourant les méthodes d'édition, qui étaient parfois brevetées, a été préservé par la destruction des documents, incluant ceux de la gestion de l'entreprise. À Montréal, les maisons d'édition étrangères qui ont ouvert quelque bureau, « The Valentine & Sons' » de Dundee, en Écosse, par exemple, ont peut-être, en outre, veillé elles-mêmes au destin de ces documents. Il faudrait le vérifier dans les archives de la maison de Dundee. On trouve donc, çà et là, dispersés, quelques documents trop rares.

Le dépassement des limites de l'étude

Au terme de ce travail, nous pouvons évoquer quelques pistes de recherche prometteuses. Le projet urbain a été défini comme ceci : « Écrits, dessins et autres modes de représentation détaillant un ensemble d'actions permettant la réalisation d'un aménagement urbain⁶. » Il est entendu que nous avons concentré notre analyse sur les cartes postales. C'est en effet une limite que nous avons posée dans le but de mieux connaître le média, l'un des objectifs poursuivis par cette thèse. En revanche, il serait certainement intéressant de chercher à savoir, pour chacun des thèmes que nous avons abordés si des textes et d'autres œuvres d'art ont pu appuyer les projets urbains que les cartes postales ont formulés.

Notre thèse a pourvu l'histoire de l'art de quelques nouvelles connaissances sur les cartes postales. Le travail sur la carte postale canadienne et québécoise pourrait se poursuivre, d'une part, en portant, par exemple, sur les paysages construits de Québec, de Toronto ou d'Ottawa, des villes représentées ayant de riches corpus. D'autre part, il pourrait visiter les cartes postales qui ont représenté d'autres thèmes, lesquels sont très variés : les cartes postales de la Saint-Valentin, de Noël ou du Jour de l'An, les caricatures, les animaux, les personnes, etc. Ce travail de recherche permettrait d'explorer le développement historique de la carte postale, lui accordant une attention toute méritée.

Une autre avenue de recherche que nous pouvons suggérer ressortit aux questions de représentations des villes dans des corpus d'imagerie variée. D'autres types de médias, comme les nombreuses gravures, les peintures, les photographies et, pour certaines périodes de l'histoire, les cartes géographiques, restent à être explorés. Là encore, la littérature ayant montré les lacunes en cette matière, la recherche pourrait porter sur des questions relatives à la nature de la relation entre la ville et sa représentation. Par exemple, la carte postale étant un média « populaire », la recherche pourrait procéder de ce principe.

⁶ QUATREMÈRE DE QUINCY, *Dictionnaire historique d'architecture*, Paris, Adrien Le Clere et Cie, 1832, vol. 2, p. 313-314; Jean-Henri CALSAT et Jean-Pierre SYDLER, *Vocabulaire international des termes d'urbanisme et d'architecture. Wörterbuch für Städtebau und Architektur. International vocabulary of town planning and architecture*, Paris, Société de diffusion des techniques du bâtiment et des travaux publics, 1970, p. 205, cités dans GAUTHIEZ, p. 256.

La recherche du sens des œuvres d'art est une avenue de recherche fertile dont nous n'avons pas même posé les jalons. Notre thèse en a recherché un peu dans les cartes postales, mais n'en a que trop peu déchiffré. La relation entre le sens inféré à l'imagerie et l'imaginaire collectif des sociétés, à différentes périodes de leur histoire, mérite l'attention des chercheurs.

Illustration 1 : British American Bank Note Co., Montréal et Ottawa . *Premier entier postal*, modèle de 1871, daté du 20 mars 1873 : 7,5 cm x 11,8 cm, collection Jacques Poitras. (photographie tirée de Jacques POITRAS, *La carte postale québécoise. Une aventure photographique*, La Prairie, Broquet, 1990, p. 23).



Illustration 2 : Nerlich and Co., Toronto. *Carte postale à « dos divisé »*, 1910. Centre d'histoire de Montréal, 070749.



Illustration 3 : *A Postcard Habit in Germany : the Postman as a walking Stationer and Letter-box*, paru dans *Illustrated London News*, le 2 octobre 1909. (gravure tirée de Frank STAFF, *The Picture Postcard & Its Origins*, Londres, Lutterworth Press, 1966, page liminaire).

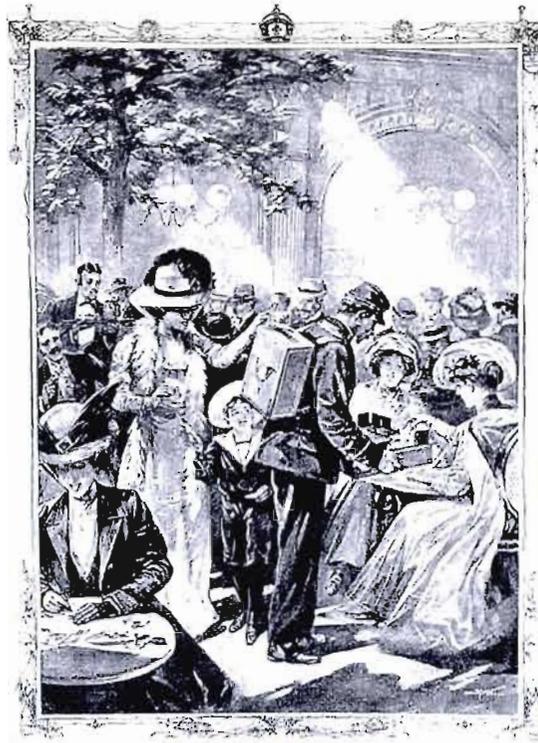


Illustration 4 : Librairie Garneau, Ltée, éditeurs, Québec. *Place d'Armes, Québec*, 1927, 13,9 x 8,8 cm, collection privée.

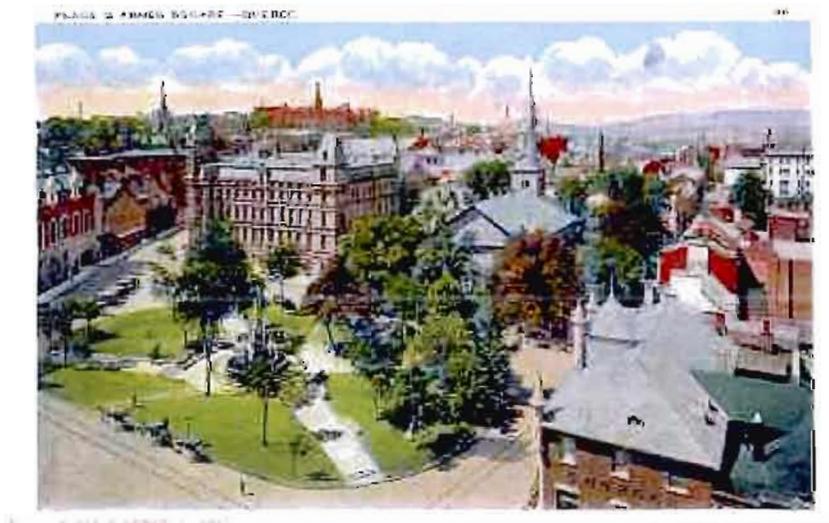


Illustration 5 : MacKenzie, Mann & Co. Ltd. « *Plan of the Mount-Royal Tunnel* », mai 1893. (photographie tirée de Wikipedia, « *Mount-Royal, Quebec* », [http://en.wikipedia.org/?title=Mont-Royal,_Quebec]).

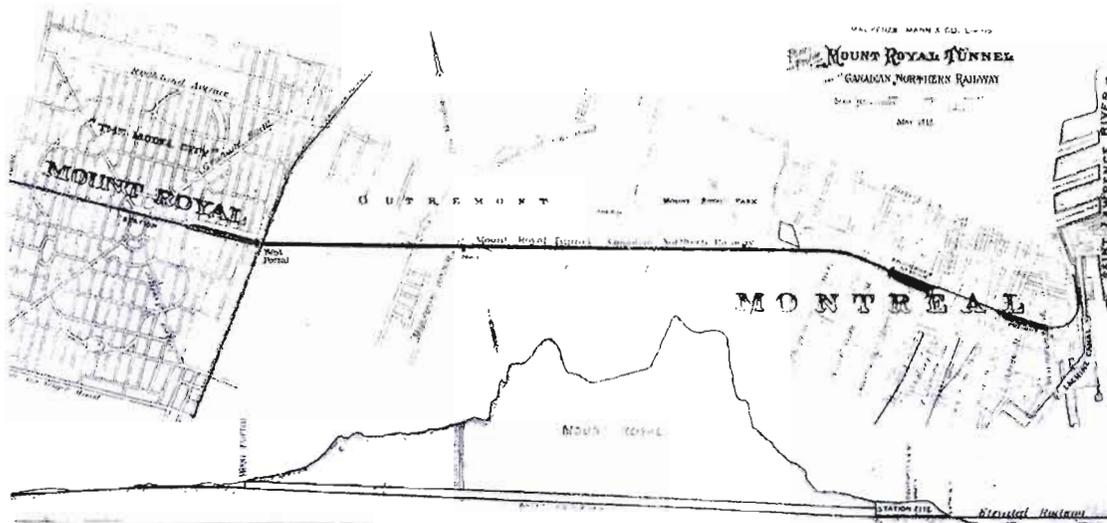


Illustration 6 : Artiste inconnu. « *Vue à vol d'oiseau de la cité de Maisonneuve* », vers 1910, Archives de la ville de Montréal (photographie tirée de Luc NOPPEN, *Du chemin du Roy à la rue Notre-Dame: Mémoires et destins d'un axe est-ouest à Montréal, Québec*, Ministère des transports du Québec, 2001, p. 14).



Illustration 7 : Wm. Notman & Son, Montréal. « Le square Dominion depuis la cathédrale Saint-Jacques, Montréal, Qc », vers 1880, Musée McCord, V1944.0 (photographie tirée de Musée McCord, [www.musee-mccord.qc.ca]).



Illustration 8 : Herménégilde Lavoie. « Dominion Square, rue Peel, cathédrale Marie-Reine-du-Monde et édifice de la Sun Life à Montréal », 1938, BANQ, fonds Ministère de la Culture et des Communications, E6,S7,SSI,P10510 (photographie tirée de BANQ, [http://pistard.banq.qc.ca/unite_chercheurs/description_fonds?p_anqsid=20081126091358117&p_classe=E&p_fonds=6&p_centre=03Q&p_numunide=857949]).



Illustration 9 : Warwick Bros. & Rutter Limited, Publishers, Toronto. « *Greetings, Dominion Square Montreal* », décembre 1904. (photographie tirée de Waldemar L. GUTZMAN, *The Canadian Patriotic Post Card Handbook, 1904-1914*, Toronto, The Unitrade Press, 1985, p. 69).

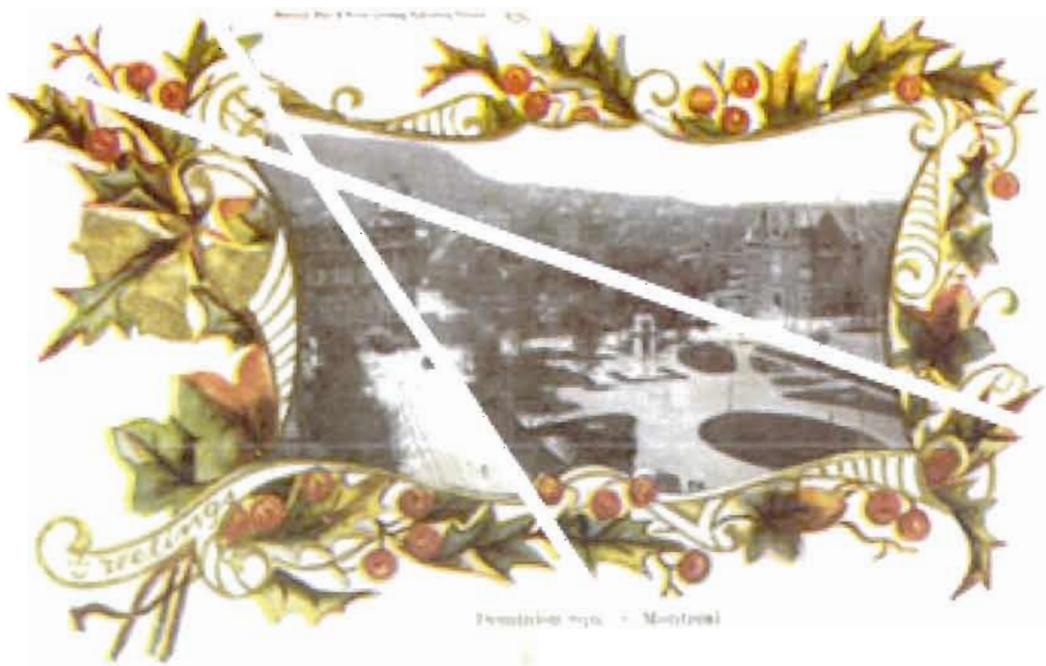


Illustration 10 : Illustrated Post Card Co., Montréal. « *Dominion Square, Montreal / Le Carré Dominion, Montréal* », 1911, collection privée.



Illustration 11 : Éditeur inconnu. « *Sun Life Building, Montreal, Que.* », 1927, collection privée.

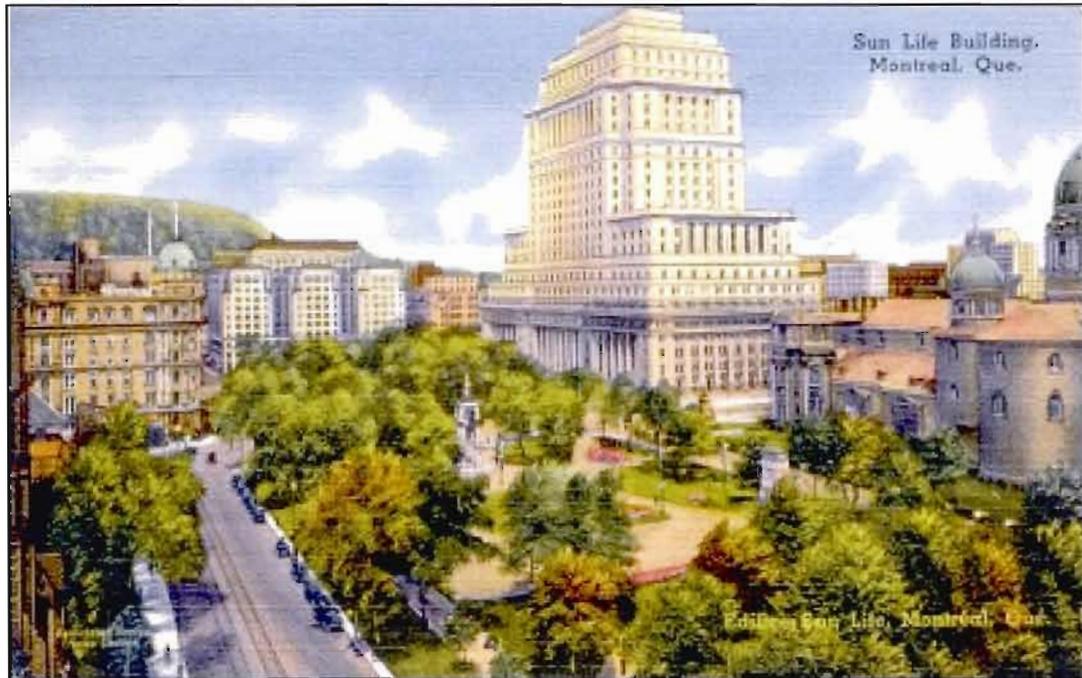


Illustration 12 : European Post Card Co., Montréal. « *Dominion Square with Windsor Hotel, Montreal* », avant 1911, collection Stéphanie Mondor.



Illustration 13 : European Post Card Co., Montréal. « Montréal – Gare Windsor (*Windsor Station*) », vers 1912, collection Jonathan Cha.



Illustration 14 : Wm. Notman & Son, Montréal. « Square Victoria, Montréal, Qc », vers 1911, Musée McCord, V4889 (photographie tirée de Musée McCord, [www. musee-mccord.qc.ca]).



Illustration 15 : Gabor Szilasi, Montréal « Square Victoria », vers 1960, BANQ, 1960E6,S7,SS1,P22745 (photographie tirée de BANQ, [http://pistard.banq.qc.ca/unite_chercheurs/description_fonds?p_anqsid=20081126095136176&p_classe=E&p_fonds=6&p_centre=06M&p_numunide=867412]).



Illustration 16 : European Post Card Co.(?), Montréal. « *Victoria Square, Montreal* », vers 1909, BANQ, collection Magella Bureau, P547, S1, SS1, SSS1, D2, P1155.

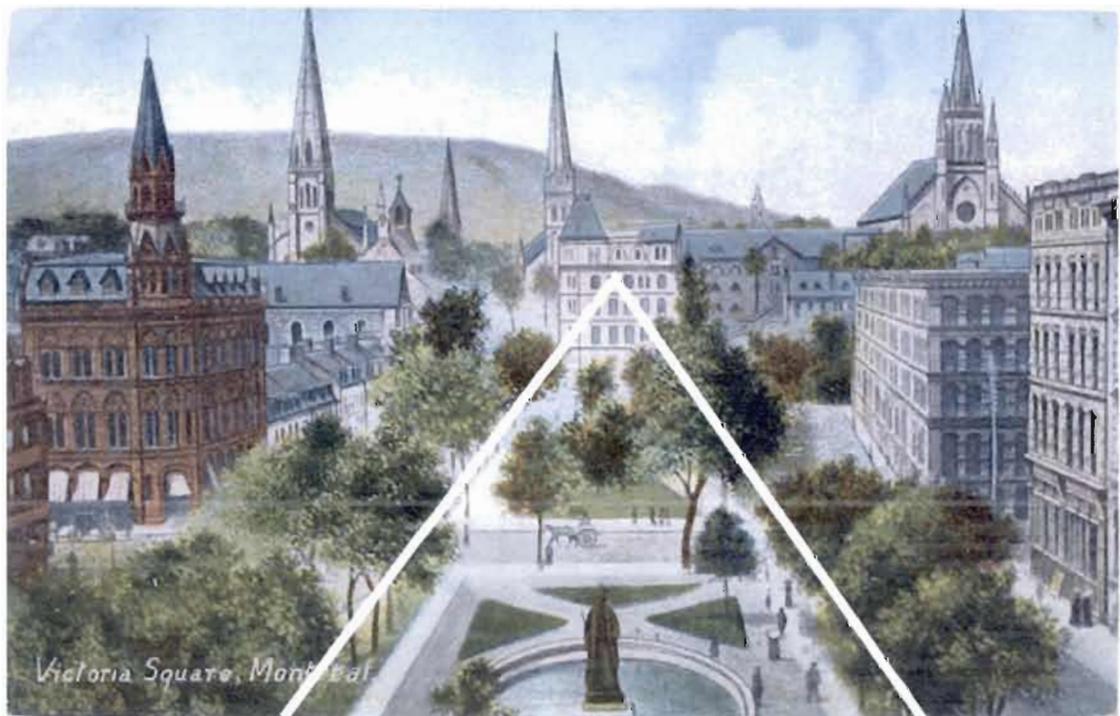


Illustration 17 : Photogelatine Engraving, Co. Ltd., Montréal. « *Victoria Square and Beaver Hall Hill, Montreal, Canada* », 1941, collection privée.

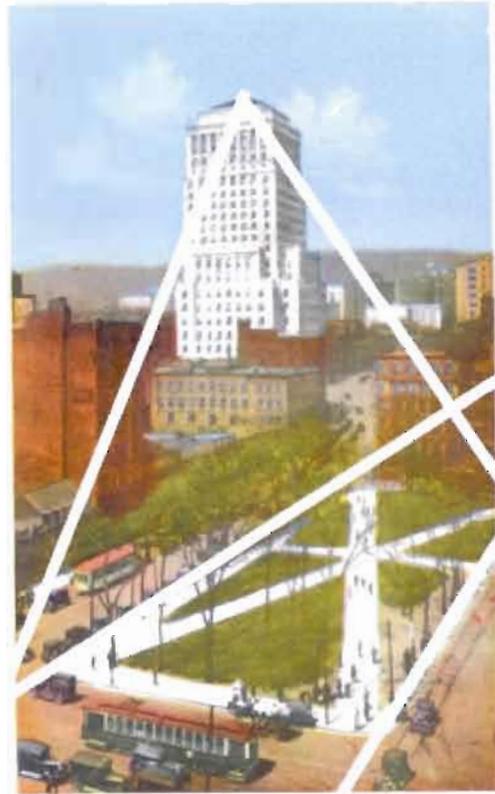
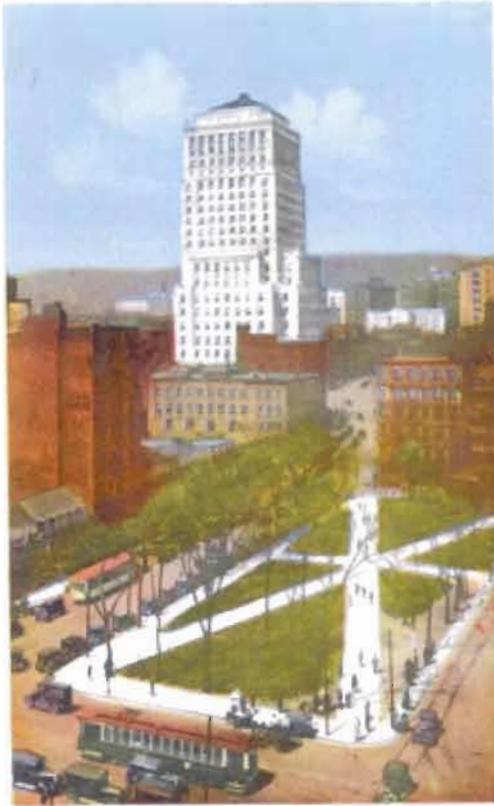


Illustration 18 : Conrad Poirier. « *Parks and Playground. In Park - Place Viger* », 29 avril 1937. BANQ, fonds Conrad Poirier, P48, S1, P1646 (photographie tirée de BANQ, http://pistard.banq.qc.ca/unite_chercheurs/description_fonds?p_anqid=20081126101423214&p_classe=P&p_fonds=48&p_centre=06M&p_numunide=804326).



Illustration 19 : Montreal Import, Montréal. « *Montreal – Place Viger and Statue Chenier* », 1911, Centre d'histoire de Montréal, 030174.

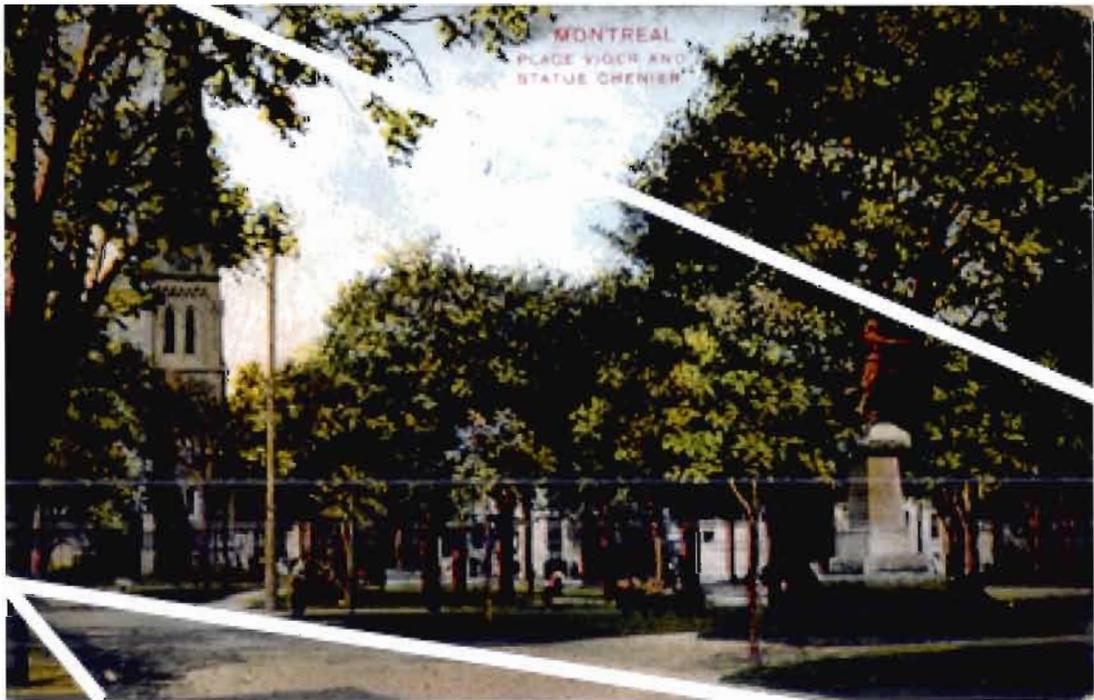


Illustration 20 : N. D. Phot., Paris. « *Montreal — The Viger Square and St. Denis Street* », vers 1932, BANQ, collection Michel Bazinet, c05186.

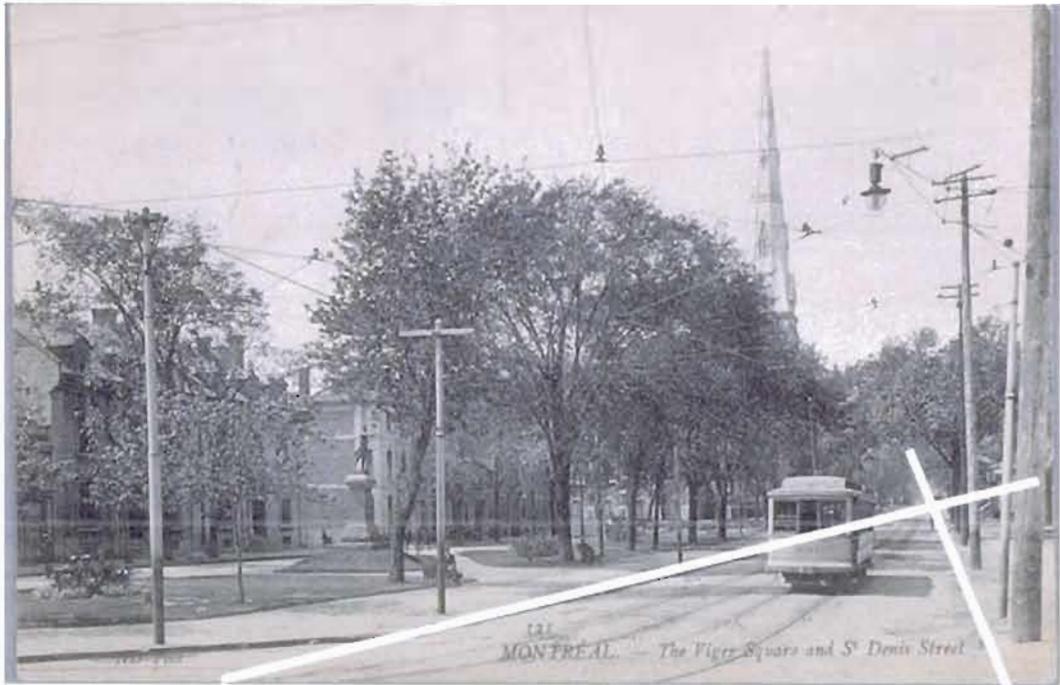
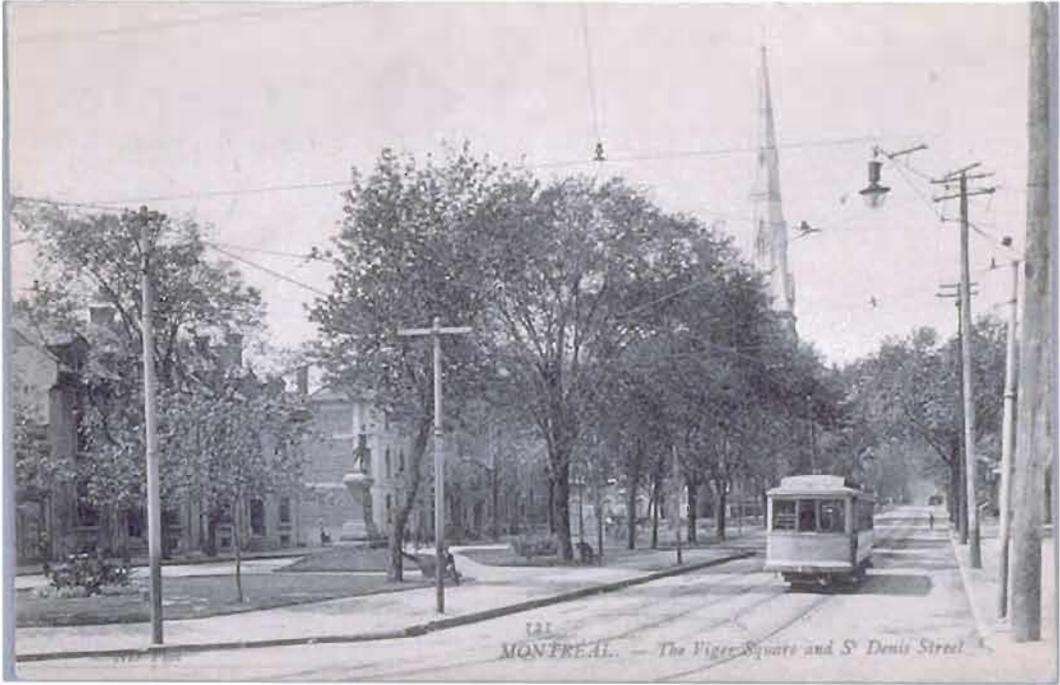
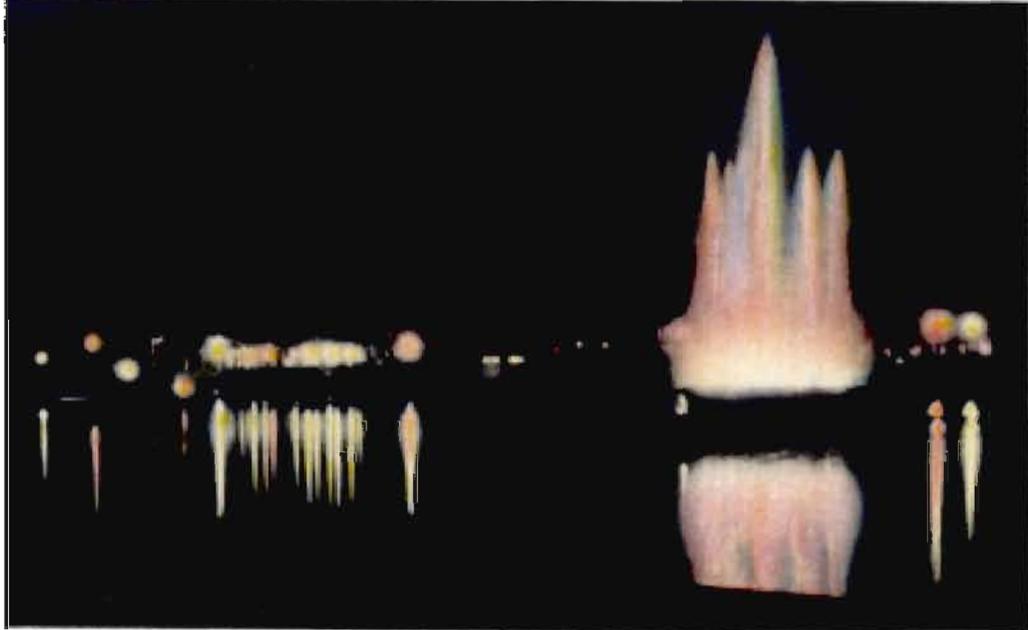


Illustration 21 : Compagnie aérienne franco-canadienne. [Square et gare Viger], 1927, ANQM, SQD, (X14-1927), E21, N 591-25.



Illustration 22 : C. L. C. « *The Changing Illuminated Fountain at Lafontaine Park, Montreal, Que.* », après 1929, collection Stéphanie Mondor.

H. Satellite Photo



THE CHANGING ILLUMINATED FOUNTAIN AT LAFONTAINE PARK. MONTREAL. QUE.

H. Satellite Photo



THE CHANGING ILLUMINATED FOUNTAIN AT LAFONTAINE PARK. MONTREAL. QUE.

Illustration 23 : Éditeur inconnu, Montréal. « Montréal — Carré Saint Louis (*St. Louis Square*) », vers 1905, BANQ, collection Magella Bureau, P547, S1, SS1, SSS1, D2, P685.



Illustration 24 : Éditeur inconnu. « *Lafontaine Park, the Hot Houses, Montréal. La [sic] parc Lafontaine, les serres* », avant 1929, collection France St-Jean.



Illustration 25 : The Valentine & Sons' United Publishing Co. Ltd., Toronto et Winnipeg.
« *Pretty views in Park Lafontaine, Montreal, Canada* », avant 1920, collection Jonathan Cha.

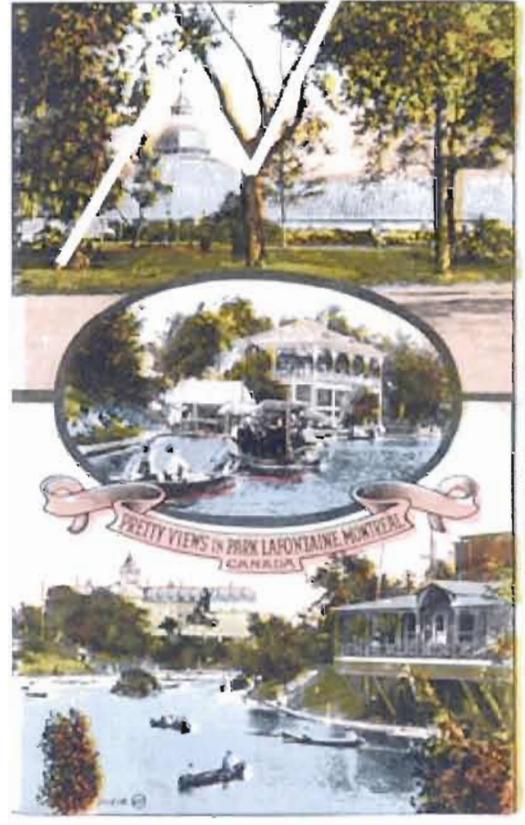


Illustration 26 : The Valentine & Sons' Publishing Co. Ltd, Montréal et Toronto. « *Fletcher's Field, Montreal* », 1915, collection privée.



Illustration 27 : Novelty Manufacturing and Art Printing Co., Montréal. « *Panorama, Lafontaine Park, Montréal* », avant 1929, collection Stéphanie Mondor.

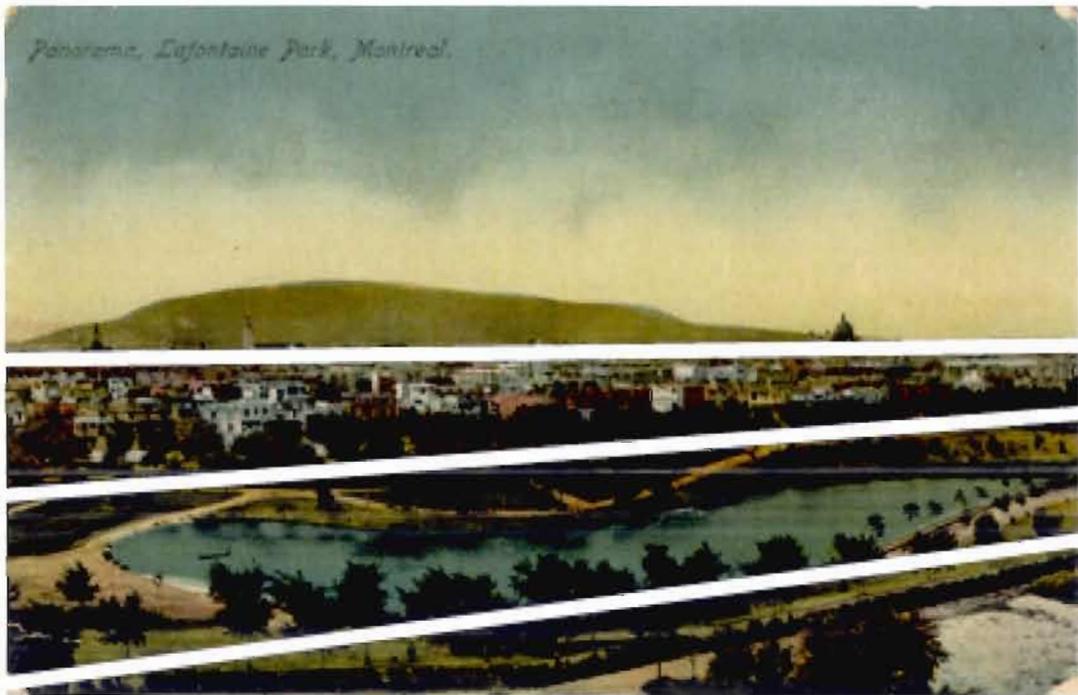
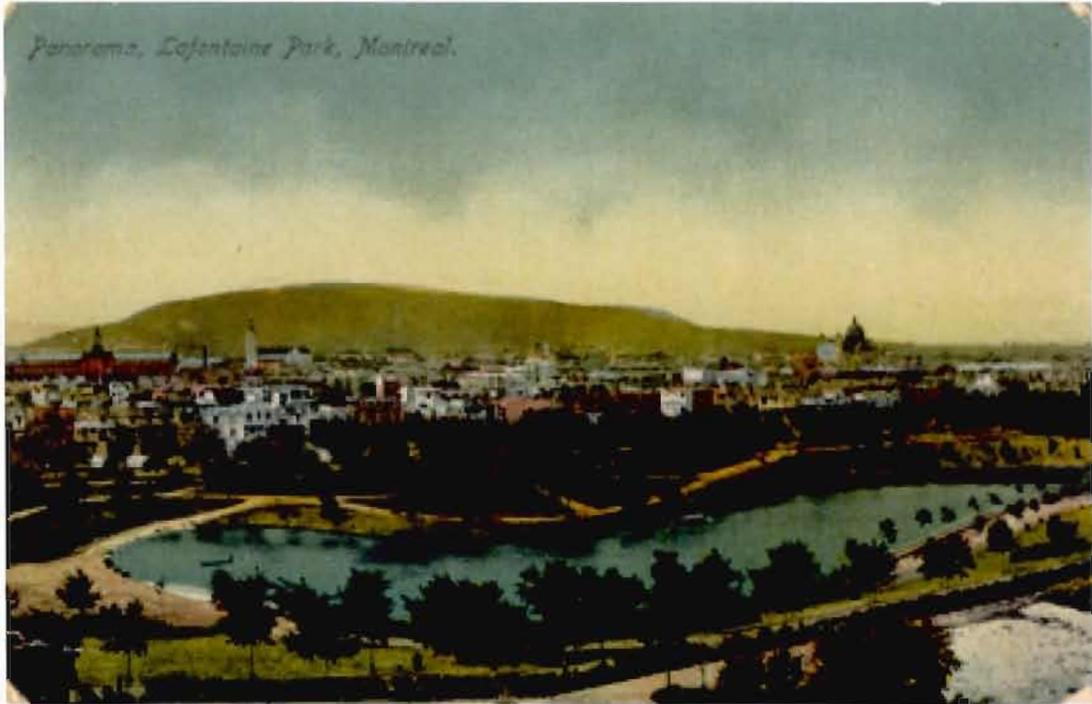


Illustration 28 : Metropolitan News Company, Boston. « Le parc La Fontaine, Montreal / *Lafontaine Park, Montreal* », vers 1929, collection Stéphanie Mondor.



Illustration 29 : International Fine Art Co. Ltd., Montréal. « *Rustic Bridge, Lafontaine Park, Montreal, Canada* », 1930, collection Jonathan Cha.



RUSTIC BRIDGE, LAFONTAINE PARK, MONTREAL, CANADA.



RUSTIC BRIDGE, LAFONTAINE PARK, MONTREAL, CANADA.

Illustration 30 : Éditeur inconnu. « Parc Lafontaine », 1907, Centre d'histoire de Montréal, 030225.

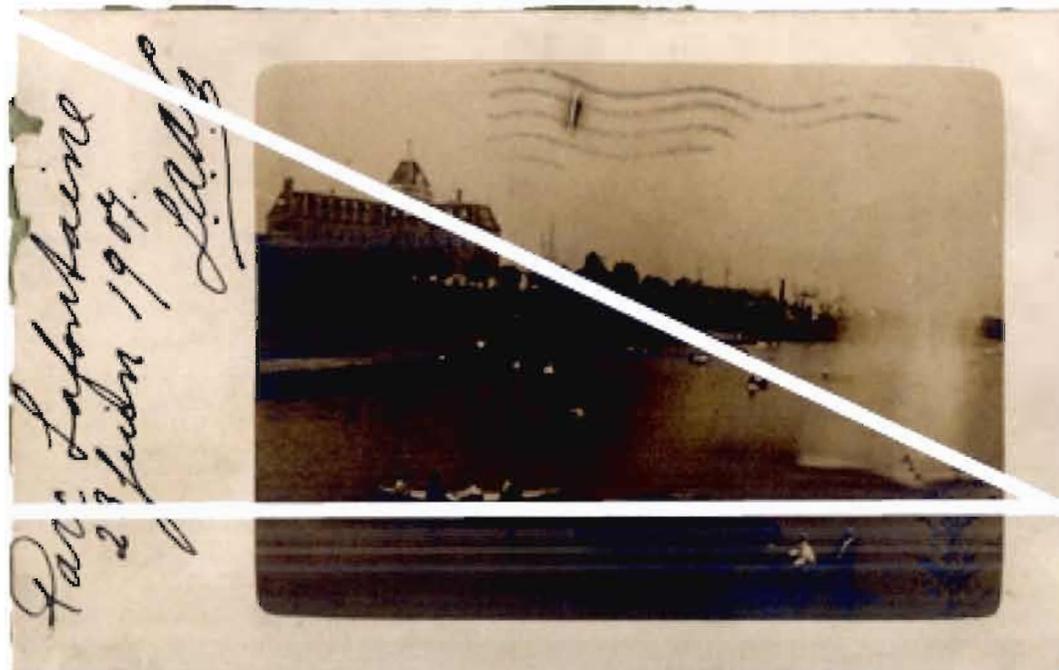
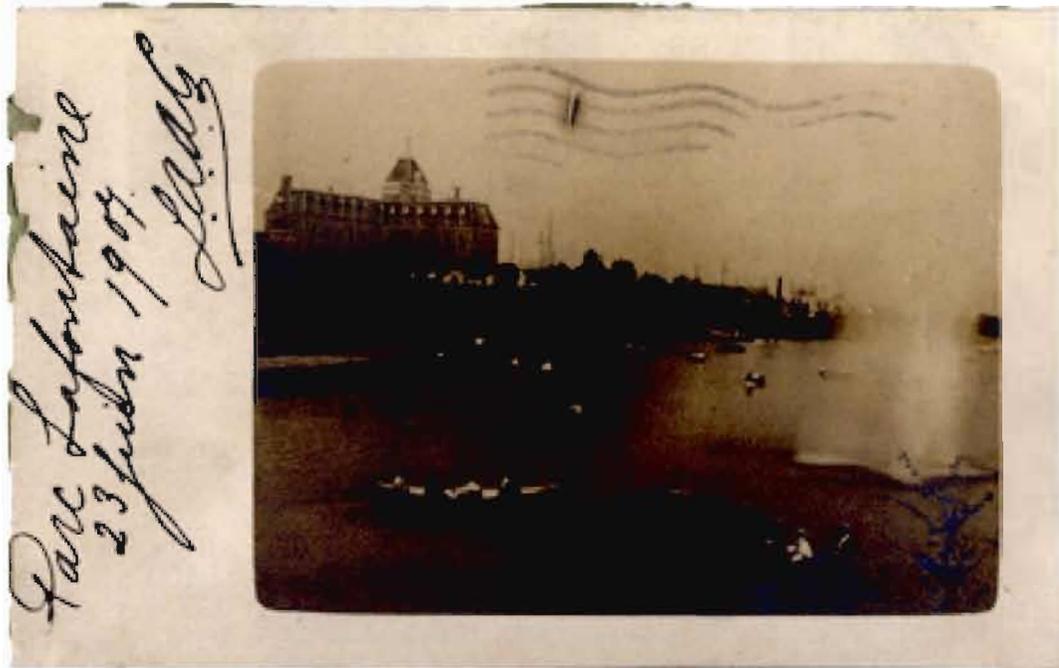


Illustration 31 : Edgar Gariépy, Montréal. « Vue de Montréal à l'est du Mont-Royal depuis la rue Saint-Paul », vers 1922, BANQ, fonds Famille Bourassa, P266, S3, SS2, P20 (photographie tirée de BANQ, [http://pistard.banq.qc.ca/unite_chercheurs/description_fonds?p_anqid=20081126102501239&p_classe=P&p_fonds=266&p_centre=06M&p_numunide=802014]).



Illustration 32 : International Post Card Co., Montréal. « Montréal – L'hôtel de ville (*City Hall*) », avant 1922, collection Jonathan Cha.

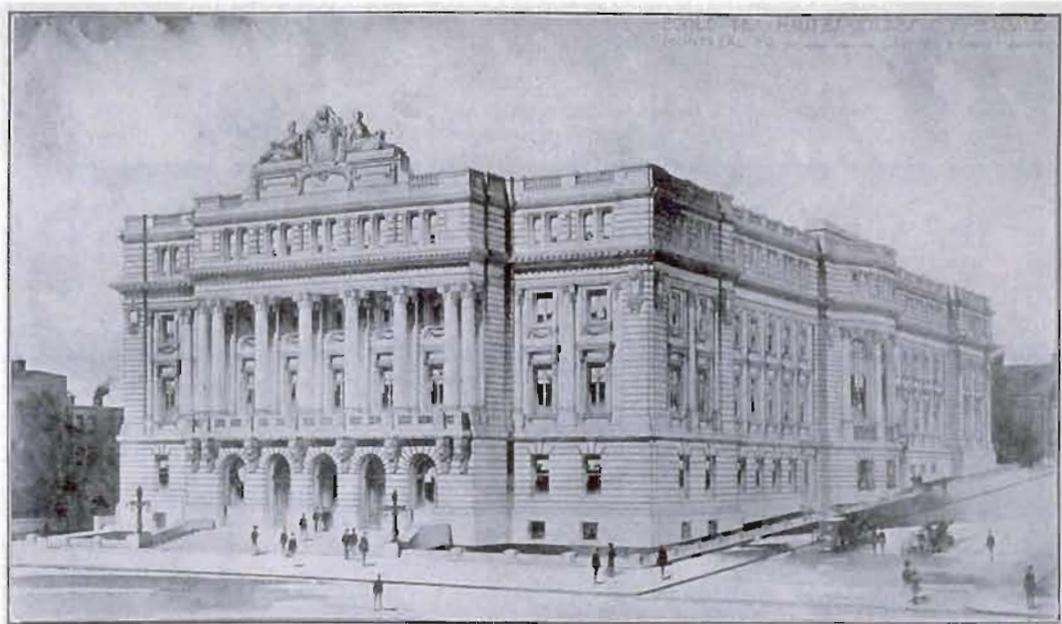


Illustration 33 : C. W. Hughes & Co. inc., Mechanicville, New York, États-Unis. « *State Capitol, Albany, N.Y.* », vers 1935, collection privée.



4A-H529

Illustration 34 : Gauthier et Daoust. Élévation, École des hautes études commerciales. Vers 1908, BANQ, albums de rues E.-Z. Massicotte, 8-145-f.



School of High Commercial Studies.

Ecole des Hautes Etudes Commerciales.



School of High Commercial Studies.

Ecole des Hautes Etudes Commerciales.

Illustration 35 : Anonyme. « Ancien palais de justice de Montréal, 155, rue Notre-Dame est », vers 1935, BANQ, collection initiale, P318, S2, P27 (photographie tirée de BANQ, [http://pistard.banq.qc.ca/unite_chercheurs/description_fonds?p_anqid=20081126103254268&p_classe=P&p_fonds=318&p_centre=06M&p_numunide=818845]).



Illustration 36 : Éditeur inconnu. « *Court house, / Montréal. Le palais de justice* », 1928, BANQ, collection Magella Bureau, P547, S1, SS1, SSS1, D2, P3754.



Illustration 37 : Notman et Sandham. « Bureau de poste, Montréal, Qc », vers 1878, Musée McCord, V842 (photographie tirée de McCord, [www. musee-mccord.qc.ca]).



Illustration 38 : Éditeur inconnu. « *Post Office, Montreal. Le bureau de poste* », 1925, collection Jonathan Cha.

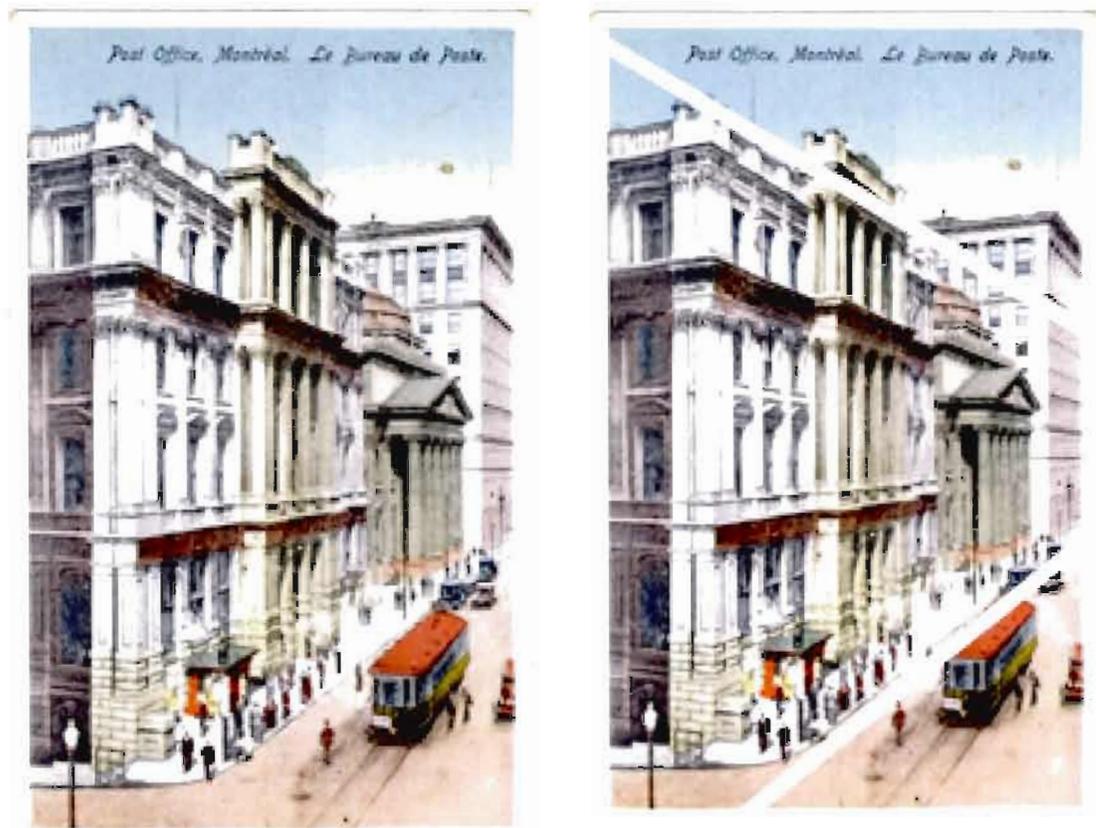


Illustration 39 : Wm. Notman & Son, Montréal. « Le boulevard Morgan en direction du marché, Maisonneuve (Montréal), Qc », 1916, McCord, V16185 (photographie tirée de McCord, [www.musee-mccord.qc.ca]).



Illustration 40: European Post Card Co., Montréal. « Montréal – Bain public – Maisonneuve (Public bath.) », 1923, BANQ, collection Magella Bureau, P547, S1, SS1, SSS1, D2, P146.

MONTREAL.—BAIN PUBLIC-MAISONNEUVE. (PUBLIC BATH.)



MONTREAL.—BAIN PUBLIC-MAISONNEUVE. (PUBLIC BATH.)

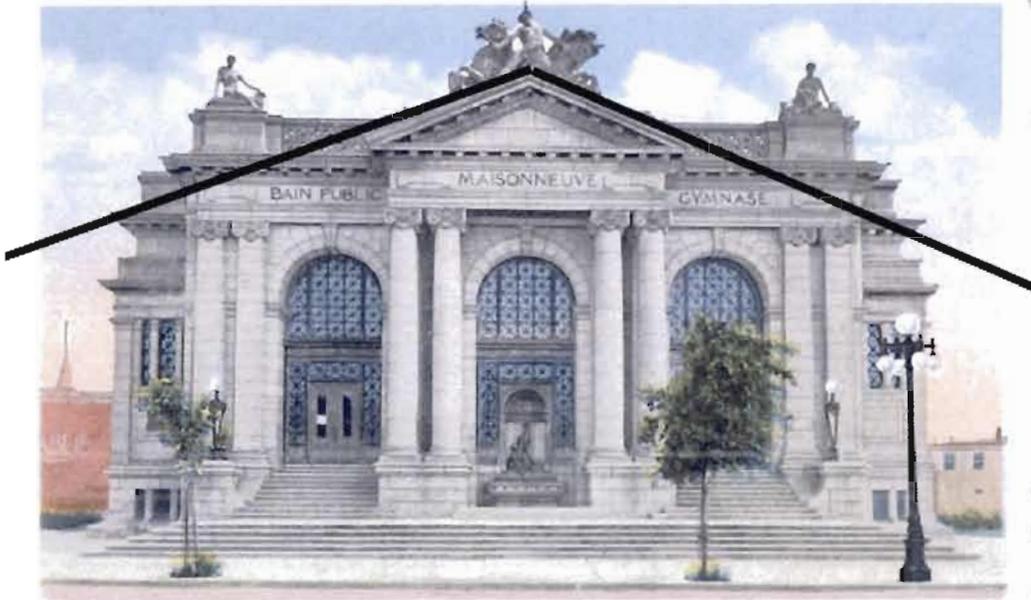


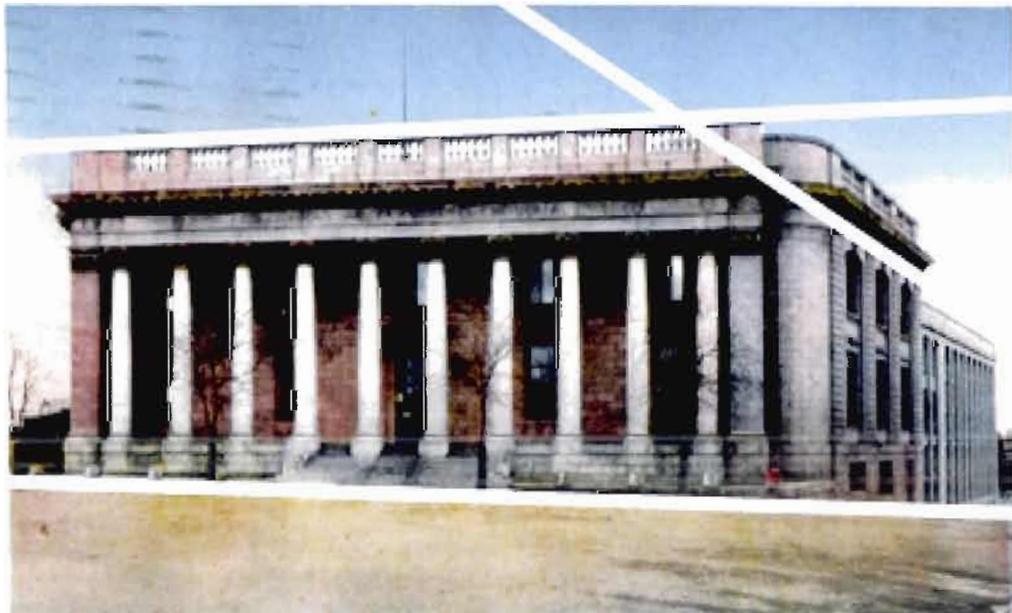
Illustration 41 : Conrad Poirier. « *Architecture. Civic Library* », 2 décembre 1937, BANQ, fonds Conrad Poirier, P48, S1, P1122 (BANQ, [http://pistard.banq.qc.ca/unite_chercheurs/detail_fonds?p_anqid=20081126105906328&p_centre=06M&p_classe=P&p_fonds=48]).



Illustration 42 : International Fine Art, Montréal. « *Montreal Public Library* », 1926, Centre d'histoire de Montréal, 051176.



Montreal Public Library.



Montreal Public Library.

Illustration 43 : Le square Viger et l'école des Hautes études commerciales (en rouge). Elzéar Pierre Joseph Courval. « Plan de la Cité de Montréal et de ses environs », 1931, BANQ, 428455 (photographie tirée de BANQ, [http://services.banq.qc.ca/sdx/cep/document.xsp?app=ca.BANQ.sdx.cep&db=notice&id=0000428455&n=108&sBtn=Lancer&col=*&order=ascendant&qlang=fr-FR&dbrv0=montréal&dbrn=1&sortfield=date_publication&db=notice&dbrf0=xtgpleintexte_fr_FR&p=6&chpp=20&dbrqp=search_notice&qid=sdx_q01]).



Illustration 44 : The Valentine & Sons' Publishing Co. Ltd., Montréal. « *School of Higher Studies, Viger Square, Montreal* », 1912, BANQ, collection Magella Bureau, P547, S1, SS1, SSS1, D2, P172.

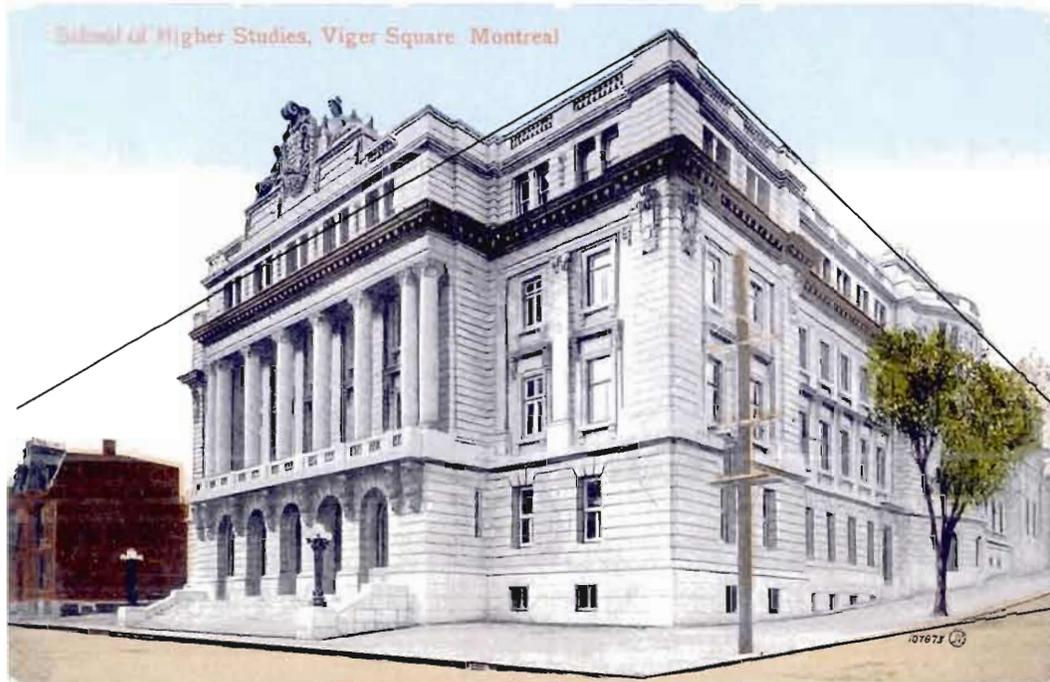


Illustration 45 : Éditeur inconnu. « Monument de Cartier, ou repose [sic] ses cendres au Cimetière de la Côte des Neiges. Centenaire Cartier. *Cartier Monument, Côte des Neiges Cemetery — Cartier Centenary 1814-1914* », 1914, BANQ, collection Michel Bazinet, c02944.



Illustration 46 : William LeBaron Jenney. Home Insurance Building, Chicago, Illinois, États-Unis, 1885-1931. (photographie tirée de <http://www.techno-science.net>).



Illustration 47 : C. N. R. « Montréal, Pont Victoria », vers 1920, BANQ, P600, S6, D4, P54 (photographie tirée de BANQ, [http://pistard.banq.qc.ca/unite_chercheurs/description_fonds?p_anqid=20081126122246544&p_classe=P&p_fonds=600&p_centre=03Q&p_numunide=925089]).



VICTORIA TUBULAR BRIDGE - MONTREAL.
GRAND TRUNK RAILWAY SYSTEM
OPENED FOR TRAFFIC BY H.R.H. THE PRINCE OF WALES
AUGUST 25th 1909

Illustration 48 : Lionel Audet-Lapointe. « Ruines du premier fort construit sous le régime français après l'incendie qui le détruisit le 11 avril 1930 », 12 avril 1930, BANQ, P1, S6, P95 (photographie tirée de BANQ,).



Illustration 49 : Illustrated Post Card Co., Montréal. « *Montreal - Canadian Pacific Ry. Bridge over St. Lawrence River / Montreal - Victoria Jubilee Bridge* », 1910, collection privée.

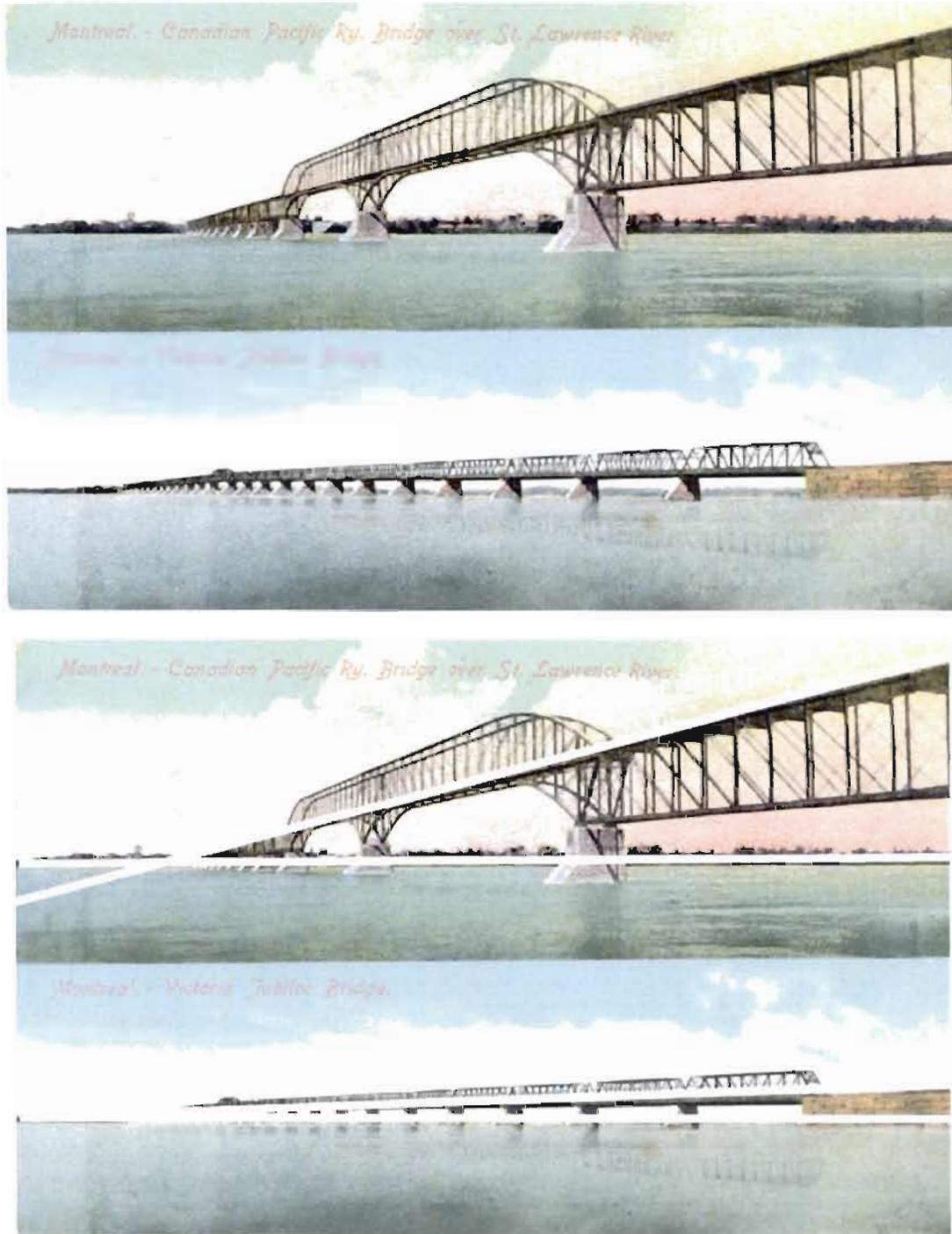


Illustration 50 : The Valentine & Sons', Montréal. « Centenaire Cartier / Cartier Centenary. 1814-1914 », 1914, BANQ, collection Magella Bureau, P547, S1, SS1, SSS1, D2, P676.



Illustration 51 : The Valentine & Sons', Montréal. « *Best Wishes From Canada* », 1907-1909, BANQ, collection Magella Bureau, P547, S1, SS1, SSS1, D2, P1007.

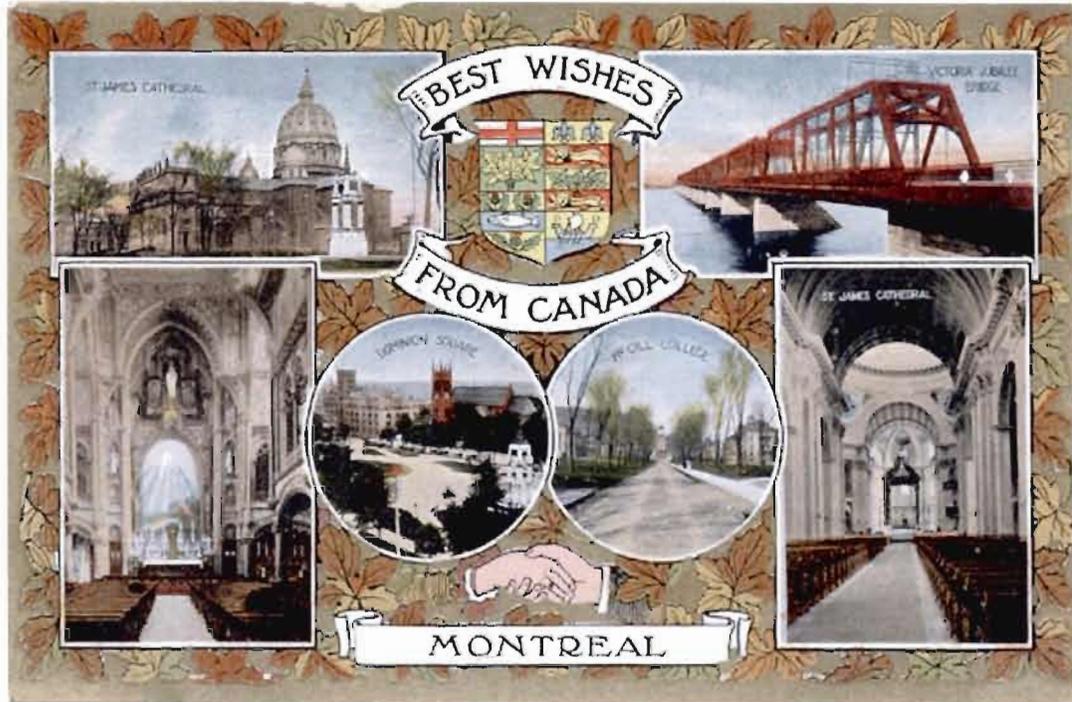
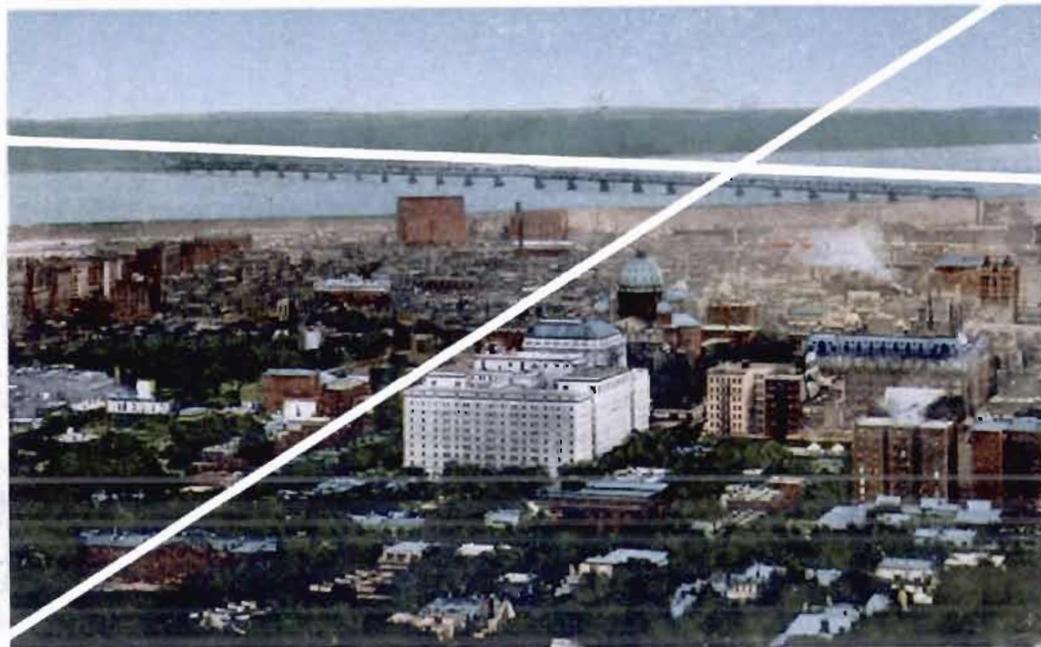


Illustration 52 : International Fine Art Co. Ltd., Montréal. « *Montreal from Mount Royal* », 1925, BANQ, collection Magella Bureau, P547, S1, SS1, SSS1, D2, P1027.



Montreal from Mount Royal.



Montreal from Mount Royal.

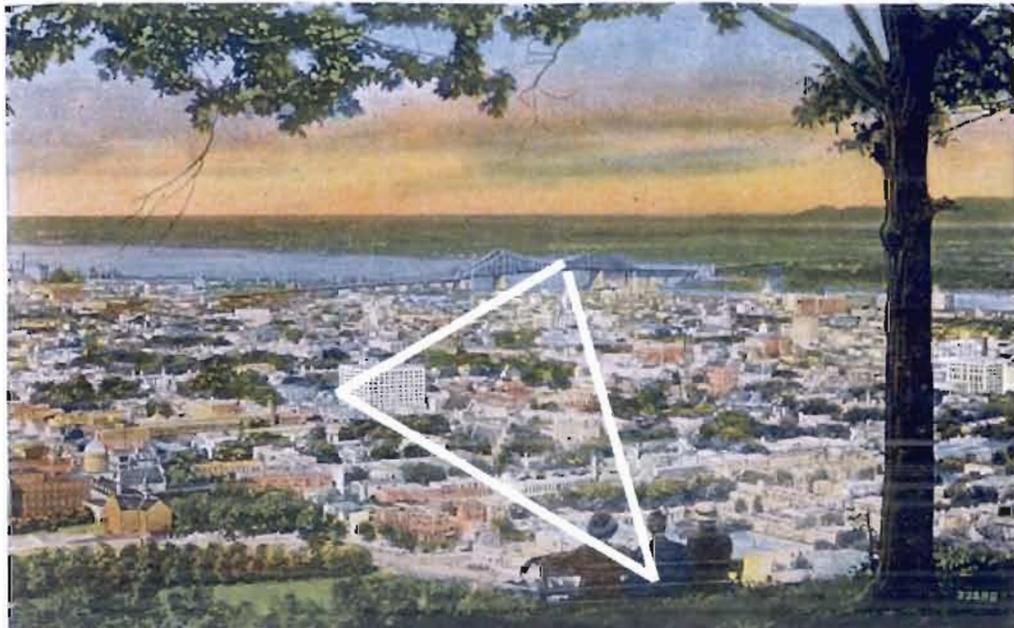
Illustration 53 : Éditeur inconnu. « *The New Bridge from the Mount Royal, Montreal, Canada* / *Le nouveau pont vu du Mont-Royal.* », après 1930, BANQ, collection Magella Bureau, P547, S1, SS1, SSS1, D2, P1039.

94:—The New Bridge from the Mount Royal, Montreal, Canada.



Le nouveau pont vu du Mont-Royal.

94:—The New Bridge from the Mount Royal, Montreal, Canada.



Le nouveau pont vu du Mont-Royal.

Illustration 54 : Éditeur inconnu, « *Victoria Pier Showing New Bridge, Montreal, Canada* », vers 1930, Université de Montréal, fonds William-Henry-Atherton, P0060FC00023.



592-VICTORIA PIER SHOWING NEW BRIDGE MONTREAL CANADA



592-VICTORIA PIER SHOWING NEW BRIDGE MONTREAL CANADA

Illustration 55 : International Fine Art Co. Ltd., Montréal. « *Montreal speaks for itself. Victoria Bridge; New Montreal Harbor Bridge, connecting Montreal with the South Shore; Notre Dame Church and Place d'Armes; l'oratoire St Joseph - St Joseph's shrine; St. James Cathedral* », 1931, BANQ, collection Magella Bureau, P547, S1, SSI, SSS1, D2, P1011.

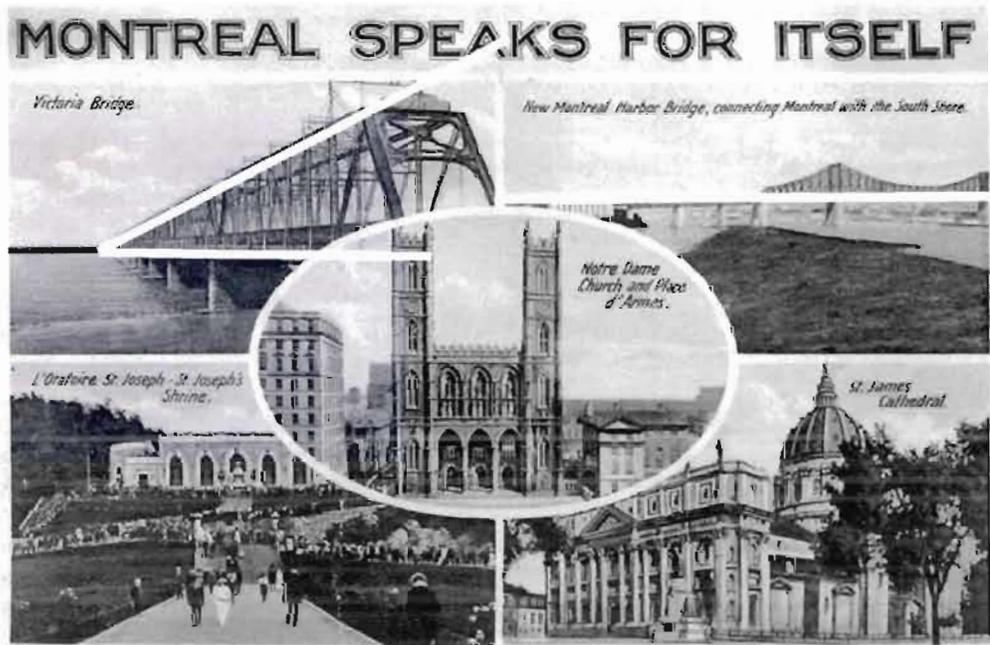


Illustration 56 : Éditeur inconnu. « *Montreal, St. Lawrence Street* », 1905, BANQ, collection Magella Bureau, P547, S1, SS1, SSS1, D2, P1637.



MONTREAL - ST. LAWRENCE STREET

164 rue Latour meung Parisienne



MONTREAL - ST. LAWRENCE STREET

164 rue Latour meung Parisienne

Illustration 57 : Hugh C. Leighton, Portland, Maine, États-Unis. « *Montreal Stormy Day Morgan's Corner* », vers 1897. (photographie tirée de Jacques POITRAS, *La carte postale québécoise. Une aventure photographique*, La Prairie, Broquet, 1990, p. 68).



Illustration 58 : N. D. Phot., Paris. « Montreal. - St. Lawrence boulevard / Montréal - Boulevard St-Laurent », 1909, BANQ, collection Magella Bureau, P547, S1, SSI, SSSI, D2, P2527.



Illustration 59 : Lonsdale & Bartholomew (Canada) Limited, Montréal. « *Ritz-Carlton hotel, Montreal (rue Sherbrooke)* », vers 1915, BANQ, collection Michel Bazinet, c05159.

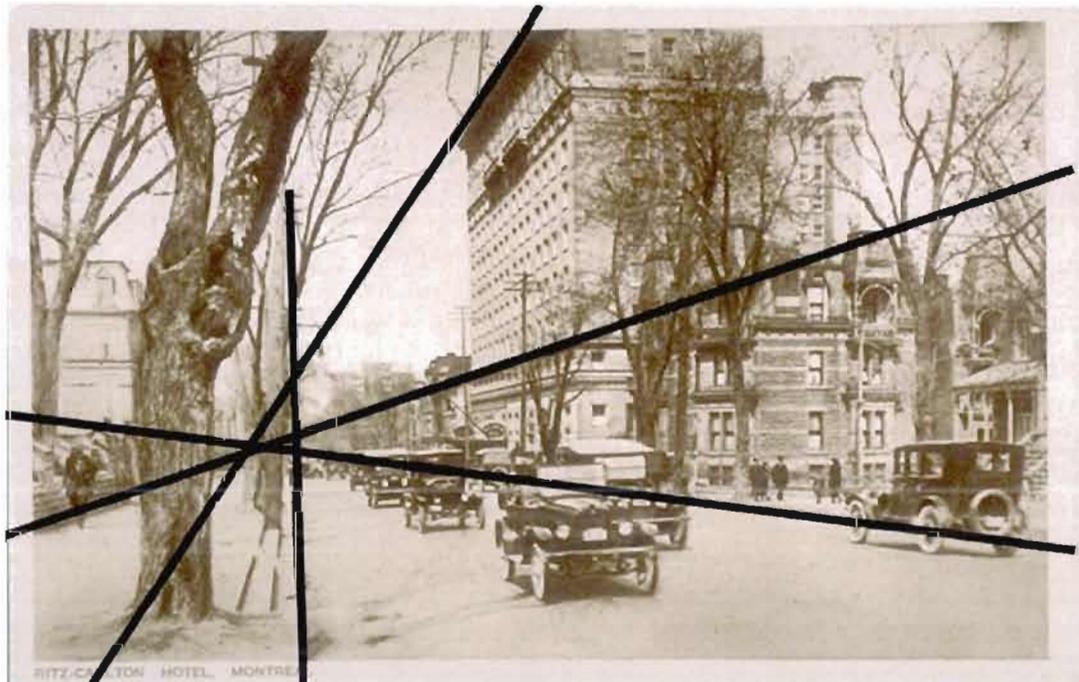


Illustration 60 : Wm. Notman & Son, Montréal. « Hôtel Ritz Carlton, rue Sherbrooke, Montréal, Qc », 1915, McCord, V15469 (photographie tirée de McCord, [<http://www.musee-mccord.qc.ca>]).



Illustration 61 : International Fine Art Co., Montréal. « *St. Catherine St. West, Montreal* », avant 1925, BANQ, collection Michel Bazinet, c05183.



Illustration 62 : C. L. C., lieu d'édition inconnu. « *Shopping District St. Catherine St. West, Montreal, Que.* », après 1914, collection Stéphanie Mondor.



Illustration 63 : Conrad Poirier, Montréal. « *Street Photography. St. Catherine at Peel* », 18 décembre 1936, BANQ, fonds Conrad Poirier, P48, S1, P1025 (BANQ, [http://pistard.banq.qc.ca/unite_chercheurs/description_fonds?p_anqid=20081126123934618&p_classe=P&p_fonds=48&p_centre=06M&p_numunide=803552]).



Illustration 64 : Éditeur inconnu. « Nouveaux magasins à rayons Eugène Viau. Rue St. Catherine Est coin Maisonneuve. Établie 1899 / Establish New Departmental Store Eugene Viau St. Catherine St. East Corner Maisonneuve », 1912, BANQ, collection Magella Bureau, P547, S1, SS1, SSS1, D2, P1669.



Illustration 65 : European Post Card Co., Montréal. « *Cor. Guy and St. Catherine St. Montreal / Coin Guy et Ste. Catherine* », 1914, BANQ, collection Michel Bazinet, c0510.



Illustration 66 : Photogelatine Engraving Co. Ltd., Ottawa. « *Jacques Cartier Bridge, Montreal, Canada* », 1941, collection privée.



Illustration 67 : Inauguration du pont du Havre en 1930. BANQ, fonds Pharon (photographie tirée de Paul-André LINTEAU, *Histoire de Montréal depuis la confédération*, deuxième édition augmentée, Montréal, Boréal, 2000, p. 295).



Illustration 68 : Éditeur inconnu. « *St. James' Cathedral - The Basilica, Montreal, Canada* », vers 1935, BANQ, collection Magella Bureau, P547, S1, SSI, SSSI, D2, P3756.



(3)

ST. JAMES' CATHEDRAL — THE BASILICA, MONTREAL, CANADA



(3)

ST. JAMES' CATHEDRAL — THE BASILICA, MONTREAL, CANADA

Illustration 69 : Paul Carpentier, Montréal. « Cathédrale Saint-Jacques à Montréal », 1948, BANQ, fonds du Ministère de la Culture, E6, S7, SS1, P65082 (photographie tirée de BANQ, [http://pistard.banq.qc.ca/unite_chercheurs/description_fonds?p_anqid=20081126125045676&p_classe=E&p_fonds=6&p_centre=03Q&p_numunide=985961]).



Illustration 70 : The Valentine & Sons', Montréal et Toronto. « *Canada Light, Heat and Power Co.'s Plant. Cote St. Paul, Montreal* », vers 1915, BANQ, collection Michel Bazinet, c06388.



Illustration 71 : Keystone View Company Manufacturers Publishers. « *The Wharves, Montreal, Canada* », vers 1930, BANQ, P792, D5 (BANQ, [[http://pistard.banq.qc.ca/unite_chercheurs/description_fonds?p_anqid=20081126122246544&p_classe=P&p_fonds=600&p_centre=03Q&p_numunide=925089]]).

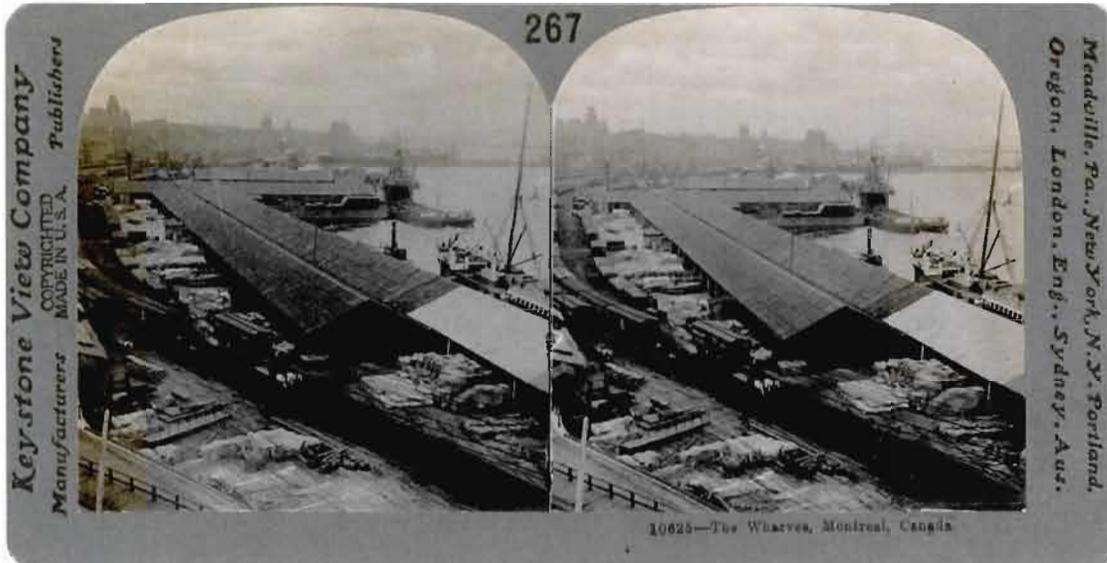


Illustration 72 : Illustrated Post Card Co., Montréal. « *Montreal Allan Line Wharf* », vers 1903, BANQ, collection Magella Bureau, P547, S1, SS1, SSS1, D2, P148.

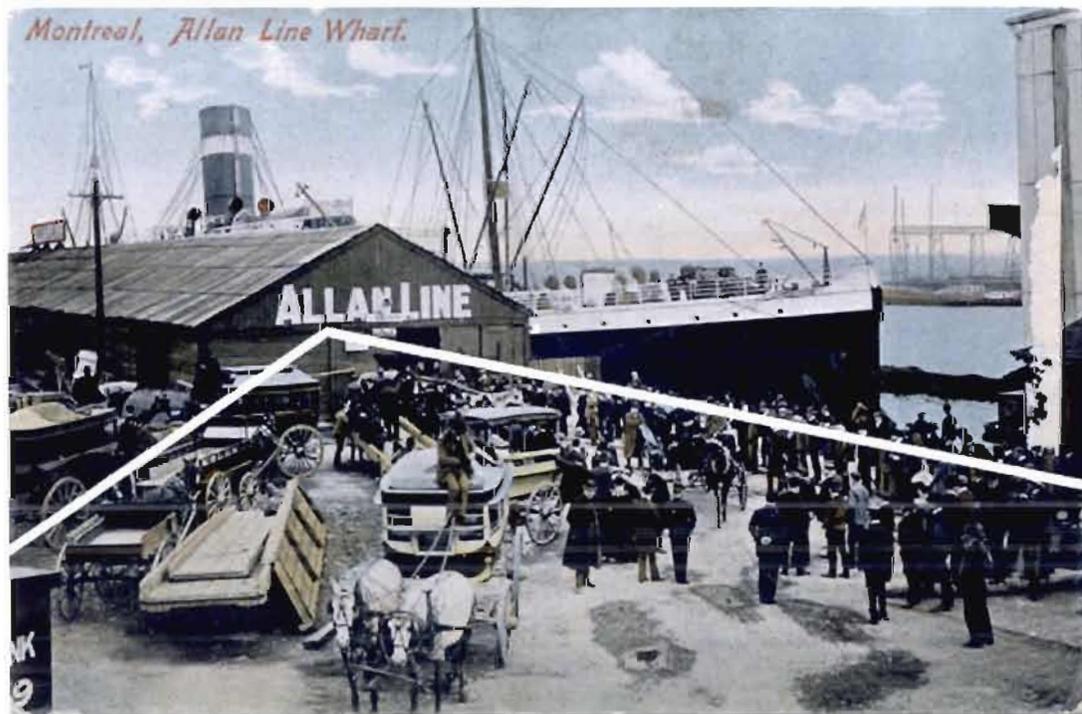
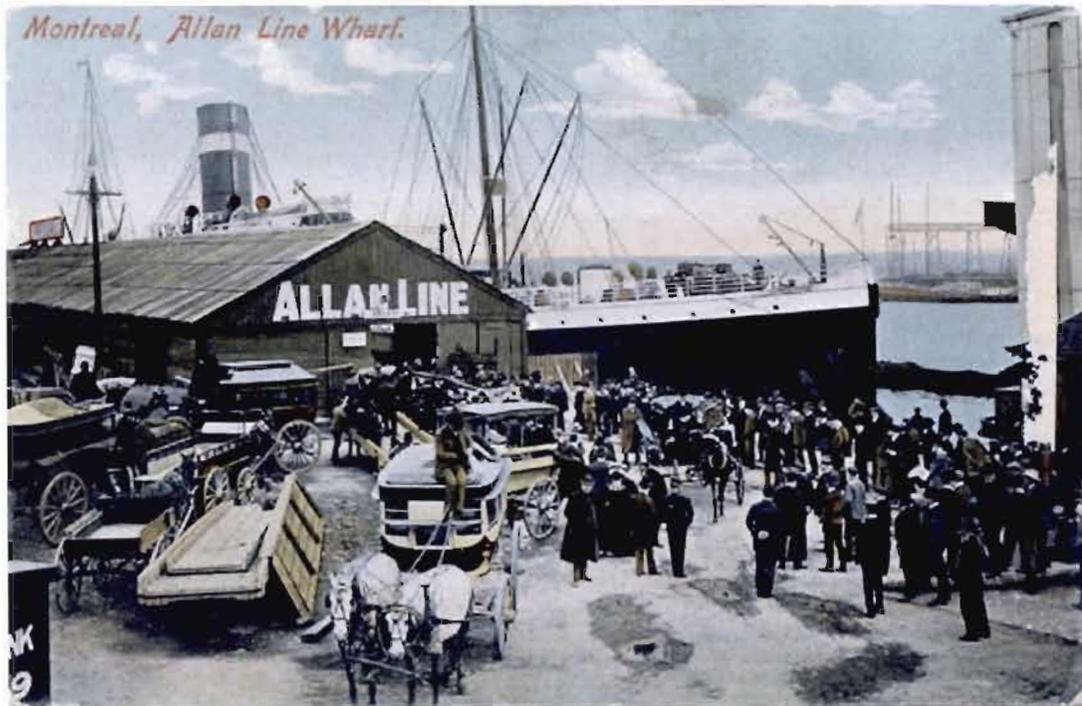


Illustration 73 : « The Valentine & Sons' », Montréal. « *Immigrants Arriving at Montreal* », vers 1910 (photographie tirée de Jacques POITRAS, *La carte postale québécoise. Une aventure photographique*, La Prairie, Broquet, 1990, p.137).

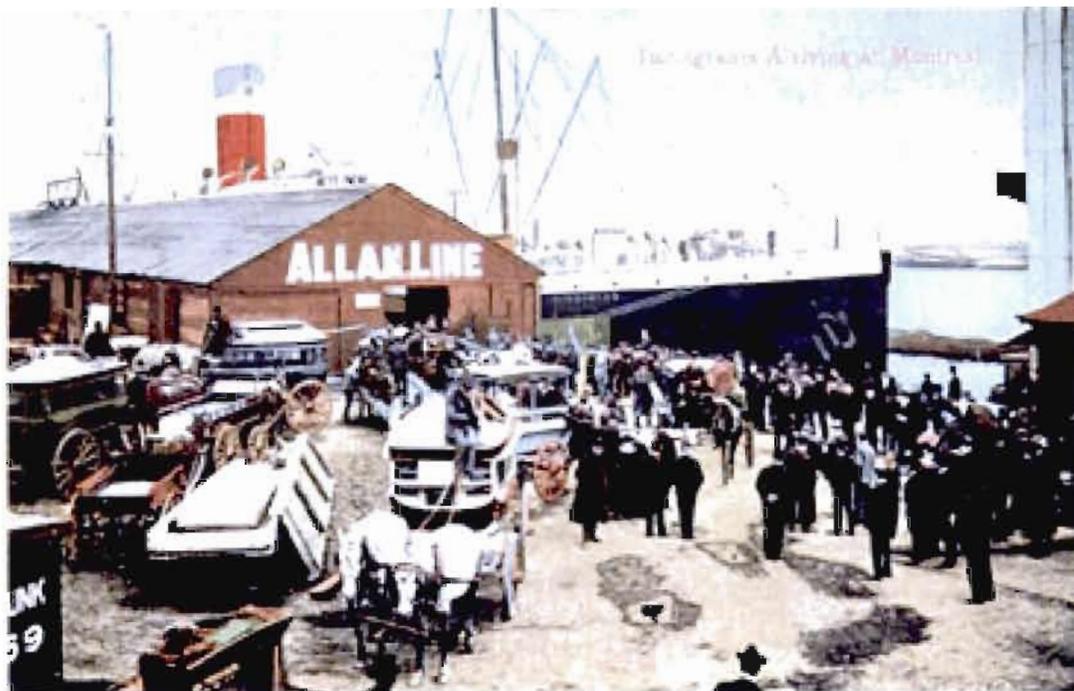


Illustration 74 : Montreal Import Co., Montréal. « Montreal New Grain Elevator Harbor », 1905, Centre d'histoire de Montréal, 060195.



Illustration 75 : Éditeur inconnu. « Canal Lachine, port et ville de Montréal », vers 1930, collection Christian Paquin. (photographie tirée de Gilles LAUZON et Madeleine FORGET, *L'histoire du Vieux-Montréal à travers son patrimoine*, Sainte-Foy, 2004, p. 227).

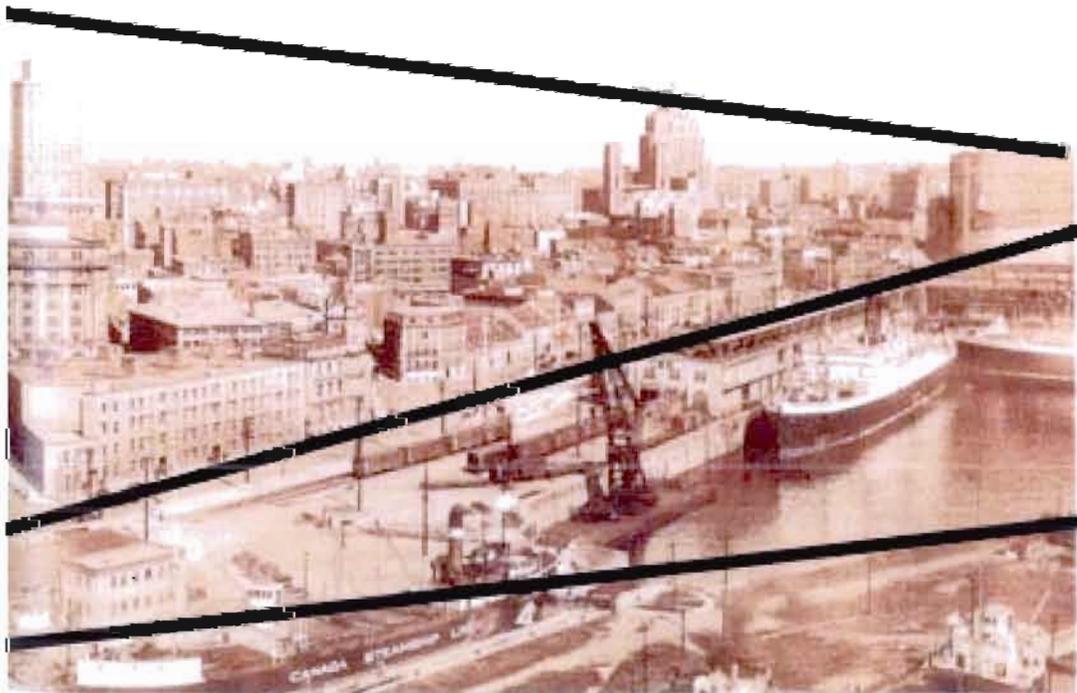


Illustration 76 : Illustrated Post Card Co., Montréal. « *Montreal, the New Windsor Hotel* », 1909, collection Jonathan Cha.



Illustration 77 : The Valentine & Sons', Montréal. « *Windsor Hotel, Montreal* », 1914, BANQ, collection Magella Bureau, P547, S1, SS1, SSS1, D2, P934.



Illustration 78 : International Post Card Co., Montréal. « *Montreal Transportation Building. St. James Street* », vers 1912, collection Jonathan Cha.

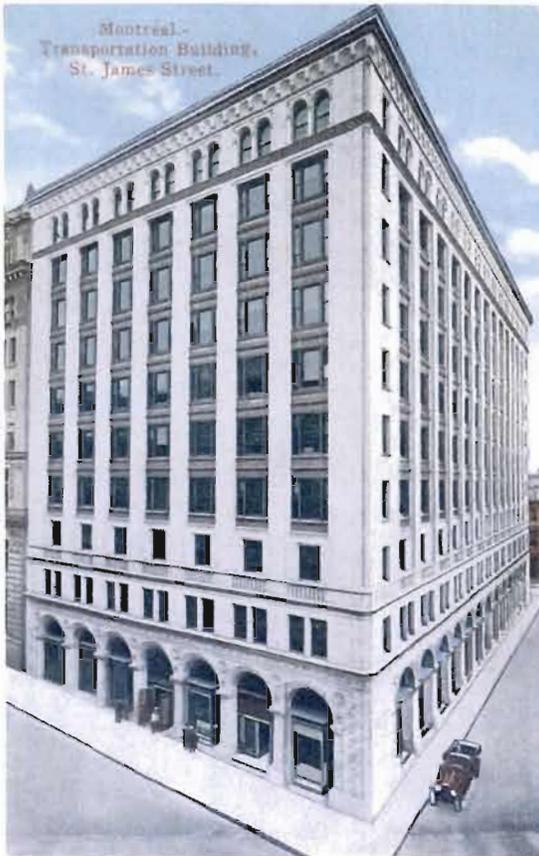


Illustration 79 : Montréal Import Co., Montréal. « *Dominion Express Co. Building Montreal* », vers 1912, collection privée.



Illustration 80 : International Fine Art Co. Ltd., Montréal. « *Montreal, Canada Transportation Building, Bank of Montreal, Canadian Express Co., Canadian Bank of Commerce, Dominion Express Co., Royal Trust Co., St. James Street* », 1938, collection Jonathan Cha.

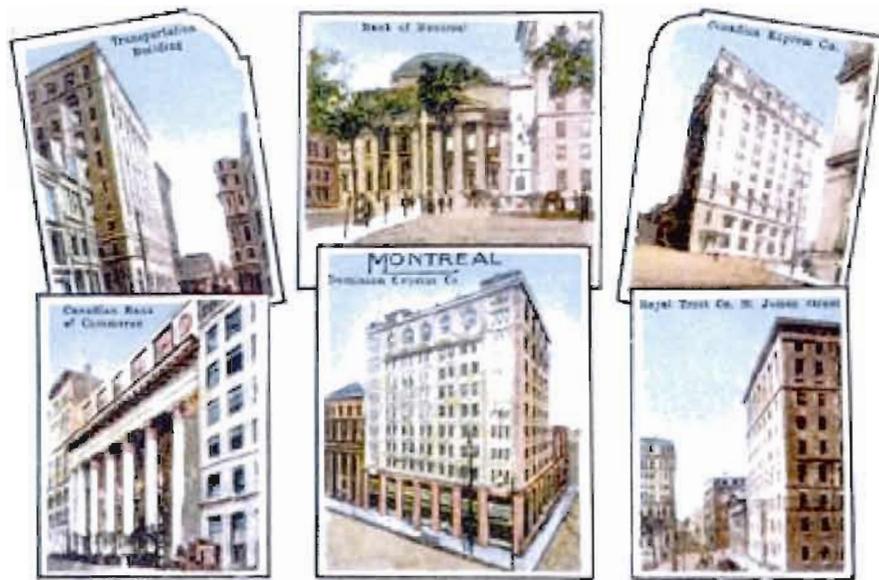


Illustration 81 : Éditeur inconnu. « *Aldred Building Limited Montreal, Canada* », après 1929, BANQ, collection Magella Bureau, P547, S1, SS1, SSS1, D2, P161.



Illustration 82 : Anonyme. « Immeuble de la Dominion Express, rue Saint-Jacques, Montréal, Qc. », vers 1910, Musée McCord, MP1978.207.1.31 (photographie tirée de McCord, [<http://www.musee-mccord.qc.ca>]).



Illustration 83 : Metropolitan News Company, Boston. « *The Royal Bank of Canada Montreal Canada / La banque royale du Canada* », vers 1927-1928, collection Jonathan Cha.

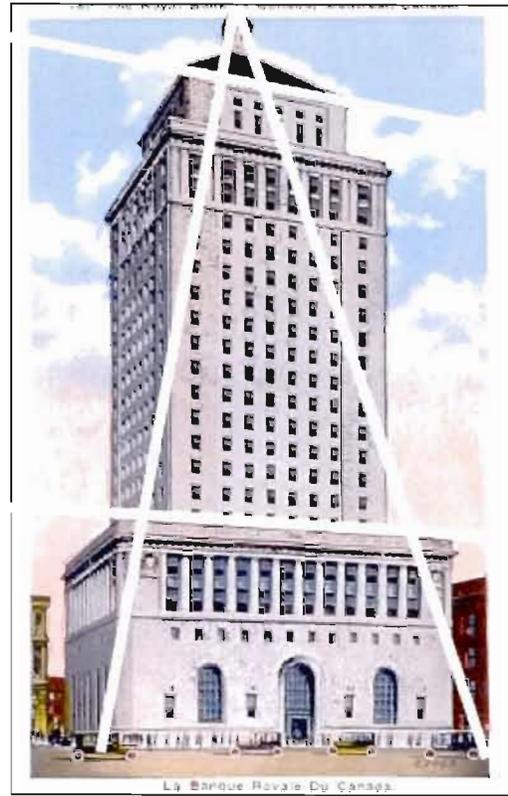
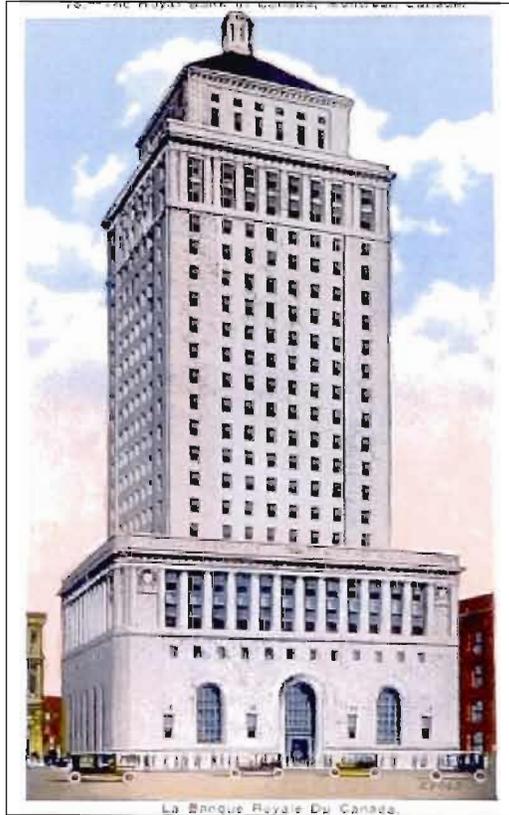


Illustration 84 : Conrad Poirier, Montréal. « Positive », 20 mai 1947, BANQ, fonds Conrad Poirier, P48, S1, P15783 (photographie tirée de BANQ, [http://pistard.banq.qc.ca/unite_chercheurs/description_fonds?p_anqid=20081126134855827&p_classe=P&p_fonds=48&p_centre=06M&p_numunide=825344]).



Illustration 85 : Canadian Post Card Company Ltd., Toronto. « *Business section, Montreal showing (left center) the head office of Canada's leading life assurance company, the Sun Life Assurance Company of Canada / Montréal avec le siège social (à gauche au centre) de la compagnie d'assurance-vie Sun Life du Canada* », vers 1930, BANQ, collection Michel Bazinet, c05025.

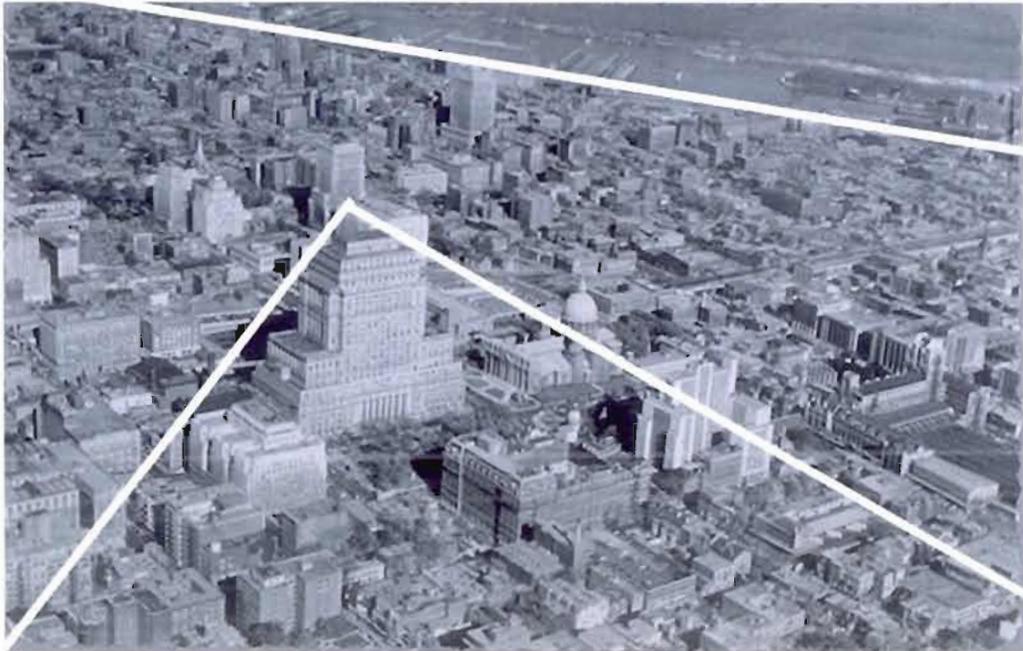


Illustration 86 : The Valentine & Sons', Toronto ou Winnipeg. « *The Mount Royal Hotel, Peel Street, Montreal, Canada* », 1928, collection Jonathan Cha.



Illustration 87 : Éditeur inconnu. « *Hotel de la Salle Montreal Canada Club Cavalier de la Salle* », 1942, Centre d'histoire de Montréal, 051072.



Illustration 88 : Éditeur inconnu. « *Hotel de la salle Montreal Canada* », 1942, collection Jonathan Cha.



Illustration 89 : Metropolitan News Company, Boston, États-Unis. «*Bell Telephone Co. Building by Illumination*, Montreal, Canada, Edifice de la Bell Telephone Co. », vers 1945, collection privée.



Illustration 90 : Montreal News Dealers Supply Co. Ltd. (Associated Screen News Limited), Montréal. « *Sun Life Building, Montreal, Que., at Night / Édifice Sun Life, Montréal, Qué.* », vers 1945, collection privée.



I



Illustration 91 : Photogelatine Engraving Co. Ltd., Ottawa. « Croix illuminée du Mont-Royal, dans la nuit, Montréal / *The cross (at night) on Mount Royal, Montreal, Canada* », vers 1943, collection privée.

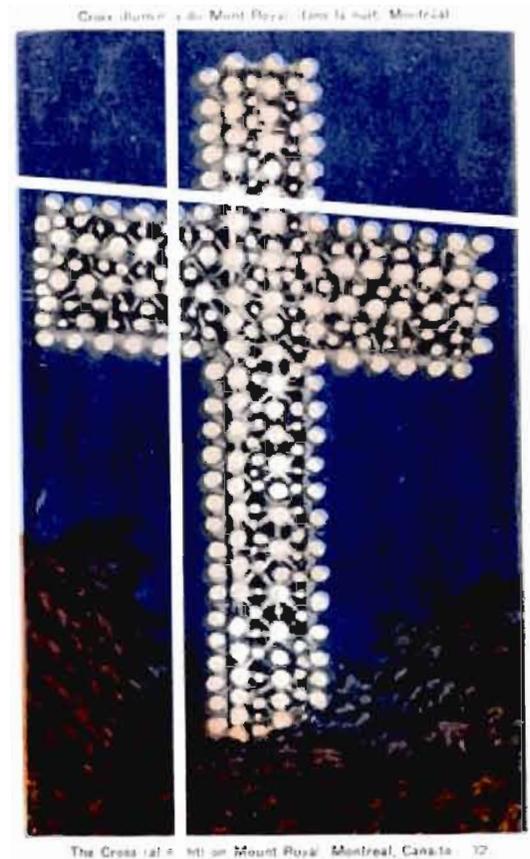


Illustration 92 : The Valentine & Sons', Montréal. « *St. Vincent de Paul Church, St. Catherine Street East, Montreal* », vers 1910, BANQ, collection Magella Bureau, P547, S1, SS1, SSS1, D2, P3403.



Illustration 93 : Église Saint-Vincent-de-Paul. Chas. E. Goad. « *Atlas of the City of Montreal and Vicinity* », vol 1, 1912, BANQ, collection de cartes et plans, 174399_041 (tiré de BANQ, [http://services.banq.qc.ca/sdx/cep/pleinecran.xsp?eview=CARTES_PLANS/174399/174399_041.tif&id=0000174399]).

PLATE 41

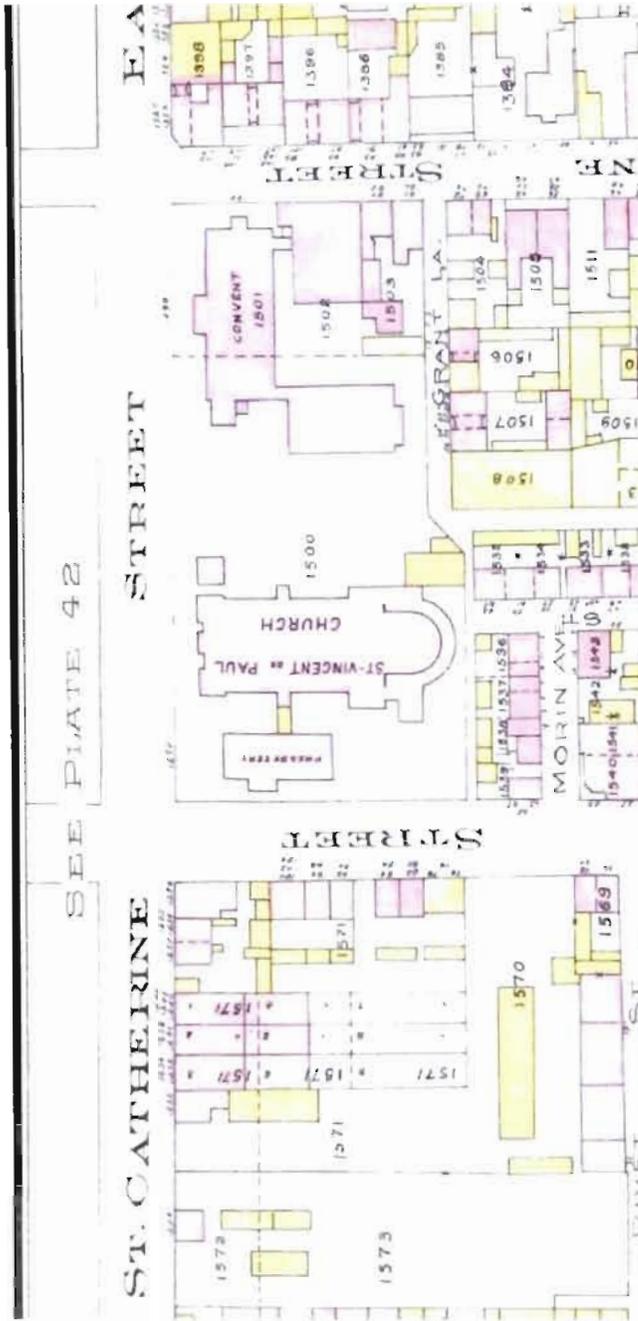


Illustration 94 : European Post Card Co., Montréal. « Église Ste. Brigitte Montréal / *St. Bridget Church Montreal* », 1912-1916, BANQ, collection Magella Bureau, P547, S1, SS1, SSS1, D2, P311.



Illustration 95 : European Post Card Co., Montréal. « Souvenir du 21ème Congrès Eucharistique International Montréal, Canada. Septembre 1910. St Louis de France; Hochelaga; Bonsecours; Ste Brigide; St. Jacques le Mineur (Cathédrale); Sacré-Cœur; St-Henri », 1910, BANQ, collection Magella Bureau, P547, S1, SS1, SSS1, D2, P1911.



Illustration 96 : The Valentine & Sons', Montréal et Toronto. « *St. Bridget's Church, Dorchester Street, Montreal* », vers 1919, collection Pierre Monette.



Illustration 97 : Alexander Henderson. « Rue Dorchester Ouest, Montréal, Qc », vers 1870, Musée McCord, MP-0000.1452.19 (photographie tirée de McCord, [<http://www.musee-mccord.qc.ca>]).



Illustration 98 : Éditeur inconnu. « Église Saint-Sauveur pour les Syriens catholiques de Montréal Canada, Viau et Venne, Architectes, Montréal, P. de Q., Canada », vers 1922, BANQ, collection Michel Bazinet, c06045.

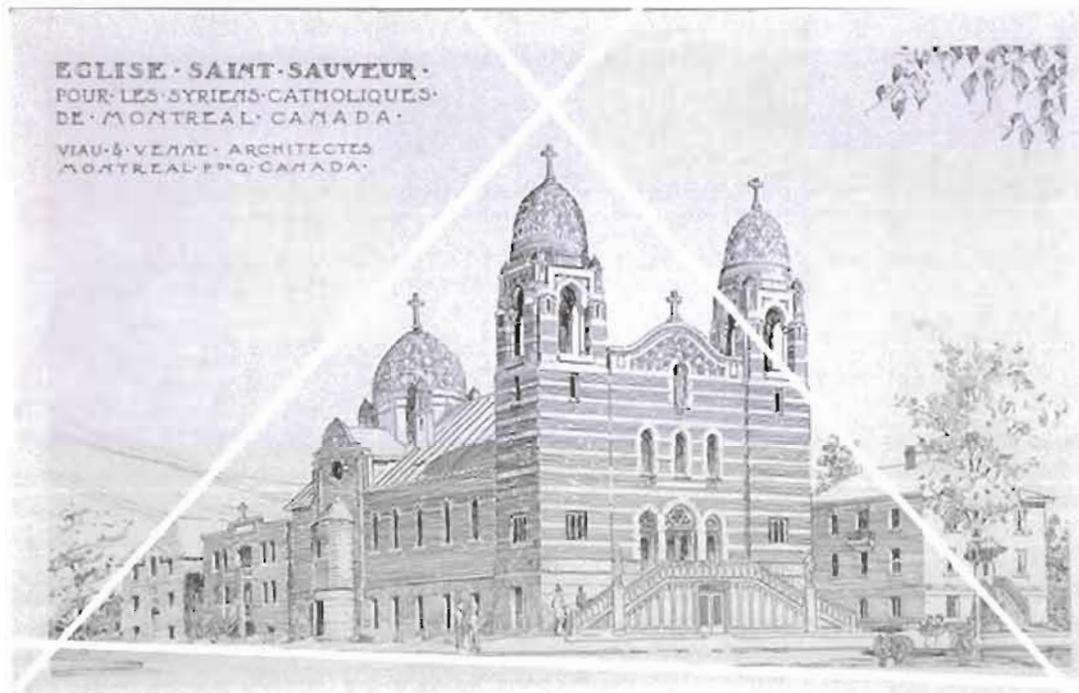
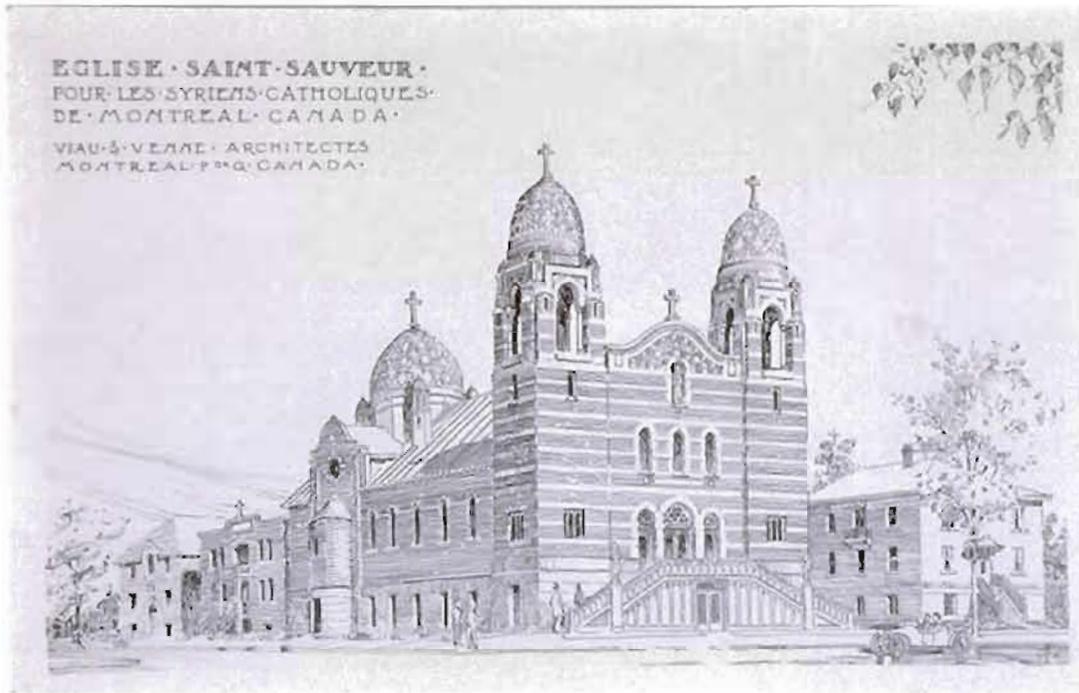


Illustration 99 : Éditeur inconnu. « *St. Andrew & St. Paul Church* », 1940, BANQ, collection Michel Bazinet, c05981.

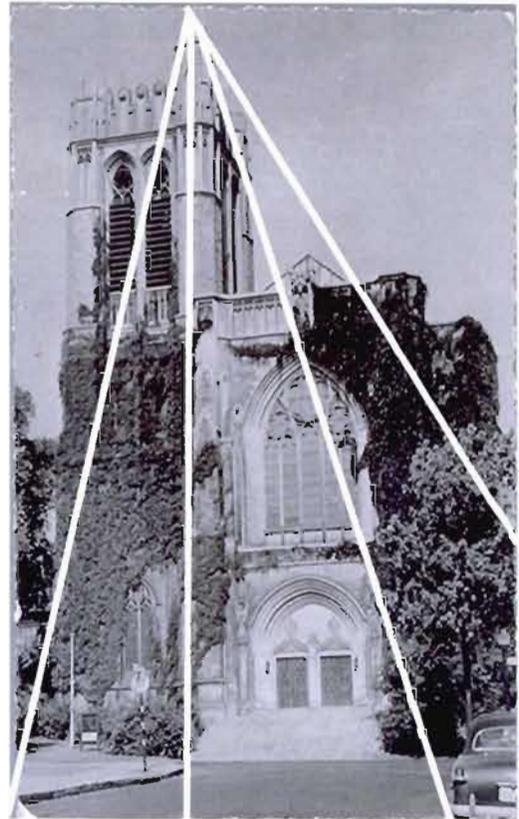
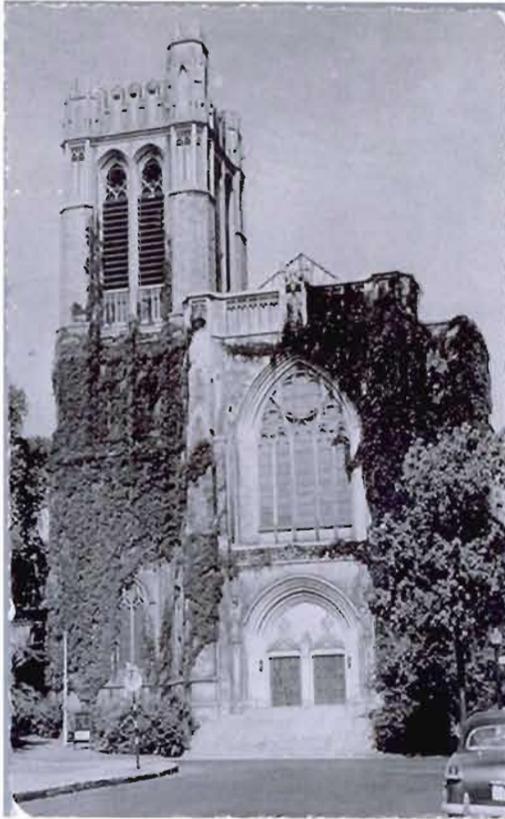


Illustration 100 : Éditeur inconnu. « *The St. Andrew & St. Paul (church) The Art Gallery Sherbrooke St. W. Montreal* », vers 1935, BANQ, collection Michel Bazinet, c05157.



627. The St Andrew & St Paul Church (↑ The Art Gallery) Sherbrooke St. W. Montreal, P.Q.



627. The St Andrew & St Paul Church (↑ The Art Gallery) Sherbrooke St. W. Montreal, P.Q.

Illustration 101 : European Post Card Co., Montréal. « Montréal Église du S. Enfant-Jésus (St. Enfant-Jesus Church) », vers 1915, Centre d'histoire de Montréal, 050264.

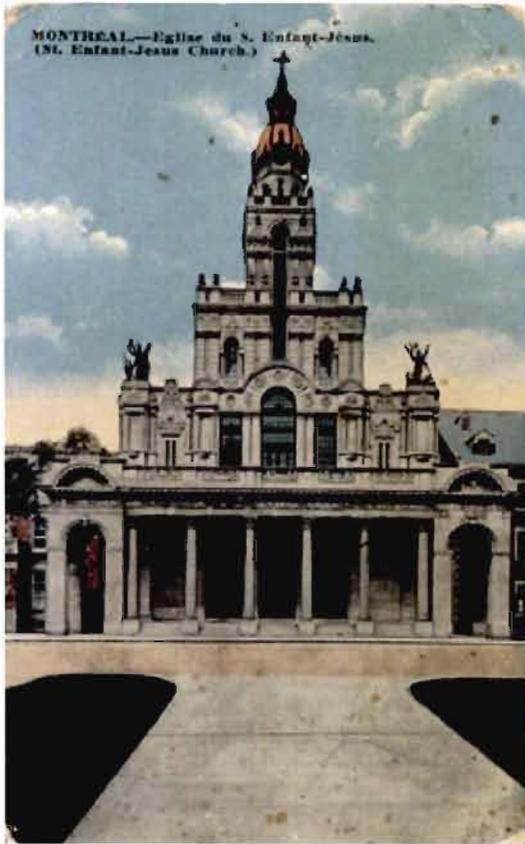


Illustration 102 : Conrad Poirier, Montréal. « *Church. St. enfant Jesus Church* », mars 1946, BANQ, fonds Conrad Poirier, P48, S1, P12925 (photographie tirée de BANQ, [http://pistard.banq.qc.ca/unite_chercheurs/description_fonds?p_anqid=20081127120144405&p_classe=P&p_fonds=48&p_centre=06M&p_numunide=820016])



Illustration 103 : European Post Card Co., Montréal. « *Souvenir 21st International Eucharistic Congress, Montreal (Canada) September 1910. St. Peter; Notre-Dame; St. Vincent de Paul; St. James; St. John the Baptist; Notre-Dame de Lourdes; St. Patrick* », 1910, BANQ, collection Magella Bureau, P547, S1, SS1, SSS1, D2, P1090.

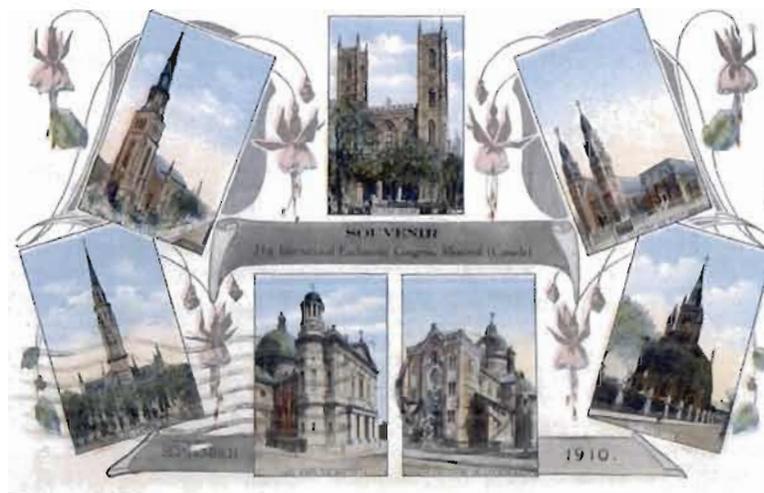


Illustration 104 : Illustrated Post Card, Montréal. « *Montreal Bonsecours Church from Waterfront* », 1913, Centre d'histoire de Montréal, 050278.

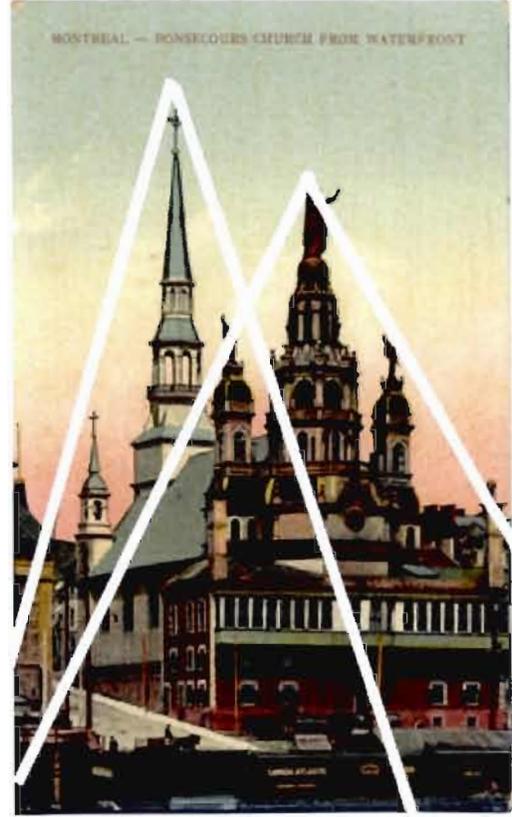


Illustration 105 : Conrad Poirier, Montréal. « *Architecture. Bonsecours Church* », 16 octobre 1938, BANQ, fonds Conrad Poirier, P2029 (photographie tirée de BANQ, [http://pistard.banq.qc.ca/unite_chercheurs/description_fonds?p_anqid=200811261449121034&p_classe=P&p_fonds=48&p_centre=06M&p_numunide=805244]).



Illustration 106 : Éditeur inconnu. « Congrès eucharistique Montréal 1910. Une des plusieurs fanfares », 1910. (photographie tirée de Alain RIPAUX et Nicolas PRÉVOST, *Le Québec, une Amérique française*, Visualia, Paris?, 2002, p. 31).



Illustration 107 : Éditeur inconnu. « Souvenir de la Bénédiction de la pierre angulaire de l'Église Ste-Catherine (22 septembre 1912) Montréal », 1912, BANQ, Michel Bazinet, c05990.

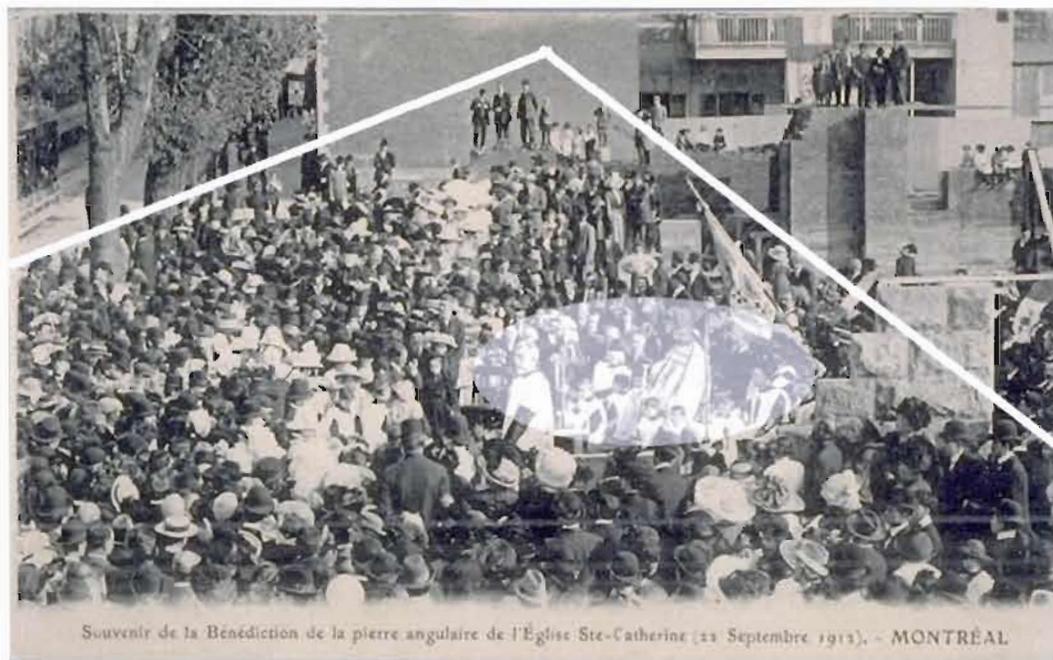
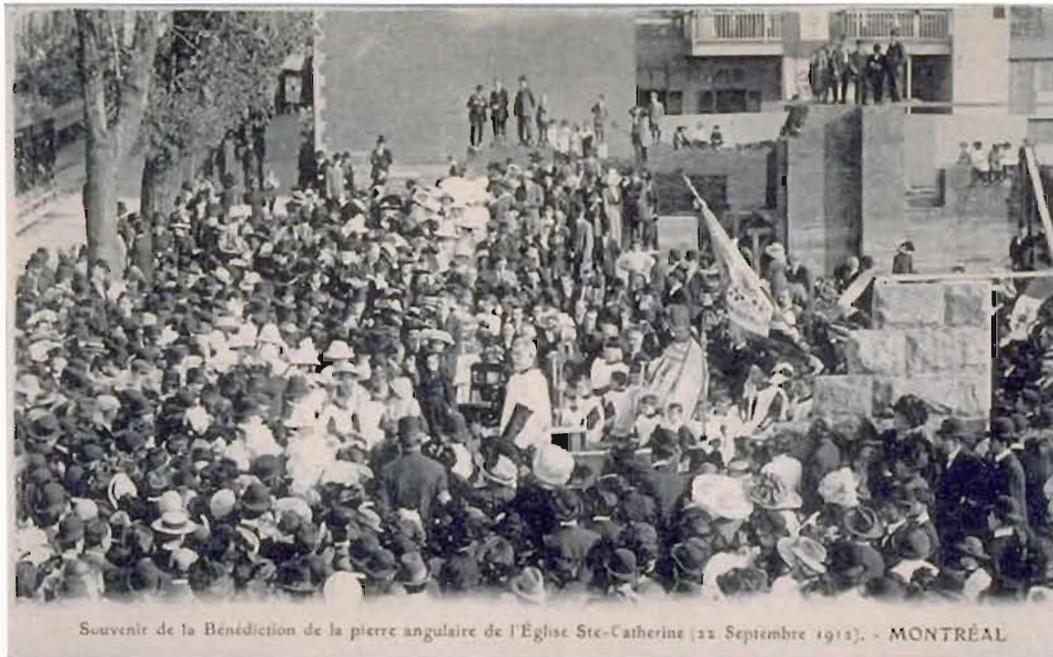


Illustration 108 : Novelty Manufacturing Art & Co. Limited, Montréal. « Oratoire St. Joseph du Mont-Royal / Montreal, St. Joseph's Shrine », 1913 (photographie tirée de *L'oratoire*, vol. 93, n° 4 (juillet-août 2004), p. 12).

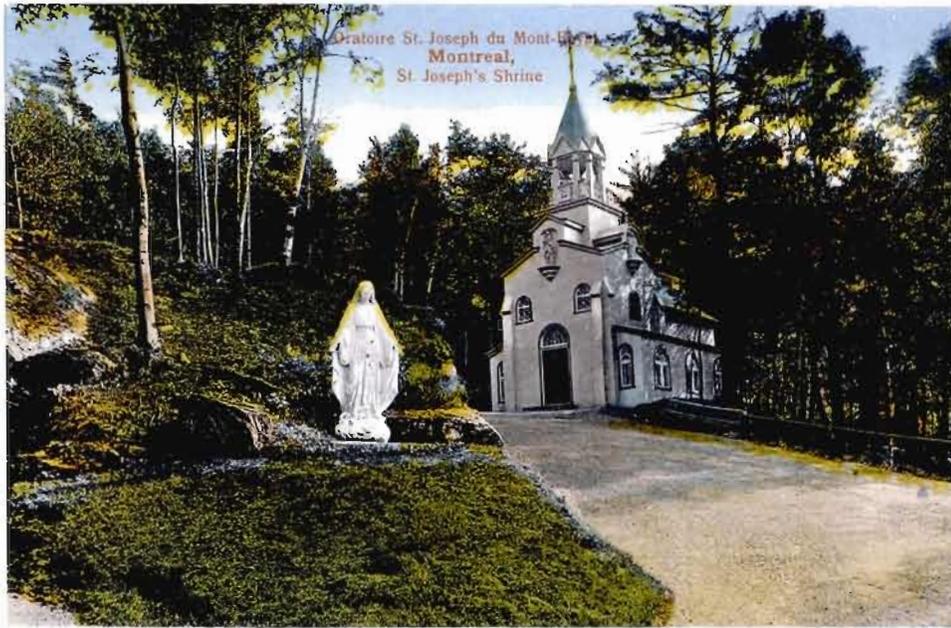


Illustration 109 : Weiss Import Co., Montréal. « *Montreal General view Oratoire Saint Joseph / Oratoire Saint Joseph vue générale* », 1919 (photographie tirée de *L'oratoire*, vol. 93, no 4 (juillet-août 2004), p. 22).

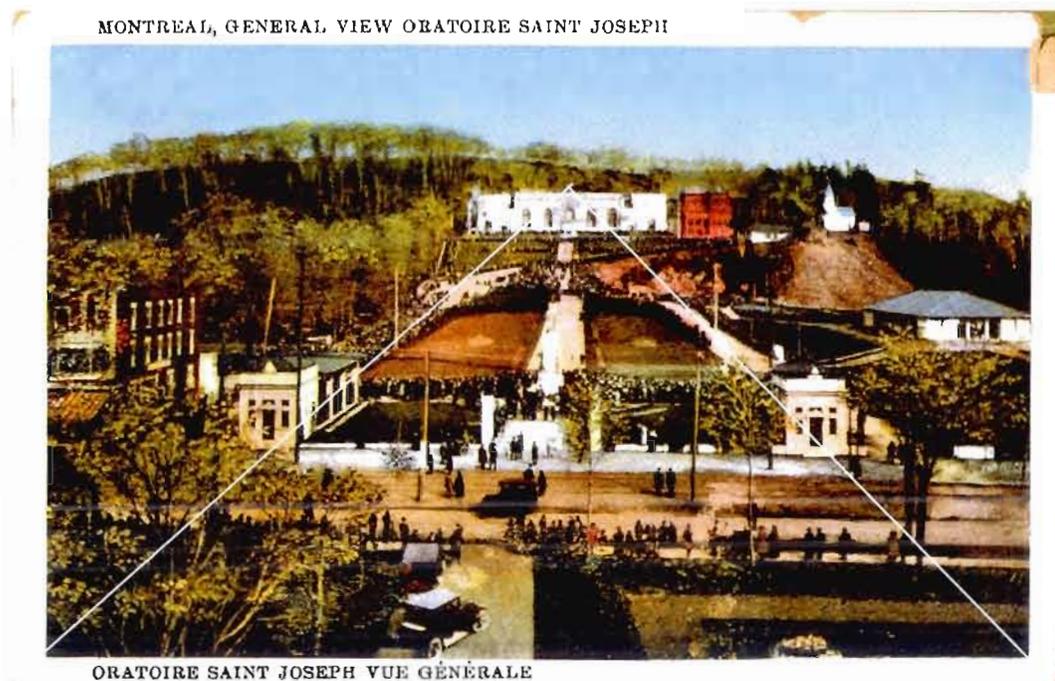
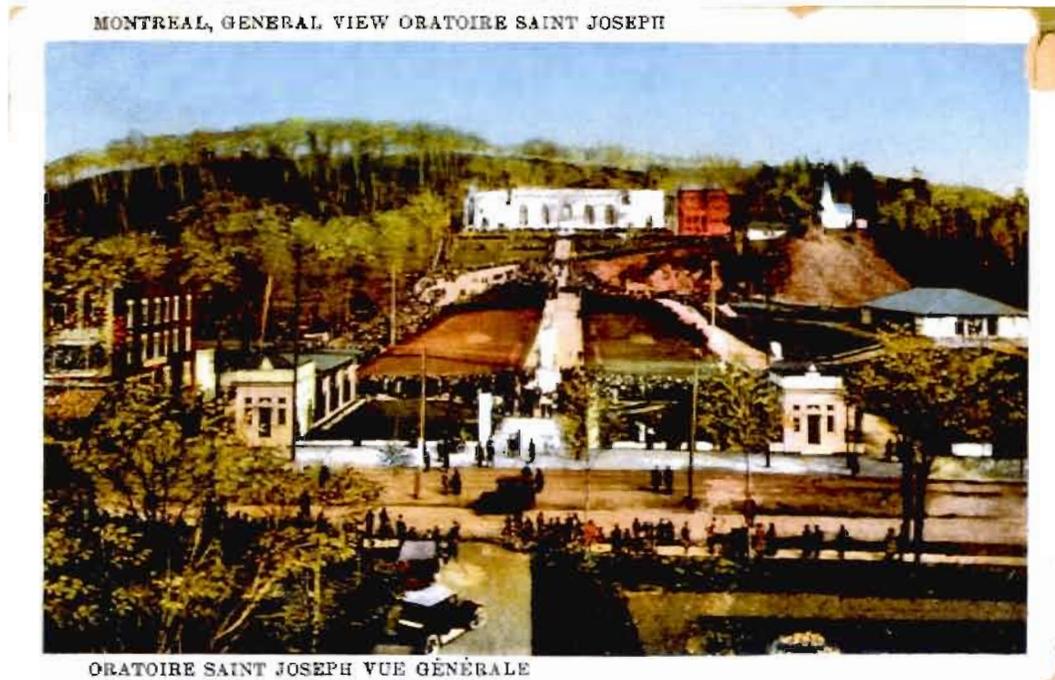


Illustration 110 : S. J. Hayward, Montréal. « *Montreal Famous Shrine of St. Joseph at Cote des Neiges* », vers 1924, BANQ, collection Magella Bureau, P547, S1, SS1, SSS1, D2, P162.



Illustration 111 : Éditeur inconnu. « L'oratoire Saint-Joseph du Mont-Royal », vers 1937, collection Jonathan Cha.

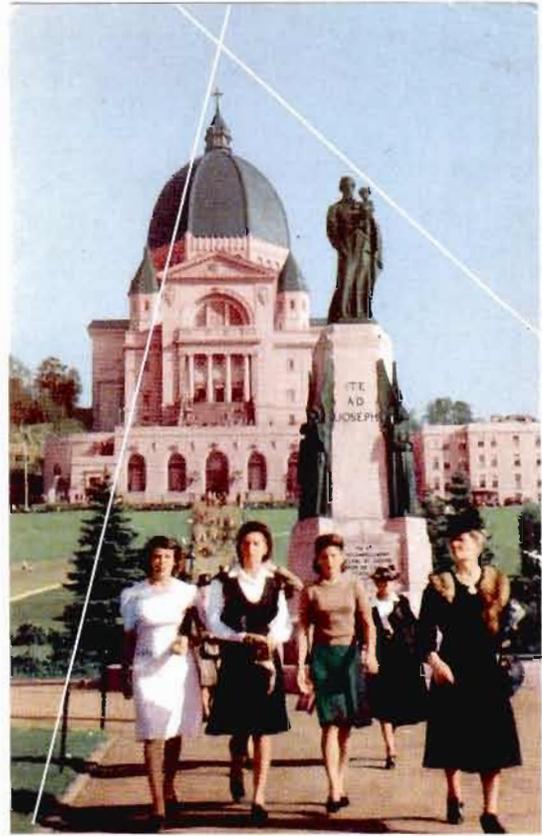


Illustration 112 : Metrocraft Everett, Massachusetts, États-Unis. « *Saint Joseph's Oratory On a Pilgrimage Day, Montreal / L'oratoire Saint Joseph un jour de Pelerinage, Montréal* », 1940 (photographie tirée de *L'oratoire*, vol. 93, n° 4 (juillet-août 2004), p. 16).

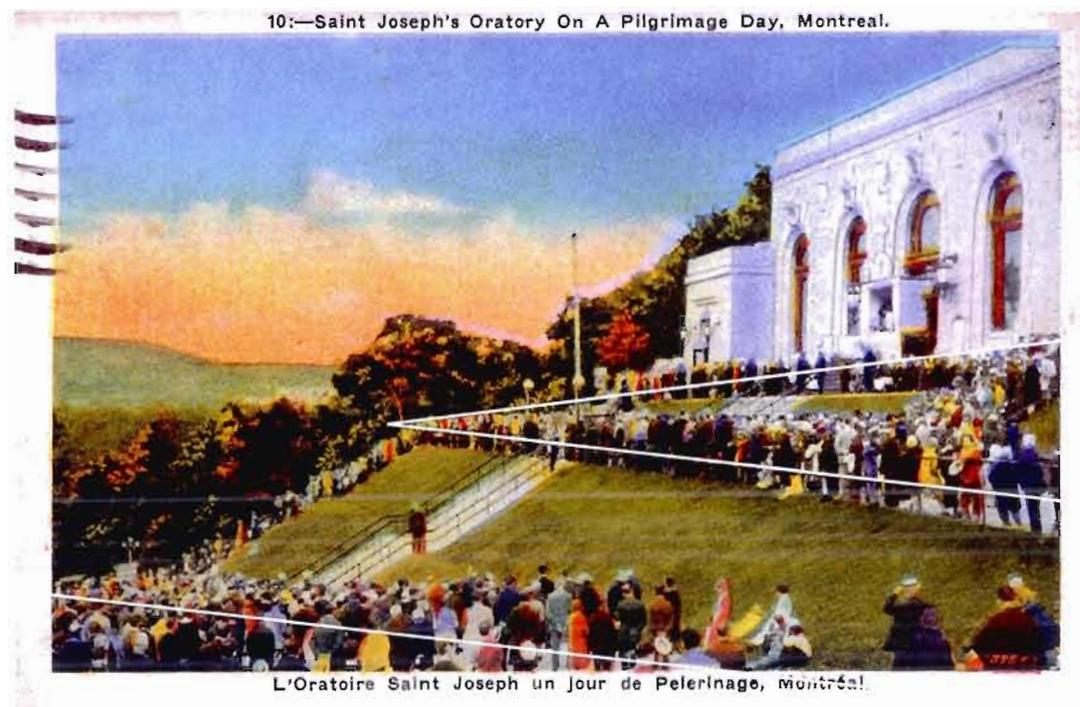
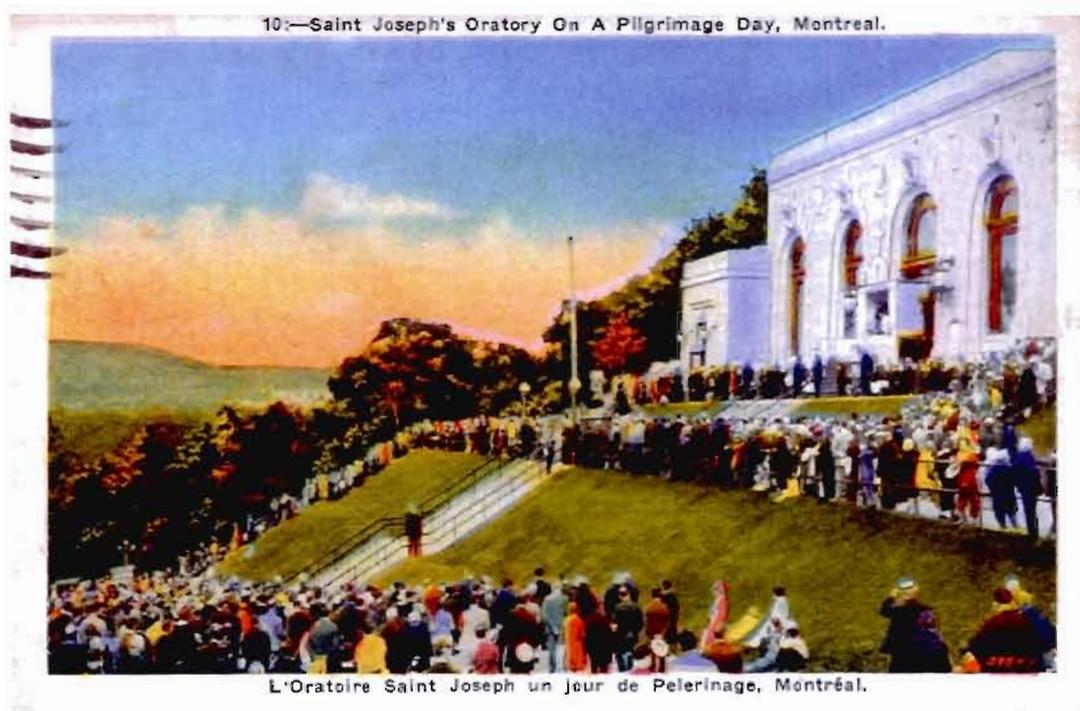
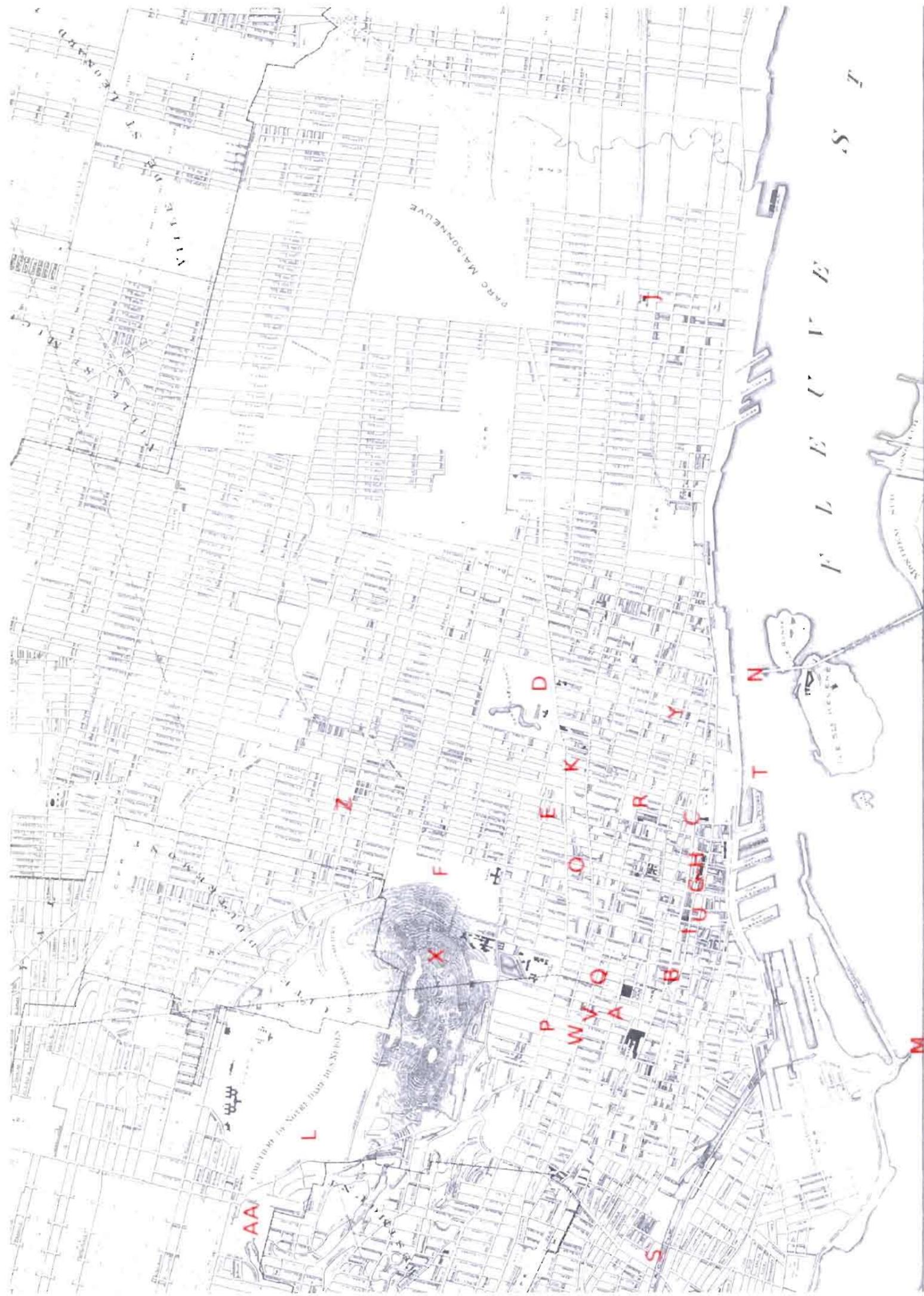


Illustration 113 : Emplacements des sujets des représentations analysées. Elzéar Pierre Joseph Courval. « Plan de la cité de Montréal et de ses environs », 1931, BANQ, 428455 (tiré de BANQ, [http://services.banq.qc.ca/sdx/cep/document.xsp?app=ca.BAnQ.sdx.cep&db=notice&id=0000428455&n=108&sBtn=Lancer&col=*&order=ascendant&qlang=fr-FR&dbrv0=montréal&dbrn=1&sortfield=date_publication&db=notice&dbrf0=xtgpleintexte_fr_FR&&p=6&chpp=20&dbrqp=search_notice&qid=sdx_q0]).

Légende :

A : Illustrations 7-13, 68-69, 76-77, 85, 90, 97
B : Illustrations 14-17, 89
C : Illustrations 18-21, 34, 43-44
D : Illustrations 22, 24-25, 27-30
E : Illustration 23
F : Illustration 26
G : Illustrations 31-32
H : Illustrations 35-36
I : Illustrations 37-38, 78-80, 82-84
J : Illustrations 39-40
K : Illustrations 41-42
L : Illustration 45
M : Illustrations 47, 49-52
N : 48, 53-55, 66-67
O : Illustrations 56-58
P : Illustrations 59-60, 99-100
Q : Illustrations 61-63, 65
R : Illustrations 64, 92-93, 107
S : Illustration 70
T : Illustrations 71-75, 104-105
U : Illustration 81
V : Illustration 86
W : Illustrations 87-88
X : Illustration 91
Y : Illustrations 94-96
Z : Illustrations 101-102
AA : Illustrations 108-112



LES SCHÉMAS

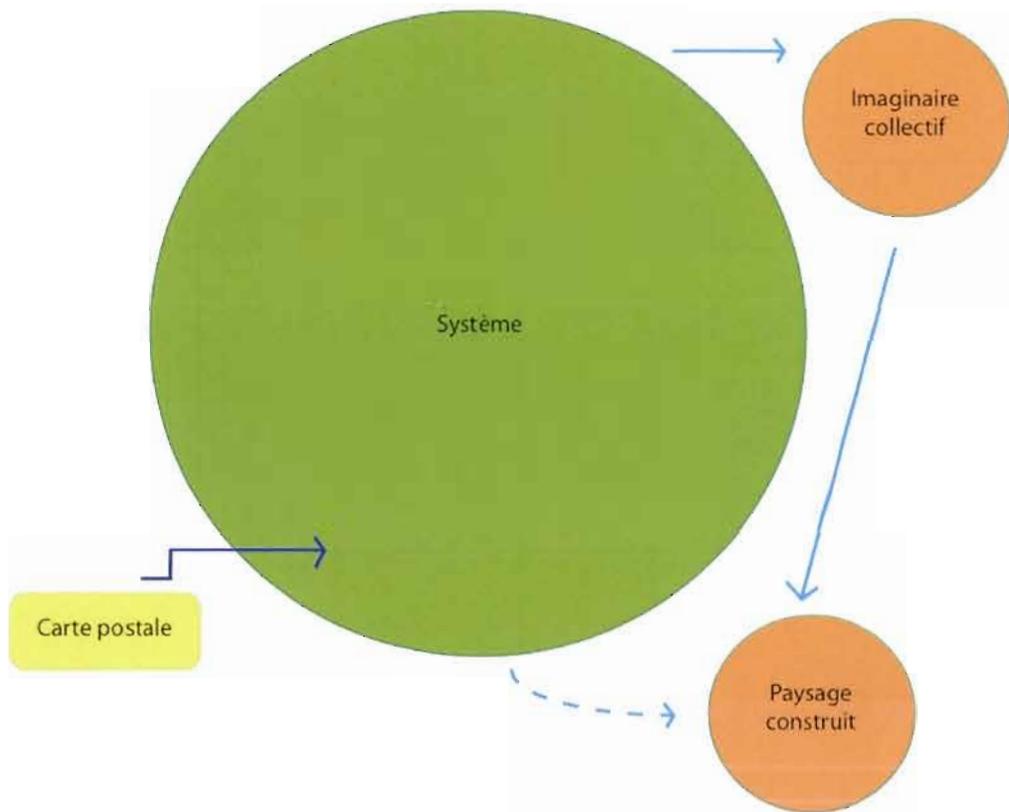


Schéma 1 : Représentation holistique de Montréal en cartes postales.
Le cadre d'analyse.

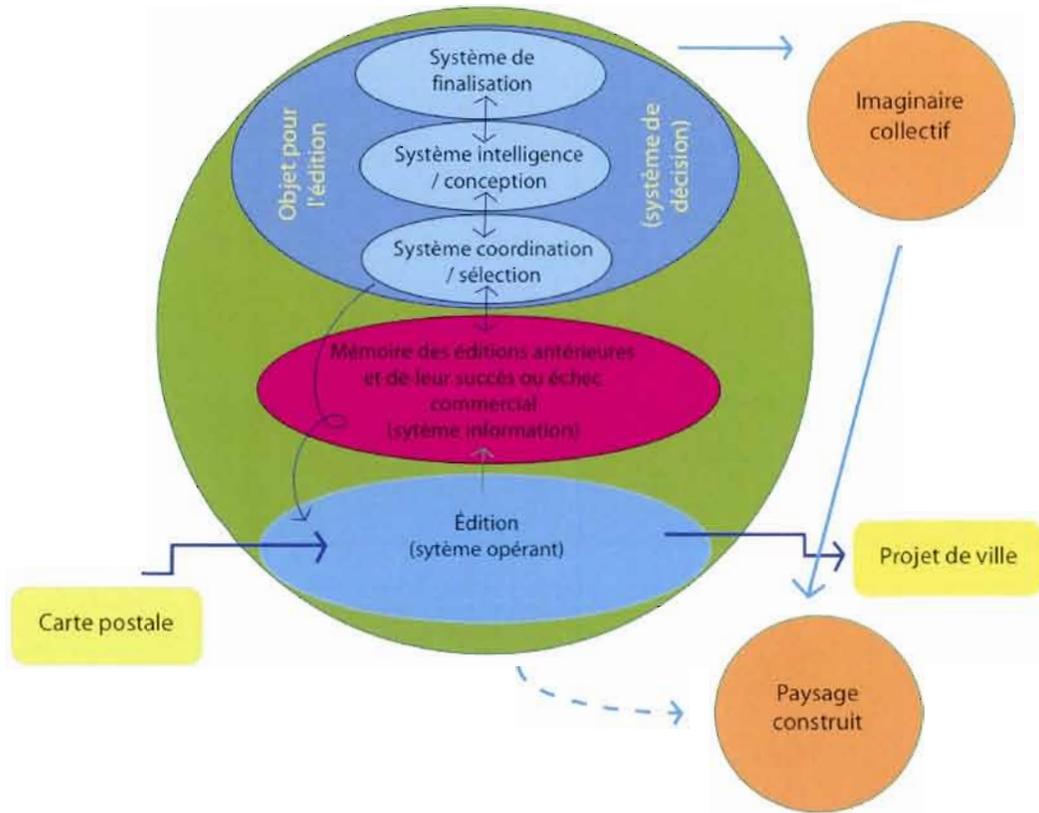


Schéma 4 : Représentation holistique de Montréal en cartes postales.
Le sous-système du traitement de l'information.

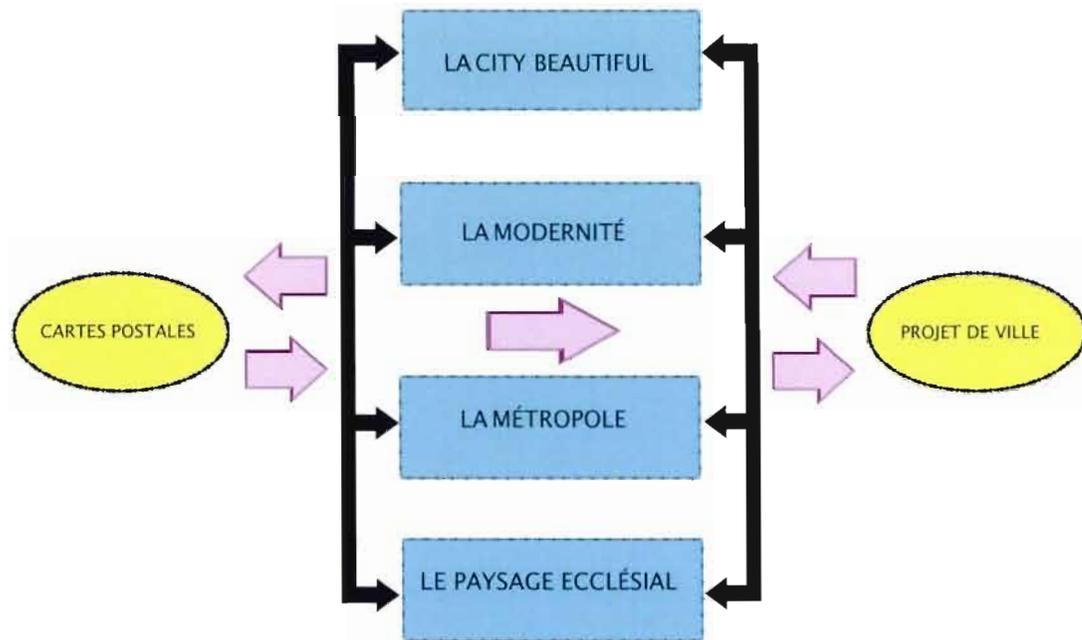
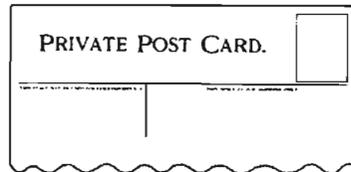


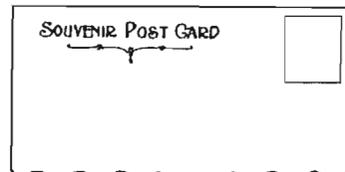
Schéma 5 : La relation de détermination bidirectionnelle entre la carte postale et le projet de ville et les quatre thèmes principaux utilisés pour caractériser leur rapport.

ANNEXE A

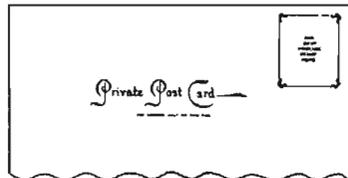
Dos de cartes postales patriotiques (dessins tirés de Waldemar Leonhart GUTZMAN, *The Canadian Patriotic Post Card Handbook, 1904-1914*, Toronto, Unitrade Press / British North America Philatelic Society, 1985 (1984), p. 7-10).



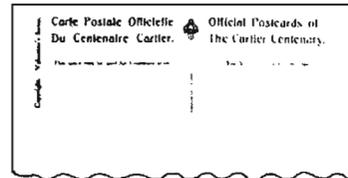
ATK A



VAL B



ATK B



VAL C



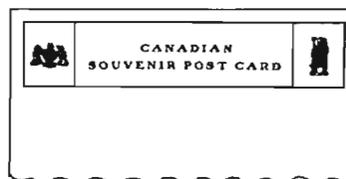
ATK C



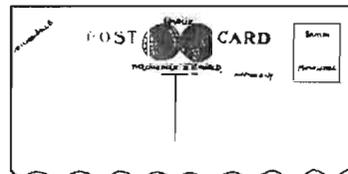
VAL D



ATK D



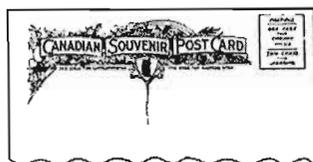
WBR A



VAL A



WBR B



WBR C



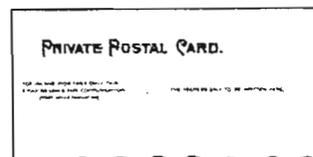
ANON C



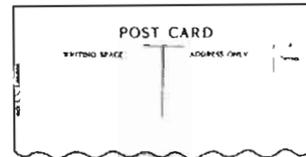
WBR D



ANON D



YOUNG A



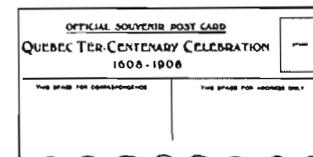
ARISTO A



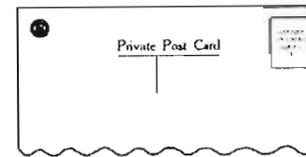
ANON A



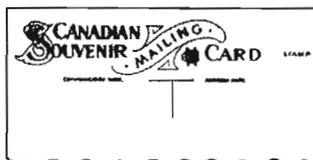
BB A



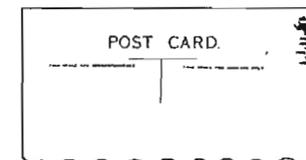
ANON B



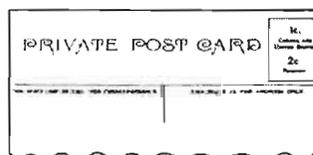
BRIGDEN A



NERLICH



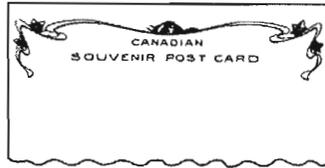
STODDARD A



STEDMAN A



TALBOT A



CSPC A



IPC D



COOPER A



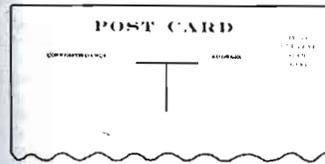
KNOWLES A



IPC A



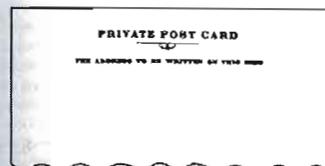
McCOY A



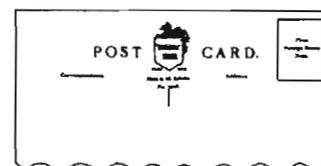
IPC B



McCOY B



IPC C



NAT A

BIBLIOGRAPHIE

Étant donné le caractère pionnier de notre étude pour l'histoire des cartes postales au Canada nous avons souhaité mettre l'information recueillie à la disposition d'éventuels chercheurs. C'est pourquoi la bibliographie présentée ici dépasse la bibliographie simplement utile à l'écriture de la thèse.

SOURCES :

Aberdeen and Temair, Ishbel Gordon, Marchioness of. *Through Canada with a Kodak*. Édimbourg, W. H. White, 1893, non paginé.

Adam, Graeme Mercer. *Canada, Historical and Descriptive, From Sea to Sea*. Toronto, W. Bryce, 1888, non paginé.

Alloway, Mary Wilson. *Famous Firesides of French Canada*. Montréal, John Lovell & Son, 1899, non paginé.

Argyll, John Douglas Sutherland Campbelle, Duke of. *Industries of Canada. Facts, Figures and Illustrations. Historical, Descriptive and Biographical. City of Montreal*. Montréal, Historical Publishing Company, 1886, 160 p.

Atherton, William Henry. *Montreal 1535-1914. Under the British Rule 1760-1914*. Montréal / Vancouver / Chicago, Clarke, 1914, 673 p.

Baker, John Norman Leonard. « Chapitre XV. L'Amérique 1. Canada », dans John Norman et Leonard Baker, *Histoire des découvertes géographiques et explorations*, Paris, Payot, 1949, p. 329-339.

- Barrès, Maurice. *La grande pitié des églises de France*. Paris, Émile-Paul Frères, 1914, 419 p.
- Berthelot, Hector. *Montréal. Le bon vieux temps*. Montréal, Librairie Beauchemin Limitée, 1916, revu et annoté par E.-Z. Massicotte, 130 p.
- Campbell, A. *Report of the Postmaster General for the Year Ending 30th June, 1870*. Ottawa, I. B. Taylor, 1871.
- Chambers, Ernest J. *The Book of Montreal. A Souvenir of Canada's Commercial Metropolis*. Montréal, Book of Montreal Company Publishers, 1903, 268 p.
- Chisholm, C. R. *Chisholm's Stranger's Illustrated Guide to the City of Montreal*. Montréal, C. R. Chisholm and Co., 1871, 74 p.
- Cortambert, Richard. *Nouvelle histoire des voyages et des grandes découvertes géographiques dans tous les temps et dans tous les pays*, vol. 1. Paris, Marpon et Flammarion, 1883?, 808 p.
- Coulter, R. M. *Report of the Postmaster General for the year ended June 30, 1903*. Ottawa, S. E. Dawson, 1904, xx-K-5.
- _____. *Report of the Postmaster General for the year ended June 30, 1904*. Ottawa, S. E. Dawson, 1904 [sic], xxi-L-14.
- Davies, Blodwen. *The Storied Streets of Quebec*. Montréal / New York / Londres, Louis Carrier, 1929, 93 p.
- Département de la poste. *Règlements et instructions pour la régie du Département de la poste en Canada*. Québec, J. Lovell, 1852, 97 p.
- Deville, M. L. « Voyages dans l'Amérique septentrionale. États-Unis et Canada », dans Edouard Charton, dir., *Le tour du monde. Nouveau journal des voyages*, volumes 3-4, Paris / Londres / Leipzig, Hachette, 1861, p. 242-257.

Dominion Postal Clerks Association. *Souvenir Booklet of Entertainment*. Ottawa, s. n., 1918, 17 p.

Drummond, William Henry. *Montreal in Half-Tone. A Souvenir*. Montréal, W. J. Clarke, 1900?, non paginé.

Gaboury, L. J. *Report of the Postmaster General for the year ended March 31, 1924*. Ottawa, F. A. Acland, 1924.

_____. *Report of the Postmaster General for the year ended March 31, 1925*. Ottawa, F. A. Acland, 1925, 44 p.

Gard, Anson A. *The Yankee in Quebec*. New York / Québec, Emerson Press / Quebec News Co., 1901, 198 p.

_____. *The Wandering Yankee or the Fun of Seeing Canada*. New York / Montréal, Emerson Press, 1902, 350 p.

Grand Trunk Railway Company of Canada. *Handbook of Canadian Excursion Tours via Grand Trunk Railway and Richelieu & Ontario Navigation Co.* Boston?, s. n., 1882?, 29 p.

Grant, George Monro. *Picturesque Canada. The Country as it was and is*. Toronto, Belden Bros, 1882, 2 vols.

_____. *French Canadian Life and Character. With Historical and Descriptive Sketches of the Scenery and Life in Quebec, Montreal, Ottawa, and Surrounding Country*. Chicago, A. Belford, 1899 (1882), non paginé.

Gurney, Jane Tritton. *A Journey to Canada*. s. l., s. n., 1887, non paginé.

Héroux, Joseph. *En bâtissant des églises*. Montréal, s. n., 1917, 108 p.

Howard of Glossop, Winefred, Lady. *Journal of a tour in the US, Canada and Mexico*. Londres, S. Low, Marston, 1897, non paginé.

Huret, Jules. *En Amérique. De San Francisco au Canada*. Paris, Eugène Fasquelle, 1905, 564 p.

Lamothe, Henri de. *Cinq mois chez les Français d'Amérique. Voyage au Canada et à la Rivière Rouge du Nord*. Paris, Hachette, 1880, 233 p.

Leacock, Stephen. *Montreal : Seaport and City*. Toronto, McClelland et Stewart Limited, 1948, 340 p.

Leblond de Brumath, A. *Histoire populaire de Montréal, depuis son origine jusqu'à nos jours*. Montréal, Granger, 1890, 454 p.

LeMoine, James Macpherson. *Quebec past and present : A History of Quebec, 1608-1876*. Québec, Augustin Côté et cie, 1876, 466 p.

Lighthall, William Douw. *Sights and Shrines of Montreal. A Guide Book for Strangers and a Hand book for all Lovers of Historic Spots and Incidents*. Montréal, F. E. Grafton & Sons, 1910, 128 p.

MacPherson, Daniel, Mrs. *Reminiscences of Old Quebec. Subterranean passages under the citadel, account of the old Convent of the Congregation of Notre-Dame that does not now exist, prominent old Quebecers, etc.* Montréal, s. n., 1890, non paginé.

Maurault, Olivier. *Charles De Belle et Georges Delfosse, Étude ornée de cinq pastels par Charles De Belle et sept peintures par Georges Delfosse*. Montréal, Archonte, 1940, 19 p.

Mulock, W. *Report of the Postmaster General for the Year Ended June 30, 1903*. Ottawa, S. E. Dawson, 1904.

_____. *Report of the Postmaster General for the Year Ended June 30, 1904*. Ottawa, S. E. Dawson, 1905.

Murphy, Charles. *Report of the Postmaster General for the Year Ended March 31, 1924*. Ottawa, F. A. Acland, 1924.

- _____. *Report of the Postmaster General for the Year Ended March 31, 1925*. Ottawa, F. A. Acland, 1925.
- Murray, Norman. *Murray's Illustrated Guide to Montreal and Vicinity*. 4e édition. Montréal, Norman Murray Publisher, 1891, non paginé.
- Olsen, Örjan Michael. *La conquête de la terre : Histoire des découvertes et des explorateurs des origines à nos jours*. Paris, Payot, 1944, 259 p.
- Perron, Joseph Alexandre et Gaspard Dauth. *Le diocèse de Montréal à la fin du dix-neuvième siècle*. Montréal, Eusèbe Senécal & Cie, 1900, 800 p.
- Ponce, Pierre. *Tout se vend dans l'Église catholique!* Montréal, s. n., 1930, 16 p., coll. « L'apostolat populaire », n° 6.
- Prince, Lorenzo, et al. *Montreal, old, new. Entertaining, Convincing, Fascinating : A Unique Guide for the Managing Editor*. Montréal, International Press Syndicate, 1915, 509 p.
- Reclus, Onésime. *La terre à vol d'oiseau*. Paris, Hachette, 1882, 2 vols.
- _____. *Nouvelle géographie universelle. La terre et les hommes*. Paris, Librairie Hachette, 1890, 721 p.
- Richelieu & Ontario Navigation Co. *Handbook of Canadian Excursion Tours via Grand Trunk Railway and Richelieu and Ontario Navigation Co*. Boston, s. n., 1882, 29 p.
- Richelieu & Ontario Navigation Co. Passenger Department. *From Niagara to the Sea. Descriptive of that delightful trip down the River St. Lawrence and up the world famed Saguenay*. Montréal, Desbarats et Co., 1897, 158 p.
- Roberts, Charles G. D. *The Canadian Guide-Book. The Tourist's and Sportsman's Guide to Eastern Canada and Newfoundland*. New York, D. Appleton, 1891, non paginé.
- Roy, Pierre-Georges. *Les vieilles églises de la province de Québec, 1647-1800*. Québec, Commission des monuments historiques de la province de Québec, 1925, 323 p.

- S. A. *Album des églises de la province de Québec. Édition spéciale de l'île de Montréal*, vol. 6. Montréal, Compagnie canadienne nationale de publication, 1933-1934, 167 p.
- S. A. (Faxon?). *Faxon's Illustrated Handbook of Travel to Saratoga, Lakes George and Champlain, the Adirondacks, Niagara Falls, Montreal, Quebec, the Saguenay River, the White Mountains, Lakes Memphremagog and Winnipiseogee*. Boston, C. A. Faxon, 1874, non paginé.
- S. A. *Guide de Montréal. XXI^e Congrès eucharistique international*. Montréal, Arbour et Dupont, 1910, 232 p.
- S. A. *Notre Dame Church : Montreal*. Montréal, Librairie Beauchemin, 1917, 25 p.
- S. A. (attribué à Alfred Sandham). *Picturesque Montreal or the Tourist's Souvenir of a Visit to the Commercial Metropolis of the Dominion of Canada*. Montréal, Witness Printing House, 1876, 75 p.
- Service postal canadien. *Guide officiel du Service postal canadien*. Ottawa, Edmond Cloutier, 1949 (1947), 231 p.
- Stokes, Charles W. *Here and There in Montreal and the Island of Montreal. An Illustrated Descriptive Guide to the Historical and Picturesque Landmarks and Places of Interest in Montreal and Environs*. Toronto, Musson Book, 1924, 96 p.
- Sullivan, Robert. *Geography Generalized*. Dublin / Londres / Paris, M. and J. Sullivan / Longman, Green and Co. / Galignani, 1866, 384 p.
- Watkins, John A. *Indicateur (directory) des villes et villages sur le chemin de fer Québec, Montréal, Ottawa*. Montréal? Fauteux, 1880, non paginé.
- Willis, Nathaniel Parker. *Canadian Scenery Illustrated*. New York, Virtue and Yorston, 1967 (1842), 2 vols.

Withrow, William Henry. *Our Own Country Canada. Canada, scenic and descriptive : Being an account to of the extent, resources, physical aspect, industries, cities and chief towns of the provinces of Nova Scotia, Prince Edward Island, Newfoundland, New Brunswick, Quebec, Ontario, Manitoba, the North-West Territory and British Columbia, with sketches of travel and adventure.* Toronto, W. Briggs, 1889, 608 p.

ÉTUDES :

Abu-Laban, Baha. *La présence arabe au Canada.* Ottawa, Le cercle du livre de France / Secrétariat d'État du gouvernement du Canada / Centre d'édition du gouvernement du Canada, 1981, 281 p.

Adie, Douglas K. *The Mail Monopoly. Analysing Canadian Postal Service.* Vancouver, Fraser Institute, 1990, 284 p., coll. « The Economics of the Service Sector ».

Alexander, Christopher. *De la synthèse de la forme.* Paris, Dunod, 1971 (1964), 187 p.

Alpers, Svetlana. « L'appel de la cartographie dans l'art hollandais », dans Svetlana Alpers, *L'art de dépeindre*, Paris, Gallimard, 1990 (1973), p. 209-290.

Anderson, Allan et Betty Tomlinson. *Greetings from Canada. An Album of Unique Canadian Postcards From the Edwardian Era, 1900-1916.* Toronto, Macmillan of Canada, 1978, 188 p.

Anderson, Douglas R. *Creativity and the Philosophy of C. S. Peirce.* Dordrecht, M. Nijhoff, 1987, 177 p., coll. « Martinus Nijhoff philosophy library », n° 27.

Andrieux, Jean-Yves. *Patrimoine et histoire.* Paris, Belin, 1997, 283 p., coll. « Histoire ».

Angus, Jan. *Stamps, Posts and Postmarks.* New York, St. Martin Press, 1975, 128 p.

Ansay, Pierre et René Schoonbrodt. *Penser la ville.* Bruxelles, Archives d'architecture moderne, 1989, 479 p.

- Appadurai, Arjun. *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. 2^e édition. Minneapolis / Londres, University of Minnesota Press, 1997 (1996), 229 p., coll. « Public Worlds », n^o 1.
- Armand, Paul-Noël, dir. *Dictionnaire de la cartophilie francophone*. Herblay, Éditions P. Armand, 1990, 798 p.
- Armour, James Stuart Sankey. *Saints, Sinners and Scots. A History of the Church of St. Andrew and St. Paul, Montreal, 1803-2003*. Montréal, The Church of St. Andrew and St. Paul, 2003, 256 p.
- Ascher, François. *Métapolis ou l'avenir des villes*. Paris, Odile Jacob, 1995, 346 p.
- Association québécoise pour le patrimoine industriel. *Montréal portuaire et ferroviaire. Actes du 5e congrès de l'Association québécoise pour le patrimoine industriel*, Montréal, 8-9 mai 1992. Montréal, Association québécoise pour le patrimoine industriel, 1993, 76 p.
- Aubin, Sophie et Vicky Lacharité. *Je connais Montréal*. Montréal, Intouchables, 2002, 188 p.
- Auzelle, Robert. *Technique de l'urbanisme*. Paris, Presses universitaires de France, 1970, 126 p., coll. « Que sais-je? », n^o 609.
- Bady, Jean-Pierre. *Les monuments historiques en France*. Paris, Presses universitaires de France, 1985, 126 p., coll. « Que sais-je? », n^o 2205.
- Baker, Alan R. H. et Gideon Biger, dir. *Ideology and Landscape in Historical Perspective. Essays in the Meanings of the Places in the Past*. Cambridge, Cambridge University Press, 1992, 356 p.
- Barbeau, Victor. « Montréal tel que l'on vu les étrangers 1820-1920 », dans Académie canadienne-française, *Cahiers de l'Académie canadienne-française*, vol. 10 : *Regards sur Montréal*, Montréal, Académie canadienne-française, 1966, p. 125-161.
- Bardet, Gaston. *L'urbanisme*. Paris, Presses universitaires de France, 1975 (1945), 127 p., coll. « Que sais-je? », n^o 187.

Barreau, Hervé. *L'épistémologie*. Paris, Presses universitaires de France, 1990, 126 p., coll. « Que sais-je? », n° 1475.

Barrette, Pierre. « Clichés montréalais », *Images*, vol. 24, n° 105 (2001), p. 21.

Barthes, Roland. « Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4 (1964), p. 40-51.

Bassand, Michel et Jean-Philippe Leresche. *Les faces cachées de l'urbain*. Berne, P. Lang, 1994, 217 p.

Baxandall, Michael. *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven, Conn. / Londres, Yale University Press, 1985, 147 p.

_____. *Shadows and Enlightenment*. New Haven, Conn. / Londres, Yale University Press, 1997 (1995), 192 p.

Bazinet, Michel. *Nostalgia I. Montréal vu à travers la carte postale ancienne (1871-1940)*. S. l., Compte d'auteur, 1994 (1991), 198 p.

_____. *Répertoire illustré des cartes postales d'Expo 67 et de Terre des Hommes 1967-1980*. Québec, Compte d'auteur, 1997, 80 p.

Beauregard, Yves et Alyne LeBel. « Cette réponse que vous attendiez. Une passion née avec le siècle : la carte postale », *Cap-aux-Diamants*, vol. 3, n° 2 (été 1987), p. 41-44.

Belting, Hans. *Pour une anthropologie des images*. Paris, Gallimard, 2005 (2004), 346 p., coll. « Le temps des images ».

Benevolo, Leonardo. *L'histoire de la ville*. Roquevaire, Parenthèses, 1983, 509 p.

Benoit, Michèle et Roger Gratton. *Pignon sur rue. Les quartiers de Montréal*. Montréal, Guérin, 1991, 393 p.

- Berdoulay, Vincent et Paul Claval. *Aux débuts de l'urbanisme français. Regards croisés de scientifiques et de professionnels (fin XIX^e siècle-début XX^e siècle)*. Paris, L'Harmattan, 2001, 255 p., coll. « Histoire et épistémologie de la géographie ».
- Bergeron, Claude. « La signification, oui, mais jusqu'où et comment? », dans Joseph Melançon, dir., *Les métaphores de la culture*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1992, p. 119-133.
- Bergeron, Claude et Nicole Tardif-Painchaud. « Dom Bellot au Canada », dans Maurice Culot et Martin Meade, dir., *Dom Bellot, Moine-architecte : 1876-1944*, Paris, Norma, 1996, coll. « Les années modernes », p. 97-114.
- Bernier, Silvie. « Le champ éditorial au Québec », dans Silvie Bernier, *Du texte à l'image. Le livre illustré au Québec*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1990, p. 65-83.
- Berque, Augustin. *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Seyssel, France, Champ Vallon, 1994, 122 p.
- _____. « Jardins et urbanité : Regards croisés Europe-Asie », dans Guy Mercier, Jacques Béthemont et Mario Bédard, dir., *La ville en quête de nature*, Sillery / Sainte-Foy / Lyon, Septentrion / CÉLAT / Centre Jacques-Cartier, 1998, p. 33-44.
- Bertin, Dominique. *L'idée de la ville*. Seyssel (France), Champ Vallon, 1984, 191 p.
- Bérubé, Lise et Jean-Marie Girardville. *Le tourisme québécois : Histoire d'une industrie*. Québec, Direction des communications, Ministère du Tourisme, Gouvernement du Québec, 1992, 24 p.
- Besse, Jean-Marc. « Représenter la ville ou la simuler? Réflexions sur une vue d'Amsterdam au XVI^e siècle », *Ligeia*, n° 19-20 (octobre 1996 / juin 1997), p. 43-55.
- Blanchard, Raoul. *Le Québec par l'image*. Montréal, Beauchemin, 1949, 138 p.
- _____. *Montréal : Esquisse de géographie urbaine*. Montréal, VLB éditeur, 1992, 279 p., coll. « Études québécoises », n° 25.

- Bloc-Duraffour, Pierre. *Les villes dans le monde*. Paris, Armand Colin, 1998, 96 p., coll. « Synthèse, Géographie ».
- Bonello, Yves-Henri. *La ville*. Paris, Presses universitaires de France, 1996, 127 p., coll. « Que sais-je? », n° 3047.
- Bouchard, Guy et Régis Jean. *Aux limites de la mémoire : Photographies du Québec, 1900-1930*. Sainte-Foy / Rivière-du-Loup, Publications du Québec / Musée du Bas-Saint-Laurent, 1995, 215 p.
- Bourgeois, Claude et Michel Melot. *Les cartes postales. Nouveau guide du collectionneur*. Paris, Éditions Atlas, 1983, 128 p.
- Bousquet-Bressolier, Catherine, dir. *L'œil du cartographe et la représentation géographique du Moyen Âge à nos jours. Colloque européen sur la cartographie topographique* (Paris, 29 et 30 octobre 1992), Paris, C. T. H. S., 1995, 283 p.
- Boyer, Marc. *Histoire de l'invention du tourisme, XVI^e-XIX^e siècles. Origines et développement du tourisme dans le Sud-Est de la France*. La Tour d'Aigues (France), Éditions de l'Aube, 2000, 332 p.
- Boyer, Marie-Christine. *Dreaming the Rational City. The Myth of American City Planning*. Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1992, 331 p.
- _____. *The City of Collective Memory : Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*. Cambridge, Mass., MIT Press, 1994, 560 p.
- Booth, Allyson. *Postcards from the Trenches. Negotiating the Space Between Modernism and the First World War*. New York / Oxford, Oxford University Press, 1996, 186 p.
- Boutry, Philippe. « Le clocher », dans Pierre Nora, dir., *Les lieux de mémoire*, tome 3, Paris, Quarto / Gallimard, 1997, p. 3081-3107.
- Brault, Jean-Rémi, dir. *Montréal au XIX^e siècle. Des gens, des idées, des arts, une ville*. Actes du colloque organisé par la Société historique de Montréal (automne 1988). Montréal, Leméac, 1990, 270 p.

- Brousseau, Francine, Chantal Amyot, Bianca Gendreau et John Willis, dir. *Livraison spéciale. L'héritage postal canadien*. Hull, Musée canadien des civilisations / Boréal, 2000, 150 p.
- Brunelle-Lavoie, Louise. « Du monument historique au bien culturel », *Action nationale*, vol. 89, n° 4 (avril 1999), p. 99-107.
- Brusi, Rima. « Living the Postcard: Place, Community, and the Production of La Parguera's Landscape », thèse de doctorat, Ithaca, New York, Université Cornell, 2004, 226 p.
- Calenge, Christian, Michel Lussault et Bertrand Pagand, dir. *Figures de l'urbain, des villes, des banlieues et de leurs représentations*. Tours, Éditions de la maison des sciences de la ville / Université François-Rabelais, 1997, 213 p. coll. « Sciences de la ville », n° 14.
- Cameron, Christina. « Commemoration : A Moving Target? », dans Thomas H. B. Symons, dir., *Les lieux de la mémoire : la commémoration du passé du Canada*. Actes du symposium national tenu à l'occasion du 75^e anniversaire de la Commission des lieux et monuments historiques du Canada (26-28 novembre 1994). Ottawa, La Société royale du Canada, 1997, p. 27-36.
- Campbell, Robert M. *The Politics of the Post : Canada's Postal System from Public Service to Privatization*. Peterborough, Ontario, Broadview Press, 1994, 463 p.
- Carline, Richard. *Pictures in the Post. The Story of the Picture Postcard and its Place in the History of Popular Art*. Londres, Gordon Fraser, 1971, 128 p.
- Caron, Isabelle. « Le Cyclorama de Jérusalem à Sainte-Anne-de-Beaupré : une architecture sous influence artistique », *Journal de la Société pour l'étude de l'architecture au Canada*, vol. 25, nos 2-4 (2000), p. 37-50.
- _____. « Une imagerie urbaine *signifiante* : les cartes postales montréalaises et la construction de "monuments" », *Architecture Canada*, vol. 28, nos 3-4 (2003), p. 45-54.
- Carrier, Charles, Yves Beauregard, Serge Juneau et Jean-Marie Lebel. *Le Québec en cartes postales. Répertoire des éditeurs Pruneau & Kirouac*. Québec, Club des cartophiles québécois, 1994, 44 p., répertoire n° 1.

- Carrier, L. Benoît. « Le service postal canadien », mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, Faculté de commerce, 1953, 56 f.
- Cauquelin, Anne. *Les théories de l'art*. Paris, Presses universitaires de France, 1998, 128 p.
- Centre Georges Pompidou / Centre de création industrielle. *Cartes et figures de la terre*. Paris, Centre Georges Pompidou / Centre de création industrielle, 1980, 479 p.
- Caws, Mary Ann. *City Images: Perspectives From Literature, Philosophy, and Film*. New York, Gordon and Breach, 1991, 278 p.
- Cha, Jonathan. « Le patrimoine religieux de l'arrondissement Rosemont-La Petite Patrie, à Montréal », *Téoros*, vol. 24, n° 2 (été 2005), p. 6-16.
- Chassin, Joëlle. « Quand le XIX^e siècle français se fait exploration et lecture des premiers récits sur l'Amérique : L'exemple de Ternaux-Compans », dans *Maison des pays ibériques / Université de Bordeaux III / Association « Histoire au présent », Découvertes et explorateurs*, actes du VII^e colloque international d'Histoire au présent (Bordeaux, 12-14 juin 1992), Paris / Bordeaux, L'Harmattan / Association « Histoire au présent », 1994, p. 331-341.
- Chelebourg, Christian. *L'imaginaire littéraire. Des archétypes à la poétique du sujet*. Paris, Nathan / HER, 2000, 192 p., coll. « Fac-Littérature ».
- Chéroux, Clément et Ute Eskildsen. *La photographie timbrée. L'inventivité visuelle de la carte postale photographique*. catalogue d'exposition (Fotomuseum Winterthur, 27 octobre 2007-10 février 2008, Jeu de Paume / Hôtel de Sully, Paris, 3 mars-18 mai 2008, Museum Folkwang, Essen, 18 juillet-21 septembre 2008), Paris / Göttingen, Jeu de Paume / Hôtel de Sully, Steidl, 2007, 215 p.
- Chiasson, Herménégilde. « Trente identités sur un nombre illimité », dans Jocelyn Létourneau, *La question identitaire au Canada francophone. Récits, parcours, enjeux, hors-lieux*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1994, p. 267-289.
- Chicoine, René. *Les rues de Montréal, façades et fantaisie*. Montréal, Toundra, 1977, 96 p.

- Chmura, Sophie. « Espace bâti, urbanisme et patrimoine à Rennes, XVIII^e-XXI^e siècles. Représentations et images », », thèse de doctorat, Rennes, Université de Rennes 2 — Haute-Bretagne, U.F.R. de sciences sociales, 2007, 2 t.
- Choay, Françoise. *L'allégorie du patrimoine*. Paris, Seuil, 1992, 272 p.
- Choko, Marc-Henri. *Les grandes places publiques de Montréal : Au cœur du développement du centre-ville*. Montréal, Méridien, 1987, 215 p.
- _____. *Une cité-jardin à Montréal : la cité-jardin du tricentenaire, 1940-1947*. Montréal, Méridien, 1988, 168 p.
- Choko, Marc-Henri et Richard Harris. *L'évolution du mode d'occupation des logements à Montréal et à Toronto depuis le milieu du XIX^e siècle*. Montréal, INRS-Urbanisation, 1989, 126 p.
- Choko, Marc-Henri et David L. Jones. *Canadian Pacific Posters 1883-1963*. Montréal, Éditions du Méridien, 1988, 186 p.
- Chouinard, Daniel. « Acquisition de deux importantes collections de cartes postales », *À rayons ouverts*, vol. 8, p. 4-5.
- Cinq Mars-Choko, Irène. « De la définition de la notion d'image urbaine : compte-rendu », mémoire de maîtrise, Montréal, Faculté d'aménagement, Université de Montréal, 1976, 36 f.
- Clerk, Nathalie. « L'oratoire Saint-Joseph du Mont-Royal », *Architecture Canada*, vol. 30, n° 2 (2005), p. 61-78.
- Collard, Edgar Andrew. *Canadian Yesterdays*. Toronto, Longmans and Green, 1955, 327 p.
- _____. *Call Back Yesterdays*. Don Mills, Longmans Canada Limited, 1965, 243 p.
- _____. *Montreal Yesterdays : More Stories From All Our Yesterdays*. Montréal, The Gazette, 1989, 205 p.

- Combet, Nadine dir. *Regards très particuliers sur la carte postale*. Paris, Musée de la poste, 1992, 159 p.
- Comment, Bernard. *Le XIX^e siècle des panoramas*. Paris, Adam Biro, 1993, 127 p.
- Commission des biens culturels du Québec. *Pour une politique de la commémoration au Québec : bilan et pistes de discussion*. Québec, Commission des biens culturels du Québec, 1998, 34 p.
- Communauté urbaine de Montréal, service de la planification du territoire. *Répertoire d'architecture traditionnelle sur le territoire de la communauté urbaine de Montréal. Les banques*. Montréal, Communauté urbaine de Montréal, Service de la planification du territoire, 1980, 139 p.
- _____. *Répertoire d'architecture traditionnelle sur le territoire de la communauté urbaine de Montréal. Architecture industrielle*. Montréal, Communauté urbaine de Montréal, Service de la planification du territoire, 1982, 322 p.
- _____. *Répertoire d'architecture traditionnelle sur le territoire de la communauté urbaine de Montréal. Les hôtels. Les immeubles de bureaux*. Montréal, Communauté urbaine de Montréal, Service de la planification du territoire, 1983, 318 p.
- _____. *Répertoire d'architecture traditionnelle sur le territoire de la communauté urbaine de Montréal. Les couvents*. Montréal, Communauté urbaine de Montréal, Service de la planification du territoire, 1984, 391 p.
- _____. *Répertoire d'architecture traditionnelle sur le territoire de la communauté urbaine de Montréal. Les magasins. Les cinémas*. Montréal, Communauté urbaine de Montréal, Service de la planification du territoire, 1985, 414 p.
- _____. *Répertoire d'architecture traditionnelle sur le territoire de la communauté urbaine de Montréal. Les églises*. Montréal, Communauté urbaine de Montréal, Service de la planification du territoire, 1988 (1981), 490 p.
- Cooke, Martha E. *Collection d'œuvres canadiennes de W. H. Coverdale. Peintures, aquarelles et dessins (Collection du Manoir Richelieu)*. Ottawa, Archives publiques du Canada, 1983, 299 p.
- Corboz, André. « Proto-rationalist Montreal. Commercial Architecture in the Late Nineteenth Century », *Archetype*, vol. 2, n° 4 (automne 1982), p. 5-9.

- _____. « La ville comme Temple », *Compar(a)ison*, n° 2 (1994), p. 7-40.
- _____. « The Sprawling City », dans Albert Garcia Espuche, dir., *Cities : From the Balloon to the Satellite*, catalogue d'exposition (Barcelone, Centre de Cultura Contemporania de Barcelona, février-mai 1994), Barcelone, Centre de Cultura Contemporania de Barcelona, 1994, p. 35-38.
- _____. « Les dimensions culturelles de la grille territoriale américaine », *Faces*, n° 46 (été 1999), p. 60-63.
- _____. « Ville Mont-Royal, cité-jardin vitruvienne », *Journal de la société pour l'étude de l'architecture au Canada*, vol. 25, nos 2-3-4 (2000), p. 3-16.
- _____. *Le territoire comme palimpseste et autres essais*. Besançon, Éditions de l'Imprimeur, 2001, 280 p., coll. « Tranches de villes ».
- _____. « Sulla rappresentazione della città », manuscrit, 2001, 13 p.
- Le Corbusier. *Manière de penser l'urbanisme*. Paris, Denoel / Gonthier, 1972, 203 p., coll. « Médiations », n° 2.
- _____. *Le Modulor. Contre la pollution visuelle*. Paris, Denoel/Gonthier, 1977, 221 p., coll. « Médiations », n° 108.
- Coulon-Nédélec, Marie-Thérèse. *Mémoires de Mayenne à travers la carte postale. Une évocation attachante de la Ville jusqu'à 1930*. Mayenne, Éditions régionales de l'Ouest, 1992, 185 p.
- Courcy-Legros, Louiselle et Jocelyne Verret. *Petite histoire du plateau*. Montréal, 1979, 44 p.
- Coutts, Cecil C. *Slogan Postmarks of Canada / Flamme du Canada*. s. l., s. n., 1996, 284 p.
- Covert, Earle L. et William C. Walton. *Webb's Postal Stationery Catalogue of Canada and Newfoundland 1988*. 5^e édition, Toronto, The Unitrade Press, 1987, 136 p.

Crow, Dennis. « Geography and Identity : Living and Exploring Geopolitics of Identity », dans Dennis Crow, *Geography and Identity*, Washington, D.C, Maisonneuve Press, 1996, p. 1-39.

Debray, Régis. « Trace, forme ou message? », *Cahiers de médiologie*, n° 7 (1999), p. 27-44.

DeGuy, Michel. « Introduction », dans Françoise Sadoux, Michel Frizot et Claude Geiss, *L'Amérique au fil des jours. Cartes postales photographiques, 1900-1920*, Paris, Centre national de la photographie / Ministère de la culture, 1983, non paginé.

Deledalle-Rhodes, Janice. « L'iconographie du timbre-poste tunisien. Pendant et après la période "coloniale" : prise de conscience d'une identité nationale », *Protée*, vol. 30, n° 2 (automne 2002), p. 61-72.

Delmas, Claude. *L'aménagement du territoire*. Paris, Presses universitaires de France, 1963, 126 p.

Demchinsky, Brian. *Montreal Then and Now / Hier et aujourd'hui. The Photographic Record of a Changing City / L'évolution d'une ville sous l'œil de la caméra*. Montréal, The Gazette, 1985, 151 p.

_____. *Grassroots, Greystones & Glass Towers. Montreal Urban Issues and Architecture*. Montréal, Véhicule Press, 1991 (1989), 211 p.

Derrida, Jacques. *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*. Paris, Flammarion, 1980, 551 p.

_____. *De la grammatologie*. Paris, Éditions de Minuit, 1967, 445 p.

_____. *La vérité en peinture*. Paris, Flammarion, 1978, 440 p.

Derycke, Pierre-Henri, Jean-Marie Huriot et Denise Pumain. *Penser la ville. Théories et modèles*. Paris, Anthropos, c1996, 335 p., coll. « Villes ».

DeVolpi, Charles Patrick. *Montréal. Recueil iconographique*. Montréal, Dev-Sco Publications, 1963, 2 vols.

- Djia, Souhila. « Aménagement et dynamique urbaine : Étude du projet McGill College (1984) en rapport avec le mouvement City Beautiful », thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, Faculté de l'aménagement, 1998, 618 p.
- Donald, James. *Imagining the Modern City*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, 216 p.
- Donaldson, Gordon. *Images du Canada. L'histoire par le timbre-poste*. Montréal / Toronto, Éditions Grosvenor, 1990, 91 p.
- Drouin, Martin. *Le combat du patrimoine à Montréal (1973-2003)*. Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2005, 386 p., coll. « Patrimoine urbain », n° 2.
- Dubreuil, Lorraine. *Early Canadian Maps / Cartes anciennes du Canada. The W. H. Pugsley Collection / La collection W. H. Pugsley*. Montréal, Division des livres rares et des collections spécialisées, McGill University Libraries, 1998, 51 p., coll. « Marginalia », n° 4.
- Duflos-Priot, Marie-Thérèse. « Au mur d'un bistrot : analyse d'un corpus de cartes postales », *Ethnologie française*, vol. 8, n° 1 (1978), p. 71-82.
- Dufresne, Lucie et Madeleine Hébert. *Montréal par quartier. Vieux-Montréal Ouest et Est et Westmount*. Montréal, Opuscul, 1983, 240 p.
- Dufresne, Sylvie. « Le carnaval d'hiver de Montréal (1883-1889) », mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, Département d'histoire, 1980, 214 f.
- Duncan, James et Derek Gregory. *Writes of Passage : Reading Travel Writing*. Londres, Routledge, 1999, 225 p.
- Duncan, James et David Ley. *Place / Culture / Representation*. Londres, Routledge, 1993, 341 p.
- Durand, Daniel. *La systémique*. Paris, Presses universitaires de France, 2002 (1977), 127 p., coll. « Que sais-je? », n° 1795.

- Durand, Gilbert. *L'imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*. Paris, Hatier, 1994, 80 p., coll. « Optiques philosophie ».
- Eco, Umberto. *L'œuvre ouverte*. Paris, Seuil, 1979 (1962), 315 p., coll. « Points ».
- _____. *Le signe*. Bruxelles, Labor, 1988 (1973), 220 p.
- _____. *La production des signes*. Paris, Librairie générale française, 1992, 125 p.
- Ehrenberg, Ralph E. « Emergence of Scientific and Thematic Map? », dans Seymour I. Schwartz et Ralph E. Ehrenberg, dir., *The Mapping of America*, New York, Harry N. Abrams, 1980, p. 262-319.
- Eisenman, Peter. « The End of the Classical, the End of the Beginning, the End of the End », *Perspecta*, 1984, n° 21 (été), p. 154-173.
- Elias, Norbert. « Avant-propos. Sociologie et histoire », dans Norbert Elias, *La société de cour*, Paris, Gallimard, 1985, p. 29-77.
- Elliot, James. *The City in Maps. Urban Mapping to 1900*. Londres, The British Library, 1987, 88 p.
- Épron, Jean-Pierre. *La culture architecturale*. Bruxelles, Pierre Mardaga, 1992, 3 vols.
- Escallier, R. et Xavier Huetz de Lemps, dir. *Paysages urbains (XVI^e-XX^e siècles) Tome I*. Nice, Centre de la Méditerranée moderne et contemporaine / U. F. R. Lettres, Arts et Sciences humaines, Université de Nice-Sophia-Antipolis, 1998, 207 p., coll. « Les cahiers de la Méditerranée », n° 59.
- Everett, Jane. « Montréal en revues », dans *Montréal et son destin littéraire*, colloque (Mont-Rolland, 1 au 3 novembre 1991), Montréal, Les écrits du Canada français, 1992, p. 51-78.
- F., S. et A. R. « Musée national des Arts et Traditions populaires. La carte postale. 24 novembre 1978-5 mars 1979 », *La revue du Louvre et des musées de France*, vol. 28, nos 5-6 (1978), p. 432.

- Fanelli, Giovanni et Ezio Godoli. *Art Nouveau Postcards*. Oxford, Angleterre, Phaidon / Christie's, 1987, 377 p.
- Farr, Dorothy. *Urban Images. Canadian Painting*. Kingston, Agnes Etherington Art Center, 1990, 124 p.
- Farrell, Barbara et Aileen Desbarats, dir. *Explorations in the History of Canada Mapping. A Collection of Essays*. Ottawa, Association des cartoethèques et archives cartographiques canadiennes, 1988, 274 p.
- Fein, Albert. *Landscape into Cityscape. Frederick Law Olmsted's Plans for a Greater New York City*. New York / Cincinnati / Toronto / Londres / Melbourne, Van Nostrand Reinhold Company, 1981 (1967), 489 p.
- Figueroa, Abilio Vergara. *Identidades, imaginarios y simbolos del espacio urbano*. Québec / Mexico, La Capitale / Institut national d'anthropologie et d'histoire, 2003, 297 p.
- Fincher, Ruth et Jane Margaret Jacobs. *Cities of Difference*. New York, Guilford Press, c1998, 322 p.
- Forest, Jean-Pierre. *La compagnie de chemin de fer Québec Central. Étude des marques postales utilisées à bord des wagons postaux (1879-1971)*. Québec, Société philatélique de Québec, 1991, 196 p.
- Foucault, Michel. *Les mots et les choses : Une archéologie des sciences humaines*. Paris, Gallimard, 1966, 400 p., coll. « Tel », n° 166.
- _____. *Surveiller et punir : Naissance de la prison*, 1975, 360 p., coll. « Tel », n° 225.
- _____. *L'archéologie du savoir*. Paris, Gallimard, 1994 (c1969), 275 p.
- Frampton, Kenneth. « Pour un régionalisme critique et une architecture de résistance », *Critique*, vol. 476-477, 1987, p. 66-81.
- Freeman, Larry. "Wish You Were Here". *A Centennial Guide to Postcard Collecting*. Watkins Glen, New York, Century House, c1976, 160 p.

Freitag, Michel. *Architecture et Société*. Montréal, Éditions Saint-Martin, c1992, 93 p.

Frère-Michelat, Claude. « En voyant ces merveilles. Les collectionneurs de cartes postales », *Ethnologie française*, vol. 13, p. 283-290.

_____. « Collectionneurs dans leurs murs », dans Martine Segalen et Béatrix Le Wita, dir., *Chez-soi. Objets et décors : des créations familiales?*, Paris, Autrement, 1993, p. 197-208.

Frey, Jean-Pierre. « La ville des architectes et des urbanistes », dans Thierry Paquot, Michel Lussault et Sophie Body-Gendrot, dir., *La ville et l'urbain. L'état des savoirs*, Paris, La Découverte, 2000, p. 106-114.

Gagnon, François-Marc. « Vues de Montréal », dans Jean-Rémi Brault, dir., *Montréal au XIX^e siècle. Des gens, des idées, des arts, une ville*, Actes du colloque organisé par la Société historique de Montréal (Montréal, automne 1988), Montréal, Leméac, 1990, p. 199-210

Gagnon, Serge. *L'échiquier touristique québécois*. Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2003, 359 p.

Galarneau, Claude. « Autrefois, le commerce du livre », *Cap-aux-Diamants*, vol. 2, p. 3-7.

Garat, Isabelle. « Vivre Bayonne intensément : Mise en scène de l'identité et de la citoyenneté urbaine à travers la fête », *Sciences de la société*, n° 31 (février 1994), p. 109-124.

Gardes, Gilbert. *Le monument public français*. Paris, Presses universitaires de France, 1994, 127 p., coll. « Que sais-je? », n° 2900.

Gauthier, Raymonde. *Construire une église au Québec. L'architecture religieuse avant 1939*. Montréal, Libre expression, 1994, 245 p.

Gauthier, Richard. « Le devenir de l'art d'église des paroisses catholiques du Québec. Architecture, arts, pratiques, patrimoine (1965-2002) », thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 2004, 497 f.

Gauthiez, Bernard. *Espace urbain. Vocabulaire et morphologie*. Paris, Monum / Éditions du patrimoine, 2003, 493 p., coll. « Principes d'analyse scientifique ».

- Geary, Christraud M. et Virginia-Lee Webb. *Delivering Views. Distant Cultures in Early Postcards*. Washington et Londres, Smithsonian Institution Press, 1998, 199 p.
- Gerecke, Kent. *The Canadian City*. Montréal, Black Rose Books, 1991, 268 p.
- Germain, Annick. *Les mouvements de réforme urbaine à Montréal au tournant du siècle. Modes de développement, modes d'urbanisation et transformations de la scène politique*. Montréal, Centre d'information et d'aide à la recherche, Département de sociologie, Université de Montréal, 1984, 415 p., coll. « Les cahiers du CIDAR », n° 6.
- Germain, Jean-Claude. *Le feuilleton de Montréal*. Montréal, Stanké, 1995, 368 p.
- Geronimi, Martine. « Le Vieux-Québec au passé indéfini. Entre patrimoine et tourisme », mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, Département de géographie, 1996, 132 f.
- _____. « Imaginaire français en Amérique du Nord. Genèse d'un tourisme de distinction à Québec et la Nouvelle-Orléans », *Anthropologie et sociétés*, vol. 25, n° 2 (2001), p. 151-171.
- _____. « Imaginaires français en Amérique du Nord : Géographie comparative des paysages patrimoniaux et touristiques du Vieux-Québec et du Vieux Carré à la Nouvelle-Orléans », thèse de doctorat, Québec, Université Laval, Département de géographie, 2001, 376 f.
- Gilbert, David. « 'London in all its Glory - or How to Enjoy London' : Guidebook Representations of Imperial London », *Journal of Historical Geography*, vol. 25, n° 3 (1999), p. 279-297.
- Giovannoni, Gustavo. *L'urbanisme face aux villes anciennes*. Paris, Seuil, 1998, 349 p.
- Girouard, Mark. *Des villes et des hommes. Architecture et société*. Paris, Flammarion, 1987, 397 p.
- Godin, Colette. *Montréal, la ville aux cent clochers. Regard des Montréalais sur leurs lieux de culte*. Montréal, Fides, 2002, 127 p., coll. « Images de sociétés ».

Gombrich, Ernst H. *The Uses of Images. Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*. Londres, Phaidon Press, 1999, 304 p.

_____. *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. New York, Pantheon Books, 1969, 466 p.

Gordon, Alan. *Making Public Pasts. The Contested Terrain of Montréal's Public Memories, 1891-1930*. Montréal / Kingston / Londres / Ithaca, McGill / Queen's University Press, 2001, 233 p.

Gournay, Isabelle et France Vanlaethem, dir. *Montréal Métropole 1880-1930*. Montréal, Boréal, c1998, 223 p.

Grau, Cristina. *Borges et l'architecture*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1992, 157 p., coll. « Supplémentaires ».

Gregotti, Vittorio. *Le territoire de l'architecture*. Paris, L'équerre, 1982 (1966), 167 p.

Grignon, Marc. « L'architecture comme métaphore du pouvoir. Québec à la fin du XVII^e siècle », dans Joseph Melançon, dir., *Les métaphores de la culture*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1992, p. 155-176.

_____. *Loing du Soleil. Architectural Practice in Quebec City During the French Regime*. New York, P. Lang, c1997, 295 p.

_____. « The City and its Image : Theoretical Perspectives », *Journal de la Société pour l'étude de l'architecture au Canada*, vol. 23, n^o 1 (1998), p. 4-6.

_____. « Comment s'est faite l'image d'une ville. Québec du XVIII^e au XIX^e siècle », dans Lucie K. Morisset, Luc Noppen et Denis Saint-Jacques, dir., *Ville imaginaire, ville identitaire. Échos de Québec*, Québec, Nota Bene, 1999, p. 99-117.

_____. « Deux brouillons. Le croquis et la maquette », *Genesis*, vol. 14, 2000, p. 153-163.

_____. « L'étude du dessin d'architecture. De la variante à la genèse de l'œuvre », *Genesis*, vol. 14, 2000, p. 91-109.

- _____. « Une brève histoire des paysages urbains à Québec », Conférence de bienvenue au congrès annuel de la Société pour l'étude de l'architecture au Canada, Québec, juin 2001, manuscrit.
- Grignon, Marc et Juliana Maxim. « Convenance, Caractère, and the Public Sphere », *Journal of Architectural Education*, vol. 49, n° 1 (1995), p. 29-37.
- Grimal, Pierre. *Les villes romaines*. Paris, Presses universitaires de France, 1961, 115 p.
- Groupe de recherche sur l'histoire du port de Montréal. *Construction des élévateurs à grain du port de Montréal 1885-1970*. Montréal, Direction régionale, 1981, 105 p.
- Gubbay, Aline. *A Street Called the Main. The Story of Montreal's Boulevard Saint-Laurent*. Montréal, Meridian Press, 1989, 134 p.
- Guillaume, Sylvie. « L'espace canadien et ses représentations », dans Sylvie Guillaume, dir., *Actes du colloque international tenu à Talence les 16 et 17 décembre 1994*, Talence, Éditions de la maison des sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1996, 304 p.
- Gutzman, Waldemar Leonhart. *The Canadian Patriotic Post Card Handbook, 1904-1914*. Toronto, Unitrade Press / British North America Philatelic Society, 1985 (1984), 139 p.
- Hall, Peter. *Cities of Tomorrow. An Intellectual History of Urban Planning and Design in the Twentieth Century*. Oxford, Blackwell Publishers, 1996 (1988), 502 p.
- Hamber, Anthony. « Photography in Nineteenth-Century Art Publications », dans Rodney Palmer et Thomas Frangenberg, dir., *The Rise of the Image : Essays on the History of the Illustrated Art Book*. Burlington, Vermont / Aldershot, Hampshire, Royaume-Uni, Ashgate, 2003, p. 215-233.
- Hamel, Pierre et Claire Poitras. *Patrimoine, culture et aménagement (éléments de problématique)*. Montréal, Université de Montréal, Faculté de l'aménagement, GRÉTSÉ, 1994, 24 p., coll. « Cahiers du GRÉTSÉ », vol. 15.
- Hancock, Claire. *Paris et Londres au XIX^e siècle. Représentations dans les guides et récits de voyage*. Paris, CNRS Éditions, 2003, 357 p., coll. « Espaces et Milieux ».

Hanna, David B. « Montreal. A City Built by Small Builders », thèse de doctorat. Montréal, McGill University, Department of Geography, 1986, 303 f.

_____. *The Layered City : A Revolution in Housing in mid-19th Century Montreal*. Montréal, McGill University, Department of Geography, 1986, 79 p.

_____. « The importance of transportation infrastructure », dans Isabelle Gournay et France Vanlaethem, dir., *Montreal Metropolis, 1880-1930*, Montréal, Boréal, c1998, p. 45-57.

Hanna, David B. et Sherry Olson. « Métiers, loyers et bouts de rue : l'armature de la société montréalaise de 1881 à 1901 », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 27, n° 71 (septembre 1983), p. 255-275.

Hardy, Dennis. *From Garden Cities to New Towns. Campaigning for Town and Country Planning, 1899-1946*. Londres / New York / Tokyo / Melbourne / Madras, E & F. N. Spon, 1991, 340 p., coll. « Studies in History, Planning and the Environment ».

Hare, John, Marc Lafrance et David-Thierry Ruddel. *Histoire de la ville de Québec, 1608-1871*. Montréal, Boréal, 1987, 399 p.

Harley, John Brian. « The Map and the Development of the History of Cartography », dans John Brian Harley et David Woodward, dir., *The History of Cartography*, vol. 1, *Cartography in Prehistoric, Ancient and Medieval Europe and the Mediterranean*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 1987, p. 1-42.

_____. « Maps, Knowledge, and Power », dans Denis Cosgrove et Stephen Daniels, dir., *The Iconography of Landscape*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 277-312.

_____. « Silences and Secrecy : The Hidden Agenda of Cartography in Early Modern Europe », *Imago Mundi. The Journal of the International Society for the History of Cartography*, n° 40 (1988), p. 57-76.

_____. « Deconstructing the Map », *Cartographica*, vol. 26, n° 2 (1989), p. 1-20.

- Harris, Richard Colebrook, Geoffrey J. Matthews et Louise Dechêne. *Atlas historique du Canada*. Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1987, 3 vols.
- Harrison, Horace W. *Canada's Registry System : 1827-1911*. State College, Pennsylvanie, America Philatelic Society, 1971, 84 p.
- Harvey, P. D. A. *History of Topographical Maps. Symbols, Pictures and Surveys*. Londres, Thames and Hudson, 1980, 199 p.
- Hébert, Michel. *Les Normands et la fondation du Québec du XVI^e au XX^e siècle, racontés par la carte postale ancienne*. Condé-sur-Noireau, Éditions Charles Corlet, 2004, 128 p.
- Hervé, Alexandre. « La carte postale publicitaire gratuite : Le cas Cart'Com », mémoire de master, Rennes, Université Rennes 2— Haute-Bretagne, IUP Information et communication, 2005, 72 f.
- Hillman, Thomas A. « Inventaire des archives du ministère des Postes. Historique », dans *Archives du ministère des Postes. Collection de l'inventaire général*, Ottawa, Archives publiques Canada, 1985, p. 1-22.
- Hodgkiss, A. G. *Understanding Maps : Systematic History of Their Use and Development*. Folkestone, Dawson, 1981, 209 p.
- Hoek, Leo H. « Timbres-poste et intermédialité. Sémiotique des rapports texte / image », *Protée*, vol. 30, n° 2 (automne 2002), p. 33-44.
- Hollier, Robert. *Montréal ma grand'ville*. Montréal, Librairie Déom, c1963, 152 p.
- Holt, Tonie et Valmai Holt. *Picture Postcard Artists. Landscapes, Animals and Characters*. Londres et New York, Longman, 1984, 106 p.
- Homberger, Éric. *Atlas de l'Amérique du Nord*. Paris, Autrement, 1996 (1995), 144 p.
- Hood, Clifton. « Journeying to "Old New York". Elite New Yorkers and Their Invention of an Idealized City. History in the Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries », *Journal of Urban History*, vol. 28, n° 6 (septembre 2002), p. 699-714.

- Hooper-Greenhill, Eilean. *Museums and the shaping of Knowledge*. Londres, Routledge, c1992, 232 p.
- Hudon, François. *Le parc Jarry de Montréal : 75 ans d'histoire*. Montréal, Logiques, 2001, 197 p.
- Huetz de Lempis, Xavier. « Les singularités paysagères de l'urbain », dans R. Escallier et Xavier Huetz de Lempis, dir., *Paysages urbains (XVI^e-XX^e siècles) Tome 1*, Nice, Centre de la Méditerranée Moderne et Contemporaine / U. F. R. Lettres, Arts et Sciences humaines, Université de Nice-Sophia-Antipolis, coll. « Les cahiers de la méditerranée », n° 59 (décembre 1998), p. 1-11.
- Huot, Claudel et Michel Lessard. *Québec, ville de lumières*. Montréal, Éditions de l'Homme, 2001, 253 p.
- Hurm, Gerd. *Fragmented Urban Images : The American City in Modern Fiction from Stephen Crane to Thomas Pynchon*. Frankfurt-am-Main, P. Lang, c1991, 361 p.
- Hyland, Angus et Emily King, dir. *Identités graphiques et culturelles*. Paris, Pyramyd ntcv, 2006, 176 p.
- Institut de l'environnement (Paris, France). *Sémiotique de l'espace : architecture, urbanisme sortir de l'impasse*. Paris, Denoël / Gonthier., 1979, 245 p., coll. « Bibliothèque médiations », n° 185.
- Julien, Barbara. « Développement communautaire, utopies et formes urbaines dans les beaux quartiers », mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, Département d'études urbaines et touristiques, 2005, 105 f.
- Juneau, Serge. *Le Québec en cartes postales. Répertoire de l'éditeur Lorenzo Audet*. Québec, Club des cartophiles québécois, 2004 (1996), 48 p., répertoire n° 3.
- Kallen, Jeffrey L. « L'idée de nation. Le timbre-poste grec (1924-1982) », *Protée*, p. 33-84.
- Kandaouroff-Deka, Dimitri. *L'aventure de la poste à travers le temps*. Paris, Librairie académique Perrin, 1984, 266 p.

- Kandinsky, Wassily. *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Paris, Denoël, 1954, 214 p.
- Kaufmann, Gerhard. *Kunst und Postkarte*. Hamburg-Altona, Altonaer Museum, 1970, 53 p.
- Kenneally, Rhona Richman. « Depictions of Progress : Images of Montreal in Contemporary Guidebooks, 1839-1907 », *Journal de la Société pour l'étude de l'architecture au Canada*, vol. 23, n° 1(1998), p. 7-13.
- Knight, Alan. « Sur la réutilisation des formes : les monstres allégoriques de Montréal », dans Melvin Charney, *Ville métaphore-projets. Architecture urbaine à Montréal, 1980-1990*, Montréal, Méridien, 1992, p. 104-113.
- Kostof, Spiro. *The City Shaped. Urban patterns and meanings through history*. Boston / Toronto, Bulfinch Press, c1991, 352 p.
- _____. *The city assembled. The elements of urban form through history*. Boston / Toronto, Little, Brown., c1992, 320 p.
- Laberge, André. « L'ancienne église Notre-Dame de Montréal. L'évolution et l'influence de son architecture (1672-1830) », mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, Département d'histoire, 1982, 243 f.
- _____. « Transcender le style et la fonction : l'architecture religieuse de Viau et Venne (1898-1938) », thèse de doctorat, Québec, Université Laval, Département d'histoire, thèse de doctorat, 1990, 481 f.
- Lach, Friedhelm et Hans-Herbert S. Räkel, dir. *Berlin à Montréal. Littérature et métropole*. Montréal, VLB, 1991, 246 p.
- Lachapelle, Jacques. *Le fantasme métropolitain. L'architecture de Ross et Macdonald*. Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2001, 177 p.
- Lacoursière, Jacques. « Une seule race. 1887-1889 », dans Jacques Lacoursière, *Histoire populaire du Québec. 1841 à 1896. Tome III*, Sillery, Septentrion, 1996, p. 421-468.

- Lacroix, Laurier, dir. *Peindre à Montréal, 1915-1930. Les peintres de la montée Saint-Michel et leurs contemporains*. Catalogue d'exposition (exposition itinérante, 24 janvier 1996-18 mai 1997). Montréal / Québec, Galerie de l'UQAM / Musée du Québec, 1996, 143 p.
- Laframboise, Yves. *La maison au Québec : de la colonie française au XX^e siècle*. Montréal, Éditions de l'homme, 2001, 368 p.
- Lajeunesse, J. M. *Histoire du transport en commun à Montréal*. Montréal, Apollo Publishing, 1973, 159 p.
- Lalonde, Joanne. « Art réseau et modalités épistolaires », *Protée*, printemps 2002, p. 7-13.
- Lambert, Serge et Jean-Claude Dupont. *Québec, une histoire capitale*. Sainte-Foy, Éditions GID, 1998, 215 p.
- Landry, François. *Beauchemin et l'édition au Québec. Une culture modèle, 1840-1940*. Montréal, Fides, 1997, 367 p.
- Langlois, Simon. *Identité et cultures nationales : l'Amérique française en mutation*. Québec, Presses de l'Université Laval, 1995, 377 p.
- Laplante, Jean de. *Les parcs de Montréal. Des origines à nos jours*. Montréal, Méridien, 1990, 255 p.
- Lapointe, Guy. *Société, culture et religion dans le Montréal métropolitain*. Montréal, Université de Montréal, VLB éditeur, 1994, 336 p.
- Lapointe, Réjean. « Québec selon les Notman. Une image fabriquée », *Cap-aux-Diamants*, vol. 3, n° 2 (été 1987), p. 21-23.
- Larouche, Pierre. *Montréal et l'urbanisme : Hier et aujourd'hui*. Outremont, Villes nouvelles-villes anciennes, 1990, 131 p.
- Lauzon, Gilles et Madeleine Forget, dir. *L'histoire du vieux-Montréal à travers son patrimoine*. Sainte-Foy, les Publications du Québec, 2004, 292 p.

- Lebnan, Karim. « Itinéraires identitaires chez des immigrants libanais de Montréal. Le cas de l'identité confessionnelle », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, Faculté des arts et sciences, 2002, 128 f.
- Ledrut, Raymond. *Les images de la ville*. Paris, Anthropos, 1973, 388 p.
- Legault, Réjean. « Architecture et forme urbaine : L'exemple du triplex à Montréal de 1870 à 1914 », *Urban History Review / Revue d'histoire urbaine*, vol. 18, n° 1 (juin 1989), p. 1-10.
- Lehan, Richard Daniel. *The City in Literature : An Intellectual and Cultural History*. Berkeley, University of California Press, 1998, 330 p.
- Le Moigne, Jean-Louis. *La modélisation des systèmes complexes*. Paris, Bordas / Dunod, 1990, 178 p.
- Leonetti-Taboada, Isabelle. « Notes de lecture. La création des identités nationales, par Anne-Marie Thiesse, Éditions du Seuil, 1999, 385 p. », *Cahiers de l'URMIS*, n° 6 (2000), p. 87-89.
- L'espérance, Marie-Claude. *L'art public à Montréal*. Outremont, Les éditions logiques, 2000, 199 p.
- Lessard, Michel. *Les Livernois, photographes*. Québec, Musée du Québec / Québec Agenda, 1987, 338 p.
- _____. « Nostalgie et modernisme. La photographie des années trente au Québec », *Cap-aux-Diamants*, vol. 3, n° 4 (hiver 1988), p. 27-30.
- _____. « La carte postale de la Belle Époque », *Cap-aux-Diamants*, n° 48 (hiver 1997), p. 10-13.
- _____. *Montréal, métropole du Québec : Images oubliées de la vie quotidienne 1852-1910*. Montréal, Éditions de l'homme, c1992, 303 p.

- _____. *Québec, ville du patrimoine mondial : Images oubliées de la vie quotidienne, 1858-1914*. Montréal, Éditions de l'homme, c1992, 255 p.
- Lessard, Michel et Huguette Marquis. *Encyclopédie de la maison québécoise*. Montréal, Éditions de l'Homme, 1972, 727 p., coll. « Encyclopédie de l'homme », n° 4.
- Lessard, Michel et Francine Rémillard. « De la vue stéréoscopique à la carte postale illustrée », *Photo Histoire au Québec*, numéro spécial (mai 1987), p. 17-19.
- Létourneau, Jocelyn. *La question identitaire au Canada francophone. Récits parcours, enjeux, hors-lieux*. Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1994, 292 p., coll. « Culture française d'Amérique ».
- Lévy, Jacques et Michel Lussault, dir. *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*. Paris, Belin, 2003, 1033 p.
- Linteau, Paul-André. *Maison neuve ou Comment des promoteurs fabriquent une ville 1883-1918*. Montréal, Boréal Express, 1981, 280 p., coll. « Histoire et sociétés ».
- _____. *Histoire de Montréal depuis la Confédération*. 2^e édition, Montréal, Boréal, 2000, 627 p.
- Linteau, Paul-André, René Durocher et Jean-Claude Robert. *Histoire du Québec contemporain. Tome I : De la Confédération à la crise (1867-1929)*. Montréal, Boréal, 1989, 758 p.
- Lojkin, Stéphane. *Image et subversion*. Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 2003, 285 p., coll. « Rayon philo ».
- Lynch, Kevin. *L'image de la cité*. Paris, Dunod, 1998, 221 p.
- MacCannell, Dean. *The tourist. A new theory of the leisure class*. New York, Schocken books, 1976, 214 p.
- Malaurie, Christian. *La carte postale, une œuvre. Ethnographie d'une collection*. Paris, L'Harmattan, 2003, 254 p., coll. « Psychologiques ».

- _____. « Carte postale photographique et territoires. L'exemple d'Arcachon (1898-1968) », thèse de doctorat, Bordeaux, Université Michel-Montaigne Bordeaux III, Département des sciences de l'information et de la communication, 2001a, 544 p.
- _____. « La carte postale photographique comme médiation territoriale. L'exemple d'Arcachon », *Communication et langages*, vol. 130 (décembre 2001b), p. 70-85.
- Mappin, John N. « La collection de cartes postales illustrées de la bibliothèque publique de Westmount », *Archives*, vol. 9, p. 3-10.
- Marcotte, Gilles. « La littérature arrive à Montréal », dans Jean-Rémi Brault, dir., *Montréal au XIX^e siècle: Des gens, des idées, des arts, une ville*, Montréal, Leméac, 1990, p. 211-220.
- _____. « Mystères de Montréal : la ville dans le roman populaire au XIX^e siècle », dans Pierre Marcotte et Gilles Nepveu, dir., *Montréal imaginaire. Ville et littérature*, Montréal, Fides, 1992, p. 97-148.
- Marin, Louis. « Les voies de la carte », dans Centre Georges Pompidou / Centre de création industrielle, *Cartes et figures de la terre*, Paris, Centre Georges Pompidou / Centre de création industrielle, 1980, p. 47-55.
- _____. « "Une ville, une campagne, de loin". Paysages pascaliens », *Littérature*, n° 61 (février 1986), p. 3-16.
- Markwick, Marion. « Postcards from Malta. Image, Consumption, Context », *Annals of Tourism Research*, vol. 28, n° 2 (2001), p. 417-438.
- Marrelli, Nancy. *Montreal Photo album. Photographs from Montreal Archives*. Montréal, Véhicule Press / Galerie d'art Leonard et Bina Ellen, Montréal, Université Concordia, 1992, 140 p.
- Marsan, Jean-Claude. *Montréal, une esquisse du futur*. Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1983, 322 p.
- _____. *Sauver Montréal : Chroniques d'architecture et d'urbanisme*. Montréal, Boréal, 1990, 406 p.

- _____. *Montréal en évolution*. 3^e édition, revue et corrigée. Laval, Méridien, 1994, 516 p.
- Martin, Michèle. « Hello, Central ? » *Gender, Technology, and Culture in the Formation of Telephone Systems*. Montréal / Kingston / London / Buffalo, McGill-Queen's University Press, 1991, 219 p.
- Massicotte, Édouard-Zotique. *Faits curieux de l'est de Montréal*. Montréal, Beauchemin, 1922, 224 p.
- Massu, Claude. *L'architecture de l'école de Chicago. Architecture fonctionnaliste et idéologie américaine*. Paris, Dunod, 1982, 161 p.
- Mathieu, Jacques. « Pour une morphogénèse du passé », dans Jacques Mathieu, dir., *La mémoire dans la culture*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1995, p. 3-27.
- McLean, Eric et R. D. Wilson. *Le passé vivant de Montréal*. Montréal, McGill, 1976, 12 p.
- Medam, Alain. *La ville-censure*. Paris, Anthropos, 1971, 245 p.
- Meethan, Kevin. « Place, Image and Power: Brighton as a Resort », dans Tom Selwyn, *The Tourist Image. Myths and Myth Making in Tourism*, Wiley, 1996, p. 179-196.
- Mercier, Guy et Jacques Bethemont, dir. *La ville en quête de nature*. Sillery, Septentrion, 1998, 256 p.
- Mercier, Guy et Gilles Ritchot. « Géographie et mythologie. Les fondements épistémologiques d'une théorie géographique de la mythologie », dans Laurier Turgeon, Jocelyn Létourneau et Fall Khadiyatoulah, dir., *Les espaces de l'identité*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1997, p. 3-22.
- Merlin, Pierre et Françoise Choay. *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*. Paris, Presses universitaires de France, 1988, 902 p.
- Michaud, Ginette. « De la Primitive Ville à la Place Ville-Marie : lectures de quelques récits de fondation de Montréal », dans Pierre Marcotte et Gilles Nepveu, dir., *Montréal imaginaire : Ville et littérature*, Montréal, Fides, 1992, p. 13-97.

- Michaud, Josette et Bruno Harel. *Le Séminaire de Saint-Sulpice de Montréal*. Québec, Les publications du Québec, 1990, 22 p.
- Ministère des Postes Canada. *Nouvelles normes applicables au traitement accéléré du courrier*. Ottawa, Ministère des Postes, 1972, 28 p.
- Mission du patrimoine ethnologique (France). *Paysage au pluriel. Pour une approche ethnologique des paysages*. Paris, Maison des sciences de l'homme, 1995, 240 p., coll. « Ethnologie de la France », n° 9.
- Mondada, Lorenza. *Décrire la ville. La construction des savoirs urbains dans l'interaction et dans le texte*. Paris, Anthropos, 2000, 284 p., coll. « Villes ».
- Mongrain, Guy. « Population et territoire dans un contexte de croissance urbaine : Saint-Louis-du-Mile-End, 1881-1901 », mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, Département d'histoire, 1998, 111 p.
- Monnier, Gérard. *Histoire de l'architecture*. Paris, Presses universitaires de France, 2001, 127 p.
- Montpetit, Raymond. « Montréal en images : Esthétique et points de vue », dans Gilles Marcotte, *Lire Montréal*, Montréal, Groupe de recherche Montréal imaginaire / Université de Montréal / Département d'études françaises, 1989, p. 86-106.
- Morisset, Lucie K. *Arvida, cité industrielle. Une épopée urbaine en Amérique*. Sillery, Septentrion, 1998, 251 p.
- _____. « La sémiogénèse de la forme urbaine, de l'image à la réalité : Haute-Ville / Basse-Ville, ou la diffamation du quartier Saint-Roch (Québec), 1690-1990 », *Journal de la Société pour l'étude de l'architecture au Canada*, vol. 23, n° 1 (1998), p. 14-22.
- _____. « Créer l'identité par l'image. Sémiogénèse de la Ville Basse de Québec », dans Lucie K. Morisset, Luc Noppen et Denis Saint-Jacques, dir., *Ville imaginaire, Ville identitaire. Échos de Québec*, Québec, Nota Bene, 1999, p. 119-139.
- _____. *La mémoire du paysage. Histoire de la forme urbaine d'un centre-ville: Saint-Roch, Québec*. Québec, Presses de l'Université Laval, 2001, 286 p.

Morisset, Lucie K. et Luc Noppen. « À la recherche d'identités. Usages et propos du recyclage du passé dans l'architecture au Québec », dans Luc Noppen, dir., *Architecture, forme urbaine et identité collective*, Sillery, Septentrion, 1995, coll. « Les nouveaux cahiers du CÉLAT », n° 12, p. 103-133.

_____. *Identités urbaines. Échos de Montréal*. Sainte-Foy, Nota Bene, 2003, 318 p.

_____. « De la ville idéelle à la ville idéale : l'invention de la place royale à Québec », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 56, n° 4 (printemps 2003), p. 453-479

Morisset, Lucie K., Luc Noppen et Denis Saint-Jacques, dir. *Ville imaginaire, ville identitaire. Échos de Québec*. Québec, Nota Bene, 1999, 347 p.

Morisset, Lucie K., Luc Noppen et Denis Saint-Jacques. « Entre la ville imaginaire et la ville identitaire. De la représentation à l'espace », dans Lucie K. Morisset, Luc Noppen et Denis Saint-Jacques, dir., *Ville imaginaire, ville identitaire. Échos de Québec*, Québec, Nota Bene, 1999, p. 5-36.

Morisset, Lucie K. et Alain Caron. « Le XIX^e siècle, cent ans plus tard », *Téoros*, vol. 18, n° 3 (1999), p. 22-28.

Morisset, Lucie K., Patrick Dieudonné et Jean-François Simon, dir. *Réinventer pays et paysages, Bretagne-Québec-* (Brest, 13-17 juin 2001). Brest / Québec, Centre de recherche bretonne et celtique / Institut de Géoarchitecture / CÉLAT, 2003, 322 p.

Morisset, Lucie K., Luc Noppen et Thomas Coomans, dir. *Quel avenir pour quelles églises?* Québec, Presses de l'Université du Québec, 2006, 607 p., coll. « Patrimoine urbain », n° 3.

Mourey, Jean-Pierre. « Parcours et figures du paysage urbain », *Littérature*, n° 61 (février 1986), p. 85-97.

Mumford, Lewis. *La cité à travers l'histoire*. Paris, Seuil, 1964 (1961), 781 p.

Mulaire, Bernard. « Une *Pietà* à Montréal, au XIX^e siècle : foi, engouement et “miracles” », *Esse, arts + opinions*, n° 27 (automne 1995), p. 10-20, consulté le 24 novembre 2008, [http://www3.sympatico.ca/bmulaire/articles/article_ancien02_pieta.html].

Musée d'art de Saint-Laurent. *Les dessus et les dessous de la carte postale* (Saint-Laurent, Musée d'art de Saint-Laurent, 4 mai-5 octobre 1986). Saint-Laurent, Musée d'art de Saint-Laurent, 1986, 51 p.

Musée du Québec. *Québec vu par Livernois, Vallée, Notman, Leggo, Henderson, Ellisson*. Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1969, 94 p.

Nader, George A. *Cities of Canada*. Toronto, Macmillan of Canada, 1975, 2 vols.

Nepveu, Pierre et Gilles Marcotte. « Introduction. Montréal, sa littérature », dans Pierre Marcotte et Gilles Nepveu, dir., *Montréal imaginaire. Ville et littérature*, Montréal, Fides, 1992, p. 7-11.

Neudin, Gérard. « Histoire de la photographie dans la carte postale », dans *L'officiel international des cartes postales de collection. La photographie dans la carte postale. Cartes postales de collection*. Paris, compte d'auteur, 1992.

Nicholson, Norman L. et Louis M. Sebert. *The Maps of Canada: A Guide to Official Canadian Maps, Charts, Atlases and Gazetteers*. Kolkestone, Kent, Dawson, 1981, 251 p.

Noppen, Luc. *Le panorama de Québec*. Brochure souvenir de l'exposition (Québec, Musée de la civilisation, 16 mai-25 novembre 1990). Québec, Musée de la civilisation / Éditions continuité, 1990, 8 p.

_____. *Québec monumental, 1890-1990*. Sillery, Septentrion, 1990, 191 p.

_____. *Architecture, forme urbaine et identité collective*. Sillery, Septentrion, 1995, 267 p., coll. « Les nouveaux cahiers du CÉLAT », n° 12.

_____. *Du chemin du Roy à la rue Notre-Dame: Mémoires et destins d'un axe est-ouest à Montréal*, Québec, Ministère des transports du Québec, 2001, 175 p.

- _____. « Le square Dorchester et la place du Canada : Histoire et mémoires », 2002, manuscrit.
- _____. « La conversion des églises au Québec. Enjeux et défis », dans Lucie K. Morisset, Luc Noppen et Thomas Coomans, dir., *Quel avenir pour quelles églises?*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2006, coll. « Patrimoine urbain », n° 3, p. 277-300.
- Noppen, Luc, Claude Paulette et Michel Tremblay. *Québec : Trois siècles d'architecture*. Québec, Libre-Expression, 1979, 440 p.
- Noppen, Luc et Lucie K. Morisset. « Édifier une mémoire de lieux en recyclant l'histoire. Usages et fonctions du passé dans l'architecture actuelle », dans Jacques Mathieu, dir., *La mémoire dans la culture*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1995, p. 203-233.
- _____. « À la recherche d'une architecture pour la nation canadienne-française : entre le paysage et la patrie. De la Crise à la Seconde Guerre mondiale », *Les Cahiers d'histoire du Québec au XX^e siècle*, n° 5 (printemps 1996), p. 19-36.
- _____. « De la production des monuments. Paradigmes et processus de la reconnaissance », dans Laurier Turgeon, Jocelyn Létourneau et Khadiyatoullah Fall, dir., *Les espaces de l'identité*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1997, p. 22-52.
- _____. *Québec de roc et de pierre : La capitale en architecture*. Québec / Montréal, Commission de la capitale nationale / Multimondes, 1998, 150 p.
- _____. « La maison québécoise. Construction et déconstruction d'un emblème », *The Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 22, nos 1-2 (2001), p. 26-55.
- _____. *Les églises du Québec. Un patrimoine à réinventer*. Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2005, 434 p., coll. « Patrimoine urbain », n° 1.
- _____. « Entre identité métropolitaine et identité urbaine », dans Lucie K. Morisset et Luc Noppen, dir., *Identités urbaines. Échos de Montréal*. Sainte-Foy, Nota Bene, 2003, p. 157-181.

Noppen, Luc, Lucie K. Morisset et Claude Cormier (collabo.). « L'urbanisme végétal : de l'usage historique et postmoderne », dans Guy Mercier et Jacques Bethemont, dir., *La ville en quête de nature*, Sillery, Septentrion, 1998, p. 211-237.

Nora, Pierre, dir. *Les lieux de mémoire*. Paris, Quarto / Gallimard, 1997 (1984-1992), 3 t.

Norberg-Schulz, Christian. *La signification dans l'architecture occidentale*. Liège, Pierre Mardaga, 1977, 447 p.

_____. *Système logique de l'architecture*. Liège, Pierre Mardaga, 1988?, 304 p., coll. « Architecture + Recherches », n° 1.

O'Brian, John. « Des cartes postales d'après-guerre en provenance du village Potemkine », dans France et Vincent Lavoie Choinière, dir., *Ondes de choc. La représentation secouée par la photographie*, Montréal, Dazibao, 2003, p. 55-69.

Ouellet, Réal, Alain Beaulieu et Martine Tremblay. « Identité québécoise, permanence et évolution », dans Laurier Turgeon, Jocelyn Létourneau et Fall Khadiyatoulah, dir., *Les espaces de l'identité*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1997, p. 62-98.

Ouellette-Michalska, Madeleine. *L'amour de la carte postale*. Montréal, Québec / Amérique, 1987, 260 p.

Panofsky, Erwin. *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Boulder / Cumnor Hill, Icon Editions, 1972 (1939), 262 p.

_____. *Meaning in the Visual Arts*. Chicago, The University of Chicago Press, 1982 (1955), 364 p.

Paquin, Christian. *Les cartes postales de la compagnie Picture Post Card*. Québec, Club des cartophiles québécois, 1995, hors série n° 1, 8 p.

_____. *Le Québec en cartes postales. Répertoire de l'éditeur « International Fine Arts [sic] »*. Québec, Club des cartophiles québécois, 1997, répertoire n° 4, 46 p.

Paquot, Thierry, Michel Lussault et Sophie Body-Gendrot, dir. *La ville et l'urbain. L'état des savoirs*. Paris, La découverte, 2000, 442 p.

- Pastoureau, Michel. *Figures de l'héraldique*. Paris, Gallimard, 1996, 144 p., coll. « Découvertes Gallimard », n° 284.
- Peirce, Charles Sanders. *Écrits sur le signe*. Paris, Seuil, 1978. Traduit par Gérard Deledalle, 262 p.
- _____. *Textes fondamentaux de sémiotique*. Paris, Klincksieck, 1987, 124 p.
- Perrot, Marie-Ève. « Nature et fonction des stéréotypes linguistiques dans le discours de presse d'une communauté minoritaire : L'Évangéline de 1887 à 1930 », dans Henri BOYER, dir., *Stéréotypage, stéréotypes : fonctionnements ordinaires et mises en scènes*, tome 1, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 254
- Peterson, Jon A. « The City Beautiful Movement : Forgotten Origins and Lost Meanings », *Urban History*, vol. 2, n° 4 (août 1976), p. 415-434.
- Petitfrère, Claude, dir. *Images et imaginaires de la ville à l'époque moderne*. Tours, Maison des sciences de la ville / Université François-Rabelais, 1998, 234 p., coll. « Sciences de la ville », 15.
- Phillips, Tom. *The Postcard Century. 2000 cards and their messages*. New York, Thames & Hudson, 2000, 452 p.
- Piaget, Jean. *Le structuralisme*. Paris, 1970, 127 p., coll. « Que sais-je? », n° 1311.
- Picon, Antoine. « Le temps du cyborg dans la ville territoire. Vers de nouvelles métaphores de l'urbain », *Les Annales de la recherche urbaine*, n° 77 (décembre 1997), p. 72-77.
- Pinard, Guy. *Montréal, son histoire, son architecture*. Montréal, Méridien, 1987-1995. 6 vols.
- Pinol, Jean-Luc. *Le monde des villes au XIX^e siècle*. Paris, Hachette, 1991, 127 p.
- Poitras, Jacques. *La carte postale québécoise. Une aventure photographique*. Laprairie, Broquet, 1990, 206 p., coll. « Signatures ».

- _____. « Montréal en cartes postales. L'influence européenne », *Cap-aux-Diamants*, n° 21 (printemps 1990), p. 70.
- _____. *Répertoire Poitras. Le premier répertoire québécois de cartes postales illustrées, 1900-1950*. Longueuil, Société historique du Marigot, 1994, 523 p.
- Poitras, Jacques [de Québec]. « L'évolution et l'histoire de la carte postale illustrée au début du siècle », *Philatélie Québec*, n° 122 (novembre 1987), p. 119-121.
- Porter, John R. et Didier Prioul, dir. *Québec. Plein la vue*. Catalogue d'exposition (Québec, Musée du Québec, 1 juin-23 août 1994). Québec, Musée du Québec / Les publications du Québec, 1994, 299 p.
- Pousin, Frédéric. « La création de paysage. Au risque de l'urbain », *Les annales de la recherche urbaine*, n° 85 (décembre 1999), p. 32-41.
- Prévost, Robert. *Trois siècles de tourisme au Québec*. Sillery, Septentrion, 2000, 365 p.
- Prioul, Didier. « Les paysagistes britanniques au Québec : de la vue documentaire à la vision poétique », dans Mario Béland, dir., *La peinture au Québec, 1820-1850*, Québec, Musée du Québec / Les publications du Québec, 1991, p. 50-59.
- _____. « Joseph Légaré, paysagiste ». Thèse de doctorat, Québec, Université Laval, Département d'histoire, 1993, 572 f.
- Prost, Antoine. « Les monuments aux morts. Culte républicain ? Culte civique ? Culte patriotique ? », dans Pierre Nora, dir., *Les lieux de mémoire*, tome 1, Paris, Quarto / Gallimard, 1997, p. 199-223.
- Prost, Robert. *Conception architecturale. Une investigation méthodologique*. Paris, L'Harmattan, 1992, 190 p.
- Provencher, Jean. *Chronologie du Québec 1534-2000*. Montréal, Boréal, 2000, 362 p., coll. «Boréal compact », n° 122.

- Ragon, Michel. *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes*. Tournai, Casterman, 1978 (1971), 3 vols.
- Rajotte, Pierre. « Rendre la ville lisible : Dans les récits des voyageurs québécois », dans Lucie K. Morisset, Luc Noppen et Denis Saint-Jacques, dir., *Ville imaginaire, ville identitaire. Échos de Québec*, Québec, Nota Bene, 1999, p. 39-53.
- Ramsay, Lucie. « L'image de Montréal dans les guides touristiques », mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal / INRS-UCS, 2003, 124 f.
- Rault, Christophe. « Habitat et modernité à l'époque de "l'âge d'or" de la carte postale », mémoire de master, Rennes, Université Rennes 2 — Haute-Bretagne, Département d'histoire, 2006, 2 vols.
- Remiggi, Frank W. et Gilles Sénécal, dir. *Montréal. Tableaux d'un espace en transformation. Actes du colloque Montréal, du faubourg au carrefour, du local à l'international, 57^e congrès de l'ACFAS*, (Montréal, mai 1989). Montréal, Association canadienne-française pour l'avancement des sciences, 1992, 498 p., coll. « Les cahiers scientifiques », n° 76.
- Renier, Alain. « Le langage de l'urbain. Statut sémiotique et modélisation systémique de l'espace », dans Bernard Paulré, dir., *Perspectives systémiques: actes du colloque international de 1986. Colloque de Cerisy*. Limonest (France), L'interdisciplinaire, 1989, p. 261-277.
- Reps, John W. *The Making of Urban America : A History of City Planning in the United States*. Princeton, N. J., Princeton University Press, 1965, 574 p.
- Riegl, Alois. *Le culte des monuments modernes : son essence et sa genèse*. Paris, Seuil, 1984, 122 p.
- Rimbert, Sylvie. *Les paysages urbains*. Paris, Armand Colin, 1973, 240 p.
- Ripaux, Alain et Nicolas Prévost. *Le Québec, une Amérique française*. Paris, Visualia / La Poste / France Télécom, 2002, 112 p.
- Ripert, Aline. « L'art populaire et ses images », *Ethnologie française*, vol. 13, n° 3, (1983), p. 219-230.

Ripert, Aline et Claude Frère. *La carte postale. Son histoire, sa fonction sociale*. Lyon, CNRS / Presses universitaires de Lyon, 2001 (1983), 194 p.

Ritchot, Gilles. « Le sens du Québec : une mémoire inscrite dans l'espace géographique », dans Jacques Mathieu, dir., *La mémoire dans la culture*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1995, p. 171-194.

Ritchot, Gilles et Claude Feltz. *Forme urbaine et pratique sociale*. Montréal / Louvain-la-Neuve, Le préambule / Ciaco, 1985, 303 p.

Robert, Jean-Claude. *Atlas historique de Montréal*. Montréal, Art Global / Libre expression, c1994, 167 p.

Robert Ageron, Charles. « L'Exposition coloniale de 1931. Mythe républicain ou mythe impérial ? », dans Pierre Nora, dir., *Les lieux de mémoire*, tome 1, Paris, Quarto / Gallimard, 1997, p. 493-515.

Robinson, Howard. *The British Post Office. A History*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1948, 467 p.

Rocher, Marie-Claude et André Ségal. *Le traitement du patrimoine urbain*. Québec / Ottawa, Ville de Québec, Musée de la civilisation / Patrimoine canadien, 1997, 239 p.

Roncayolo, Marcel. *L'imaginaire de Marseille. Port, ville, pôle*. Marseille, Chambre de commerce et d'industrie de Marseille, 1990, 368 p., coll. « Histoire du Commerce et de l'industrie de Marseille XIX^e-XX^e siècles », n° 5.

_____. *Lectures de villes. Formes et temps*. Marseille, Parenthèses, 2002, 386 p., coll. « Eupalinos ».

Roncayolo, Marcel et Thierry Paquot. *Villes et civilisations urbaines : XVIII^e-XX^e siècles*. Paris, Larousse, 1992, 687 vols.

Rossi, Aldo. *The Architecture of the City*. Cambridge, MIT Press, 1982 (1966), 295 p.

- Roudaut, Fañch, dir. *Quel avenir pour nos églises?* Saint-Thégonnec / Brest, Bretagne (France) / Centre de recherche bretonne et celtique, Faculté des Lettres et Sciences sociales, Université de Bretagne Occidentale / Centre d'études des arts, lettres et traditions, 2005, 220 p.
- Roy, Fernande. *Progrès, harmonie, liberté. Le libéralisme des milieux d'affaires francophones à Montréal au tournant du siècle.* Montréal, Boréal, 1988, 301 p.
- Roy, Odile. *Monument historique, conservation, restauration.* Québec, Commission des biens culturels du Québec, 1998?, 27 p.
- Ruano-Borbalan, Jean-Claude. *L'identité, l'individu, le groupe, la société.* Auxerre / Paris, Sciences humaines / Presses universitaires de France, 1998, 394 p.
- Rumilly, Robert. *Histoire de Montréal, Tome3.* Montréal, Fides, 1972, 524 p.
- Ryan, Dorothy B. *Picture Postcards in the United States, 1893-1918.* New York, C. N. Potter, 1982 (1976), 280 p.
- Rydell, Robert W. « Souvenir of Imperialism. World's Fair Postcards », dans Christraud M. Geary et Virginia-Lee Webb. *Delivering Views. Distant Cultures in Early Postcards.* Washington et Londres, Smithsonian Institution Press, 1998, p. 47-64.
- S. A. *Les postes canadiennes. Leur évolution à nos jours.* S. l., s. n., 1955, 23 p.
- S. A. *Les rues de Montréal. Répertoire historique.* Montréal, Méridien / Ville de Montréal, 1995, 547 p.
- S. A. *Les symboles du Canada*, éd. revue et augmentée, Ottawa, Éditions du gouvernement du Canada, Travaux publics et Services gouvernementaux Canada, 2002 (1999), 59 p.
- S. A. *McGill, a Celebration.* Montréal / Kingston / Londres / Buffalo, McGill / Queen's University Press, 1991, 211 p.

- Sadou, Françoise, Michel Frizot et Claude Geiss. *L'Amérique au fil des jours. Cartes postales photographiques, 1900-1920*. Paris, Centre national de la photographie / Ministère de la culture, 1983, non paginé, coll. « Photo poche », n° 9.
- Saint-Laurent, Diane. « La carrière Francon : Les aspects biogéographiques et le projet de réaménagement », dans Gilles Sénécal et Diane Saint-Laurent, dir., *Les espaces dégradés. Contraintes et conquêtes*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2000, p. 41-66.
- Sallez, A. « L'imaginaire des projets urbains », dans Pierre-Henri Derycke, Jean-Marie Huriot et Denise Pumain, dir., *Penser la ville: Théorie et modèles*, Paris, Anthropos, c1996, p. 173-200.
- Scheffer, Carole. « Architectural Postcards and the Conception of Place : Mediating Cultural Experience », thèse de doctorat, Montréal, Université Concordia, Humanities, 1999, 292 f.
- Schiele, Bernard. *Patrimoines et identités*. Sainte-Foy, Multimondes, 2002, 251 p., coll. « Muséo ».
- Schulz, Jürgen. « Jacopo de Barbari's View of Venice : Map Making, City Views, and Moralized Geography Before the Year 1500 », *Art Bulletin*, vol. 60, n° 3 (septembre 1978), p. 425-474.
- Schuyler, David. *The New Urban Landscape : The Redefinition of City Form in Nineteenth-Century America*. Baltimore, John Hopkins University Press, c1986, 237 p.
- Scott, David. « L'image ethnographique : le timbre-poste colonial français africain de 1920 à 1950 », *Protée*, automne 2002, p. 45-54.
- Sénécal, Gilles. « La métropole nature. Montréal agrandi et gouverné sur le plan de Paris : La thèse oubliée de Nantel (1910) », dans Vincent Claval et Paul Berdoulay, *Aux débuts de l'urbanisme français*, Paris / Budapest / Turin, L'Harmattan, 2001, p. 57-68.
- Sénécal, Gilles et Diane Saint-Laurent. *Les espaces dégradés. Contraintes et conquêtes*. Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2000, 272 p.

- Sennett, Richard. *La ville à vue d'œil. Urbanisme et société*. Paris, Plon, 1992, 314 p.
- Service technique de l'urbanisme. *Lire et composer l'espace public*. Paris, Éditions du service technique de l'urbanisme, 1991, 79 p.
- Shatford, Allan Pearson. *The Year of Jubilee. A brief sketch of fifty year's work in the church of St. James the Apostle, Montreal, 1864-1914*. Montréal, John Lovell & Son, Limited, 1914, 66 p.
- Sicard, Monique « Du *de visu* à *l'in situ* : la production du monument par sa représentation », *Les cahiers de médiologie*, n° 7 (1999), p. 119-135.
- Siestrunck, René. « La carte militaire », dans Centre Georges Pompidou / Centre de création industrielle. *Cartes et figures de la terre*. Paris, Centre Georges Pompidou / Centre de création industrielle, 1980, p. 363-374.
- _____. « Plans-reliefs et aquarelles », dans Centre Georges Pompidou / Centre de création industrielle. *Cartes et figures de la terre*. Paris, Centre Georges Pompidou / Centre de création industrielle, 1980, p. 375-377.
- Simpson, Patricia et Louise Pothier. *Notre-Dame-de-Bonsecours. Une chapelle et son quartier*. Montréal, Fides, 2001, 149 p.
- Sitte, Camillo. *L'art de bâtir les villes. L'urbanisme selon ses fondements artistiques*. Paris, D. Vincent / l'Équerre, 1980, 188 p., coll. « Formes urbaines ».
- Smith, Michael J. *The Canadian Patriotic Postcard Checklist 1989-1928*. Mississauga, Compte d'auteur, 2001, 368 p.
- St-Arneault, Jean-Claude. « Un cartophile montréalais : Michel Bazinet », *Cap-aux-Diamants*, n° 27 (automne 1991), p. 58.
- _____. « Cartes postales. Instants à commémorer », *Cap-aux-Diamants*, n° 26 (été 1991), p. 68.
- Stacey, Robert. *The Canadian Poster Book. 100 years of the Poster in Canada*. Toronto, Methuen, 1979, 86 p.

- Staff, Frank. *The Picture Postcard & its Origins*. Londres, Lutterworth Press, 1966, 96 p.
- _____. *Picture Postcards and Travel. A Collector's Guide*. Guildford et Londres, Lutterworth Press, 1979, 96 p.
- Stefulesco, Caroline. *L'urbanisme végétal*. Paris, Institut pour le développement forestier, 1993, 323 p., coll. « Mission du paysage ».
- Steinhart, Allan L. *The Postal History of the Post Card in Canada, 1871-1911*. Toronto, Mission Press, 1979, 65 p.
- Stevens, Norman D., dir. *Postcards in the Library : Invaluable Visual Resources*. New York / Londres, Haworth Press, 1995, 233 p.
- Strick, Jeremy. « Connaissance, classification et sympathie : les cours de paysage et la peinture du paysage au XIX^e siècle », *Littérature*, n° 61 (février 1986), p. 17-33.
- Sutcliffe, Anthony. « Montreal Metropolis », dans Isabelle Gournay et France Vanlaethem, dir., *Montreal Metropolis, 1880-1930*, Montréal, Boréal, c1998, p. 19-23.
- Szambien, Werner. *Le musée d'architecture*. Paris, Picard, 1988, Architectures, 188 p.
- Tardif-Painchaud, Nicole. *Dom Bellot et l'architecture religieuse au Québec*. Québec, Presses de l'Université Laval, 1978, 262 p.
- Thériault, Yvon. *Trois-Rivières : ville de reflet*. Trois-Rivières, Bien p, 1954, 126 p.
- Thomas, Joël, dir. *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*. Paris, Ellipses, 1998, 319 p.
- Thrower, Norman J. W. *Maps and Civilization. Cartography in Culture and Society*. Chicago /Londres, University of Chicago Press, 1996 (1972), 326 p.
- Thuillier, Guy et Jean Tulard. *Méthode en histoire*. Paris, Presses universitaires de France, 1986, 127 p., coll. « Que sais-je », n° 2323.

- _____. *Les écoles historiques*. Paris, Presses universitaires de France, 1990, 125 p., coll. « Que sais-je ? », n° 2506.
- Tilden, Freeman. *Interpreting our Heritage*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1957, 110 p.
- Toker, Franklin K. B. S. *L'église Notre-Dame de Montréal. Son architecture, son passé*. Ville LaSalle, Hurtubise HMH, 1981, 302 p. Traduit par Jean-Paul Partensky.
- Trépanier, Esther. « Représentation de l'espace urbain et laïcisation de la pratique picturale », dans Guy Lapointe, dir., *Société, culture et religion dans le Montréal métropolitain*, Montréal, Université de Montréal, VLB éditeur, 1994, p. 274-285.
- _____. *Peinture et modernité au Québec, 1919-1939*. Québec, Nota Bene, 1998a, 395 p., coll. « Essais critiques ».
- _____. *Univers urbains : La représentation de la ville dans l'art québécois du XX^e siècle*. Québec, Musée du Québec, 1998b, 94 p.
- _____. « Les artistes québécois francophones et la ville : Les ambiguïtés de l'identité urbaine », dans Lucie K. Morisset, Luc Noppen et Denis Saint-Jacques, dir., *Ville imaginaire, ville identitaire. Échos de Québec*, Québec, Nota Bene, 1999, p. 271-283.
- Trépanier, Paul et Richard Dubé. *Montréal, une aventure urbaine*. Sainte-Foy, Éditions GID / Pointe à Callière, Musée d'archéologie et d'histoire de Montréal, 2000, 215 p., coll. « 100 ans noir sur blanc ».
- Tudesq, André-Jean, dir. *Patrimoine de l'image, Images du patrimoine en Aquitaine*. Talence, Éditions de la maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1997, 292 p.
- Turgeon, Laurier, dir. *Les entre-lieux de la culture*. Québec, Les presses de l'Université Laval, 1998, 493 p.
- Turgeon, Laurier, Jocelyn Létourneau et Fall Khadiyatoulah, dir. *Les espaces de l'identité*. Québec, Presses de l'Université Laval, 1997, 324 p.

- Tynski, Gary. *Canadian Print Collection*. Montréal, Department of Rare Books and Special Collections, McGill University Libraries, 1995, 31 p., coll. « Marginalia », n° 1.
- Tyszkiewicz, Alexandra. « La ville de Québec vue par le voyageur, 1776-1960 », Québec, Université Laval, 1964, 50 p.
- Vaillancourt, Véronica. *Le patrimoine bâti : Évaluation d'une ressource touristique*. Ottawa, Fondation Héritage Canada, 2002, 45 p.
- Vanlaethem, France. « Modernité et régionalisme dans l'architecture au Québec. Du nationalisme canadien de Percy E. Nobbs au nationalisme canadien-français des années 1940 », dans Luc Noppen, dir., *Architecture, forme urbaine et identité collective*, Sillery, Septentrion, 1995, coll. « Les nouveaux cahiers du CÉLAT », n° 12, p. 157-177.
- _____. « Beautification versus Modernization », dans Isabelle Gournay et France Vanlaethem, dir., *Montreal Metropolis 1880-1930*, Montréal, Boréal, c1998, p. 133-151.
- Vasari, Giorgio. *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*. Paris, Belles-lettres, 1999 (XVI^e siècle), 377 p.
- Venturi, Robert. *De l'ambiguïté en architecture*. Paris, Dunod, 1971 (1966), 135 p.
- Vercelloni, Virgilio. *La cité idéale en Occident*. Paris, Philippe Lebaud, 1996, 206 p.
- Véron, Éliséo. « Discursivités de l'image », dans Sylvie Astric et Jean-François Barbier-Bouvet, dir., *L'image fixe. Espace de l'image et temps du discours*, Paris, La documentation française, 1983, p. 116-132.
- _____. « Le séjour et ses doubles : architectures du petit écran », *Temps libres*, n° 11 (1984), p. 67-78.
- _____. « De l'image sémiologique aux discursivités. Le temps d'une photo », *Hermès*, vol. 13-14, 1994, p. 45-64.

- Vernez-Moudon, Anne. « Vers une approche globale du design urbain », *Journal of Planning Literature*, vol. 6, n° 4 (mai 1992), p. 1-33.
- Vézina, Raymond. « L'image imprimée. État de la question », dans Yvan Lamonde, dir., *L'imprimé au Québec. Aspects historiques, 18^e-20^e siècles*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1983, p. 290-368.
- Vollaire, Louis. « La carte postale n'est pas un gadget », *Communication et langages*, vol. 31, 1976, p. 87-104.
- Voyé, Liliane. *Ville et transaction sociale : Hommage au professeur Jean Rémy*. Paris, L'Harmattan, 1996, 292 p.
- Wang, David et Linda Groat. « Interpretive-Historical Research », dans David Wang et Linda Groat, dir., *Architecture. Research Methods*, New York, John Wiley and Sons, 2002, p. 135-171.
- Ward, Stephen V. *The Garden City. Past, Present and Future*, 1992, 215 p.
- Weinstein, Richard S. « The First American City », dans Allen John Scott et Edward W. Soja, *The City: Los Angeles and Urban Theory at the End of the Twentieth Century*, Berkeley / Los Angeles / Londres, University of California Press, 1996, p. 22-46.
- Wetzel, Andreas. *Partir sans partir. Le récit de voyage littéraire au XIX^e siècle*. Toronto, Paratexte, 1992, 212 p.
- Willis, John. « Le courrier en temps de guerre », dans Francine Brousseau, *Livraison spéciale. L'héritage postal canadien*, Montréal, Musée des civilisations / Musée de la poste, Boréal, 2000, p. 99-107.
- Willoughby, Martin. *A History of Postcards. A Pictorial Record from the Turn of the Century to Present Day*. Londres, Bracken Books, 1994 (c1992), 159 p.
- Wilson, William Henry. *The City Beautiful Movement*. Baltimore / Londres, Johns Hopkins University Press, 1989, 365 p.

Winckelmann, Johann Joachim. *Remarques sur l'architecture des anciens*. Paris, Barrois, 1783, 140 p.

_____. *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*. Paris / Aubier, Éditions Montaigne, 1954 (1717-1768), 211 p.

Wölfflin, Heinrich. *Renaissance et Baroque*. Ithaca, New York, Cornell Paperback, 1979 (1961), 183 p.

_____. *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art. Le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*. Paris, Gérard Monfort, 1992 (1952), 284 p.

Wood, Denis et John Fels. « Designs on Signs / Myth and Meaning in Maps », *Cartographica*, vol. 23, n° 3 (automne 1986), p. 54-103.

Wood, Laura Roper. *F. L. O. A Biography*. Baltimore, John Hopkins University Press, 1973, 555 p.

Wunenburger, Jean-Jacques. *L'imaginaire*. Paris, Presses universitaires de France, 2003, 125 p., coll. « Que sais-je? », n° 649.

Zaitzevsky, Cynthia. *Frederick Law Olmsted and the Boston Park System*. Cambridge, Mass. / Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, 1982, 262 p.

Zeyons, Serge. *Les cartes postales. Le manuel de l'amateur*. Paris, Hachette, 1979, 217 p.

Zevi, Bruno. *Apprendre à voir l'architecture*. Paris, Éditions de minuit, 1959, 134 p.

INDEX DES ÉDITEURS

L'usage du **gras** indique le numéro de page d'une carte postale.

Albert Ferland	101
Albertype	84
Arthur Strauss	84
Beauchemin	101, 229
Bergeret	82, 103
Biladeau et Campbell	103
Canada Phot. Post Card	104
Canadian Post Card Company Ltd	189, 311
Charles Libonis	64
Cie Internationale d'Importation	209
C. L. C.	129, 161, 251, 290
Colonial	44
C. W. Hughes and Co.	135, 262
David Allan	100
Detroit Photographic Co.	83, 108
Dupuis Frères	100
E. P. Charlton and Co.	100, 108
European Post Card	101, 108, 121-122, 124, 129, 137, 162, 207, 209, 212-213, 215, 242, 243, 245, 269, 293, 320, 321, 326, 327
F. E. Phelan	100
G. Blümlein	79
G. M. Rose	101

- Granger et Frères 101
- Hugh C. Leighton 82-83, 108, 157, **285**
- Illustrated Post Card Co. 103-104, 121, 150, 167, 181, 183, 212, 214, **240, 277, 299, 303, 328**
- International Fine Art Co. Ltd. 100, 132, 137, 152, 155, 160, 186, **258, 271, 280, 283, 289, 307**
- International Post Card 105, 135, 184, **261, 305**
- J. C. Wilson 101
- J. T. Henderson 101
- J. P. Garneau Ltée 102-103, **236**
- J. G. A. Chagnon 103
- L. Adolphe Morissette 101
- Leighton and Valentine 82
- Lonsdale and Bartholomew (Canada) Limited 159, **287**
- Metrocraft Everett 223, **336**
- Montreal Import Co. 102-104, 107-108, 127, 169, **248, 301,**
- Metropolitan News Company 132, 188, 193, **257, 309, 315**
- Montreal Newsdealers Supply Co. Ltd. (Associated Screen News Limited) 194, **316**
- N. D. Phot. 79, 108, 127, 158, **249, 286**
- Novelty Manufacturing 101, 132, **256, 332**
- Photogelatine Engraving (P. E. C. O.) 85, 125, 163-164, 196, **246, 294, 317**
- Picture Post Card 85, 108
- Pinsonneault Frères 81-82, 103, 105 et suiv.
- Pruneau et Kirouac 103
- Raphaël Tuck and Sons 84, 104-105
- Roméo Roussil 102, 104
- S. J. Hayward 220, **334**
- The Federated Press Limited 100
- The Valentine and Sons' 68, 80, 82-83, 104, 108-109, 131, 138, 151, 166, 168, 183, 190, 199, 205, 208-209, 212, 213, 217, 228, 232, **254, 255, 273, 278, 279, 297, 300, 304, 312, 318, 321**

INDEX

397

Toronto Litho	84-85
W. G. MacFarlane	84, 177
Warwick Bros. and Rutter	84, 102, 105, 120, 125, 239
Weiss Import Co.	219, 333