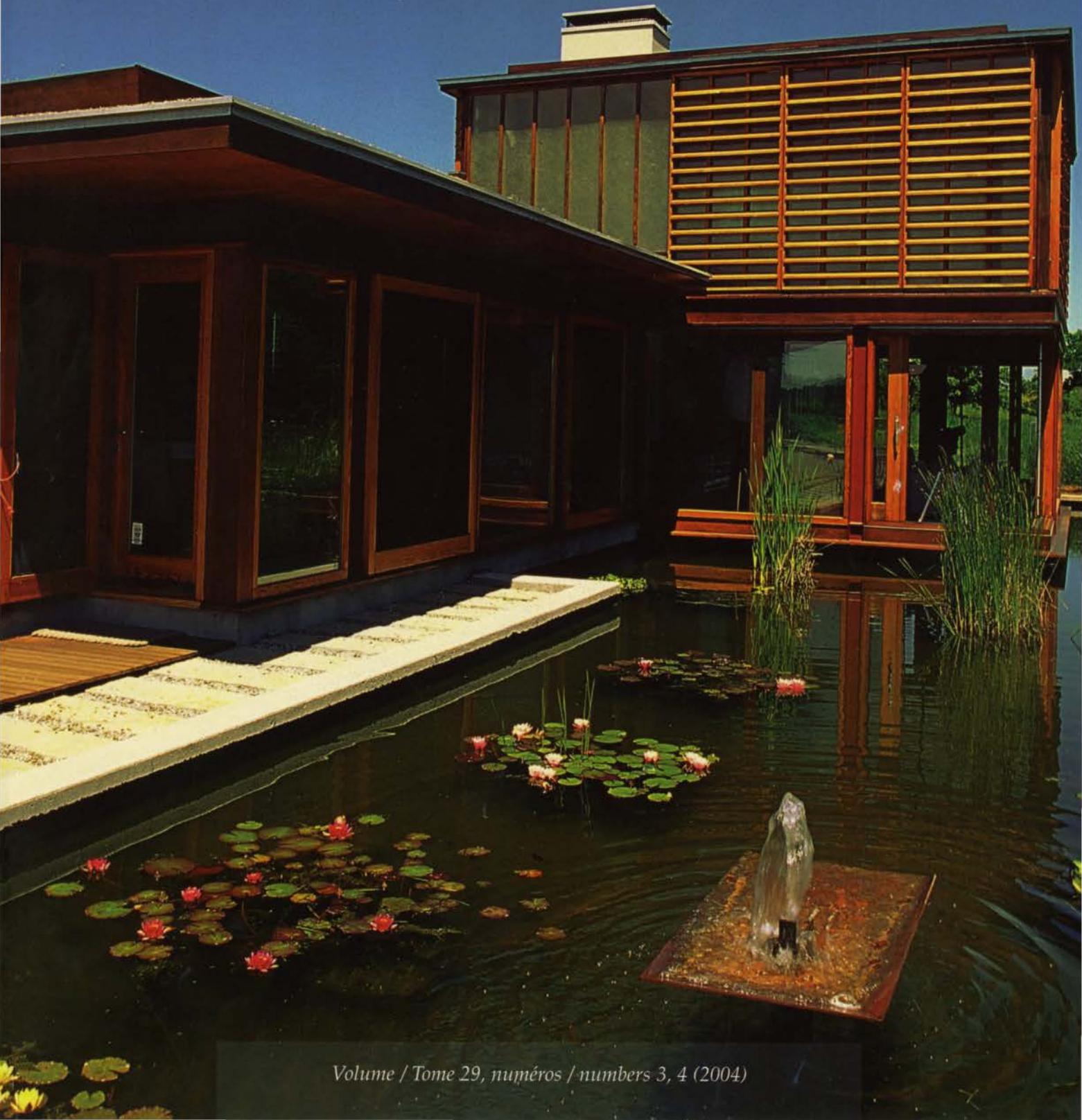


*Journal of the Society for the Study of
Journal de la Société pour l'étude de l'*

ARCHITECTURE

in / au

CANADA



Volume / Tome 29, numéros / numbers 3, 4 (2004)

THE JOURNAL OF THE SOCIETY FOR THE STUDY OF ARCHITECTURE IN CANADA

LE JOURNAL DE LA SOCIÉTÉ POUR L'ÉTUDE DE L'ARCHITECTURE AU CANADA

The Society for the Study of Architecture in Canada is a learned society devoted to the examination of the role of the built environment in Canadian society. Its membership includes structural and landscape architects, architectural historians and planners, sociologists, ethnologists, and specialists in such fields as heritage conservation and landscape history. Founded in 1974, the Society is currently the sole national society whose focus of interest is Canada's built environment in all of its manifestations.

The *Journal of the Society for the Study of Architecture in Canada*, published four times a year, is a refereed journal.

Membership fees, including subscription to the Journal, are payable at the following rates : Student, \$30 ; Individual, \$50 ; Organization / Corporation / Institution, \$75 ; Patron, \$20 (plus a donation of not less than \$100). There is a surcharge of \$5 for all foreign memberships. Contributions over and above membership fees are welcome, and are tax-deductible. Please make your cheque or money order payable to the :

SSAC, Box 2302, Station D, Ottawa, Ontario K1P 5W5

President / Présidente

Pierre du Prey
Department of Art
Ontario Hall
Queen's University
Kingston, ON K7L 3N6
(613) 533-6166 / f: (613) 533-6891
e: pduprey@post.queensu.ca

Vice-presidents / Vice-présidents

Andrew Waldron
Architectural Historian, National
Historic Sites Directorate
Parks Canada
5th Floor, 25 Eddy Street
Hull, QC K1A 0M5
(819) 953-5587 / f: (819) 953-4909
e: andrew.waldron@pc.gc.ca

Lucie K. Morisset
Études urbaines et touristiques
École des sciences de la gestion
Université du Québec à Montréal
C.P. 8888, succ. Centre-ville
Montréal, QC H3C 3P8
(514) 987-3000 x4585 / f: (514) 987-7827
e: morisset.lucie@uqam.ca

Treasurer / Trésorier

Julie Harris
342, Maclaren St.
Ottawa, ON K2P 0M6
e: jharris@contentworks.ca

Secretary / Secrétaire

Michel Pelletier
Historian, National Historic Sites
Directorate
Parks Canada
5th Floor, 25 Eddy Street
Hull, QC K1A 0M5
(819) 953-5086 / f: (819) 953-4909
e: michel.pelletier@pc.gc.ca

Provincial Representatives / Représentants provinciaux

George Chalker
Heritage Foundation of
Newfoundland and Labrador
P.O. Box 5171
St. John's, NF A1C 5V5
(709) 739-1892 / f: (709) 739-5413
e: george@heritagefoundation.ca

Terrence Smith Lamothe
1935 Vernon
Halifax, NS B3H 3N8
(902) 425-0101

Thomas Horrocks
ADI Limited
1133 Regent Street, Suite 300
Fredericton, NB E3B 3Z2
(506) 452-9000 / f: (906) 452-7303
e: thd@adi.ca / horto@reg2.health.nb.ca

Claudine Déom
2078, avenue Claremont
Montréal, QC H3Z 2P8
t / f: (514) 488-4071
e: cdeom@supernet.ca

Sharon Vattay
43 Bushell Avenue
Toronto, ON M4M 3B8
(613) 406-6148
e: svattay@chass.utoronto.ca

La Société pour l'étude de l'architecture au Canada est une société savante qui se consacre à l'étude du rôle de l'environnement bâti dans la société canadienne. Ses membres sont architectes, architectes paysagistes, historiens de l'architecture et de l'urbanisme, urbanistes, sociologues, ethnologues ou spécialistes du patrimoine et de l'histoire du paysage. Fondée en 1974, la Société est présentement la seule association nationale préoccupée par l'environnement bâti du Canada sous toutes ses formes.

Le *Journal de la Société pour l'étude de l'architecture au Canada*, publié quatre fois par année, est une revue dont les articles sont évalués par un comité de lecture.

La cotisation annuelle, qui comprend l'abonnement au Journal, est la suivante : étudiant, 30 \$; individuel, 50 \$; organisation / société / institution, 75 \$; bienfaiteur, 20 \$ (plus un don d'au moins 100 \$). Un supplément de 5 \$ est demandé pour les abonnements étrangers. Les contributions dépassant l'abonnement annuel sont bienvenues et déductibles d'impôt. Veuillez s.v.p. envoyer un chèque ou un mandat postal à la :

SÉAC, Case postale 2302, succursale D, Ottawa (Ontario) K1P 5W5

Journal Editor / Rédacteur de la revue

Luc Noppen
Chaire de recherche du Canada
en patrimoine urbain
Études urbaines et touristiques,
École des sciences de la gestion
Université du Québec à Montréal
CP 8888, succ. centre-ville
Montréal QC H3C 3P8
(514) 987-3000 x-2562
f : (514) 987-7827
e : noppn.luc@uqam.ca

Webmaster / Webmestre
Lana Stewart
Parks Canada
25, Eddy Street, 5th Floor
Gatineau
QC K1A 0M5
(819) 997-6098
e: lana.stewart@pc.gc.ca

Editor of News & Views / Rédactrice de Nouvelles et Coups d'œil

Jennifer McKendry
1 Baiden Street
Kingston, ON K7M 2J7
(613) 544-9535
e : mckendry@kos.net

www.canada-architecture.org

The *Journal of the Society for the Study of Architecture in Canada* is produced with the assistance of the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada and the Canada Research Chair on Urban Heritage.

Le *Journal de la Société pour l'étude de l'architecture au Canada* est publié avec l'aide du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et de la Chaire de recherche du Canada en patrimoine urbain.

Publication Mail 40739147
PAP Registration No. 10709

We acknowledge the financial assistance of the Government of Canada, through the Publications Assistance Program (PAP), toward our mailing costs.

ISSN 1486-0872
(supersedes / remplace ISSN 0228-0744)

Editing, proofreading, translation / Révision linguistique, traduction : Micheline Giroux-Aubin

Assistant Editor / Adjointe à la rédaction : Isabelle Caron

Page make-up / Mise en pages : B Graphistes

Printing / Impression : K2 impressions, Québec

Cover / Couverture : The Island House, Thousand Islands, near Kingston, Ontario. Shim - Sutcliffe, architects, 2002.
Part of the bus and boat tour of the SSAC meeting in Kingston, June 2004. (Photo: Barry Magrill)



Journal of the Society for the Study of
Journal de la Société pour l'étude de l'

ARCHITECTURE in / au CANADA

CONTENTS / TABLE DES MATIÈRES

Luc Noppen **2** Présentation / Presentation

ESSAI / ESSAY

- Jonathan Cha **3** La représentation symbolique dans le contexte de la mondialisation.
L'exemple de la construction identitaire du Quartier chinois de Montréal

- Marco L. Polo **19** The Luminous Veil: Transforming Memory and Meaning at Toronto's "Bridge of Death"

ANALYSES / ANALYSES

- Malcolm Thurlby **27** The "Roman Renaissance" Churches of Joseph Connolly and Arthur Holmes and their Place in Roman Catholic Church Architecture

- Paula Wubbenhorst **41** America's Influence on the Cathedral of Christ the King in Hamilton

- Anne-Marie Broudehoux **51** The Château Frontenac in Québec City: The Social History of an Icon

RAPPORT / REPORT

- Michel Pelletier **63** L'arrondissement historique de Senneville, Montréal (Québec)

COMPTE-RENDU / REVIEW

- Martin Drouin **77** Christopher A. Thomas (2002),
The Lincoln Memorial & American Life

PRÉSENTATION

Cette édition d'*Architecture Canada* contient un bon échantillon d'approches en caractérisation, en analyse et en interprétation du paysage construit.

La présentation du *Luminous Veil* érigé sur le parapet du Prince Edward Viaduct de Toronto permet à Marco Polo d'explorer la complexité sémantique du projet architectural qui, se superposant à un monument reconnu, en reconstruit la lecture. Objet utile et nécessaire, la barrière anti-suicide peut être banale et passer inaperçue – c'est le cas du garde-fou bricolé qui a été installé sur le pont Jacques-Cartier à Montréal en 2004 – ou stimuler l'imaginaire collectif au point de forcer la main aux décideurs, souvent peu enclins à appuyer l'innovation.

Dans le registre des études de caractérisation, on peut noter avec bonheur que les recherches sur le patrimoine religieux du Canada prospèrent. Malcolm Thurlby, historien d'architecture epicurien, retrace, preuves visuelles à l'appui, la genèse formelle d'un corpus néo-roman développé pour l'Église catholique romaine par Joseph Connolly, proclamé Pugin irlando-canadien même s'il délaissa l'ogival, et Arthur Holmes, moins habile, qui prit sa relève. Les monuments ontariens sont habilement replacés dans un contexte canadien élargi et offrent notamment un éclairage nouveau sur quelques grandes églises montréalaises. Dans la même lignée, Paula Wubbenhorst répertorie les ingrédients formels, sources européennes et étasuniennes confondues, de la cathédrale Christ the King d'Hamilton pour conclure à une réelle américanité que l'architecte William R. Souter aurait habilement imposée à un évêque médiévalisant.

De son côté, Anne-Marie Broudehoux revisite le Château Frontenac par le biais d'une histoire sociale de sa construction iconique. Érigé sur un site contesté, l'hôtel du Canadien Pacifique a d'abord grandi en marge d'un Vieux-Québec qu'il a pris du temps à apprivoiser, en s'insérant dans l'imaginaire local, en participant à la construction identitaire de la cité de Champlain. Aujourd'hui synonyme du Vieux-Québec, le baronial Château prétend même, curieux retour des choses, au titre de figure emblématique de la capitale dite nationale du Québec. Dans le même registre de l'analyse des représentations, ancrage local en moins, l'essai de Jonathan Cha sur l'*enchinoisement* par étapes de l'ancien quartier Dufferin à Montréal pose la question de la ghettoïsation positive à des fins de mise en tourisme ou, plus ordinairement, de touristification.

Dans ce numéro aussi, paraît le rapport de Michel Pelletier qui a permis à la Commission des lieux et monuments historiques de reconnaître l'arrondissement historique de Senneville comme lieu de villégiature de ce qui était à l'époque l'élite financière de la métropole du Canada: Montréal.

Luc Noppen

PRESENTATION

This issue of *Architecture Canada* demonstrates a variety of approaches to characterization, analysis, and interpretation of the architectural landscape.

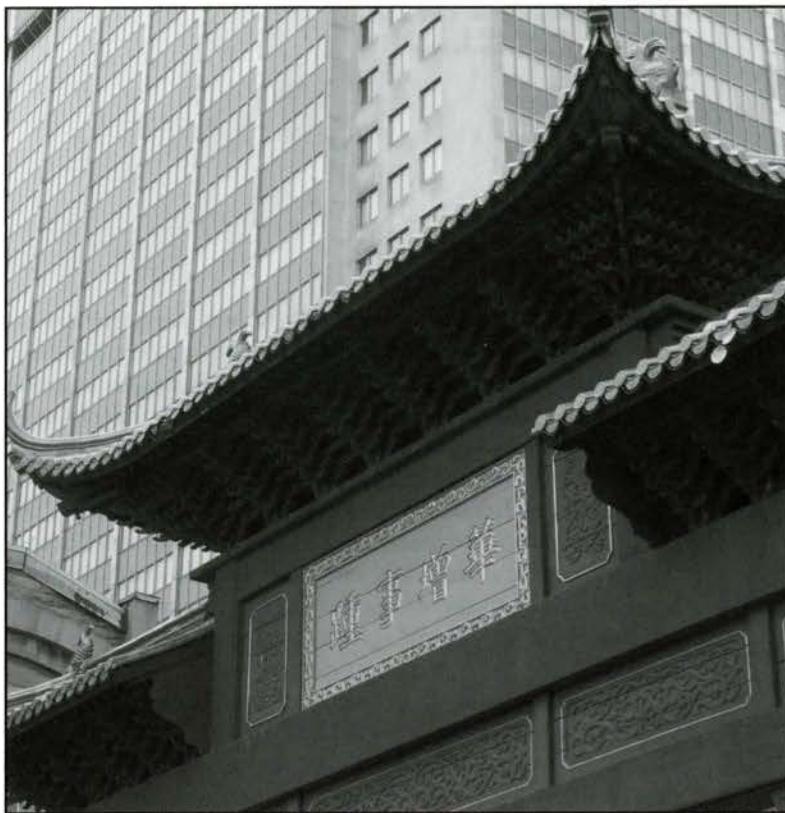
Through its presentation of the *Luminous Veil* erected on the parapet of Toronto's Prince Edward Viaduct, Marco Polo explores and gives a new interpretation to the semantic complexity of that architectural scheme, superposed on a well-known monument. Useful and even necessary, a suicide barrier can be unoriginal and go unnoticed—such as the cobbled-up railing on Montreal's Jacques-Cartier Bridge (2004)—or it can stimulate the collective imagination to the point of influencing decision-makers, not very prone to support innovation.

As regards characterization, it is fortunate to realize that research on Canada's religious heritage has advanced. Through visual support, Malcolm Thurlby, an epicurean architectural historian, traces the formal history of a Roman Renaissance style developed for the Roman Catholic church by Joseph Connolly—declared the Irish-Canadian Pugin even though he disregarded gothic principles—and his less-talented successor, Arthur Holmes. The Ontarian monuments are cleverly placed in a wider Canadian context and notably shed new light on some of Montreal churches. In the same line of thought, Paula Wubbenhorst records formal ingredients, including European and American sources, to conclude to the influence of America on the Cathedral of Christ the King in Hamilton, which was cleverly imposed on an "Old World" bishop by architect William R. Souter.

As for Anne-Marie Broudehoux, she revisits the Château Frontenac through the social history of its iconic landmarks. Built on a controversial location, the Canadian Pacific hotel originally developed on the fringe of Old Quebec where it was difficult to find local recognition, even though it served the cultural construction of the city of Champlain. Nowadays synonymous with Old Quebec, the Baronial Château even became the symbol—strange turnabout—of the so-called national capital of Quebec. In the same line of representation analysis, apart from local roots, Jonathan Cha's essay on the step-by-step *chinezation* of the old Dufferin area in Montreal brings up the issue of positive ghettoization aimed at touristification or, more commonly, touristification.

This issue also presents Michel Pelletier's report that allowed the Historic Sites and Monuments Board to acknowledge the historic district of Senneville as vacation resort of what was then the financial elite of Canada's Metropolis: Montreal.

Luc Noppen



III. 1. L'enchinoisement symbolique dans le contexte de la mondialisation. Arche (porte) du quartier chinois devant le gratte-ciel d'Hydro-Québec.
(Photo: Jonathan Cha)

Jonathan Cha

La représentation symbolique dans le contexte de la mondialisation¹

**L'exemple de la construction identitaire
du quartier chinois de Montréal**

La communauté chinoise de Montréal s'est forgé une identité collective, culturelle et très spatialisée (ill. 1). À l'heure de la mondialisation, elle s'ancre dans un quartier montréalais par des phases successives d'*enchinoisement* et de mise en symbole d'envergure, en ayant recours à une vision paysagère issue d'images, d'idéologies et de traditions architecturales chinoises distinctes.

Le quartier chinois s'est, dans un premier temps, affirmé comme le lieu des Chinois à Montréal, alors que, dans un second temps, la communauté s'est adaptée à la réalité actuelle en utilisant cette plage urbaine pour se représenter comme communauté culturelle dans la ville. Sans nécessairement y résider, les Chinois de l'agglomération affichent là leur identité par un ensemble de comportements et de dispositifs qui affirment le caractère résolument chinois des lieux. Cette terre première de tous les Chinois de Montréal apparaît ainsi comme le quartier le plus *thématisé* de la métropole ; c'est aussi, au Canada, celui qui, à notre avis, présente le plus d'icônes chinoises. Dans le paysage canadien, Le Chinatown de Montréal s'est ainsi acquis une image de marque par le biais d'une représentation symbolique qui lui assure une universalité reconnue.

Autrefois zone d'exclusion, d'insalubrité – refuge du mystérieux *Chinaman* – et même ghetto à une certaine époque, le quartier chinois a subi depuis le début des années 1980 une réhabilitation dans l'imaginaire collectif. Le renversement de la situation est tel que l'on peut conclure à un processus de « ghettoïsation positive ». En effet, la communauté chinoise de Montréal cherche à se démarquer spatialement dans la ville, en utilisant des référents externes qui renforcent et dramatisent son image de véritable quartier « chinois ».

Au terme de la dernière phase d'*enchinoisement*, le quartier chinois de Montréal s'offre à la touristification. C'est un lieu bien

Jonathan Cha est bachelier en architecture de paysage de l'Université de Montréal, candidat à la maîtrise en études urbaines de l'Université du Québec à Montréal et est associé à la Chaire de recherche du Canada en patrimoine urbain et au Centre interuniversitaire d'études sur les lettres, les arts et les traditions (CÉLAT).



III. 2. « John Chinaman », Portrait d'un homme chinois inconnu, Montréal, 1895.
(Collection Notman, Musée McCord II-109594.1)

quartier Dufferin du faubourg Saint-Laurent. Au début des années 1900, près d'un millier⁵ de Cantonais y résident. Les lieux de travail se métamorphosent : les arrières-boutiques autrefois utiles aux artisans se transforment en cuisines, en dortoirs et en lieux de rencontres et de jeux.

Cependant, et inévitablement, la communauté chinoise se heurte à la discrimination, au racisme et à la ségrégation⁶. Devant l'importance des blanchisseries occupées par des Chinois, ce qui vaudra d'ailleurs à Montréal le titre de « capitale de la blanchisserie chinoise au Canada⁷ », les commerçants blancs affirment que les Chinois subtilisent leurs emplois et que, en somme, « *John Chinaman*⁸ » est de trop (ill. 2). Les Chinois et leurs coutumes, leur mode vestimentaire, leurs odeurs, leurs parfums et leur mode de vie particulier représentent définitivement l'inconnu, l'exotisme, le pittoresque, le *wilderness* le plus étrange vécu par la société montréalaise. Les immigrants chinois vivent ainsi en communauté fermée en raison de la xénophobie des Canadiens-français, de la concurrence déloyale imposée par certains corps professionnels et de l'exploitation de ceux-ci par le patronat local. Apparu en partie par les préjugés et la discrimination ouverte de la communauté blanche, le quartier chinois s'est aussi constitué dans le désir de perpétuer une culture et des coutumes de vie propres, de répondre à des besoins économiques, d'établir un réseau social et d'influencer la chaîne migratoire.

De plus, les Chinois sont restés fidèles à leurs principes culturels au sein d'une communauté relativement close sur elle-même, alors que la société montréalaise, francophone ou anglophone, a toujours cru qu'elle arriverait à assimiler complètement les immigrants. Les Chinois créent leur marché du travail et du capital, demeurent majoritairement endogames, perpétuent leurs usages cantonais et s'identifient selon des référents de leur société d'origine, en se regroupant en des associations claniques et des partis politiques étrangers à la vie culturelle et sociale de Montréal. Les Montréalais se représentent, par ces pratiques ethniques méconnues, l'image d'une Chine transplantée dans leur ville. À cela s'ajoute la barrière culturelle linguistique, puisque la majorité des immigrants chinois ne parlent pas ou très peu l'anglais et ont une claire difficulté de communication. En outre, les Chinois ignorent la culture et les coutumes occidentales. Cependant, le fait de vivre réunis leur permet de parler leur propre langue, de manger leur propre nourriture et d'adorer leur propre Dieu, tout comme ils le feraien t en Chine. C'est pour servir et subvenir aux besoins de la communauté chinoise et des travailleurs, notamment par les restaurants et les commerces, qu'est né le quartier chinois. Aujourd'hui, la

défini avec des limites et des entrées commerciales claires, un nombre et une diversité de boutiques et de restaurants aux produits exotiques. Son caractère chinois se veut « authentique » : l'omniprésence d'artefacts, d'odeurs et de décoration typiques et une activité constante qui se déroule dans une certaine *caphophonie urbaine* forgent depuis longtemps l'imaginaire collectif chinois.

La naissance du « quartier chinois »²

C'est en 1902 qu'apparaît officieusement, dans un quotidien montréalais, l'appellation quartier chinois : « Tout le monde sait que la partie de la rue de La Gauchetière, comprise entre Saint-Charles-Borromée³ et Cheneville, est en grande partie habitée par des Chinois. C'est là ce qu'on appelle le quartier chinois de Montréal⁴. » Là, les épiceries, les associations et les missions chrétiennes chinoises ont pignon sur rue et signalent la présence d'une enclave chinoise à Montréal.

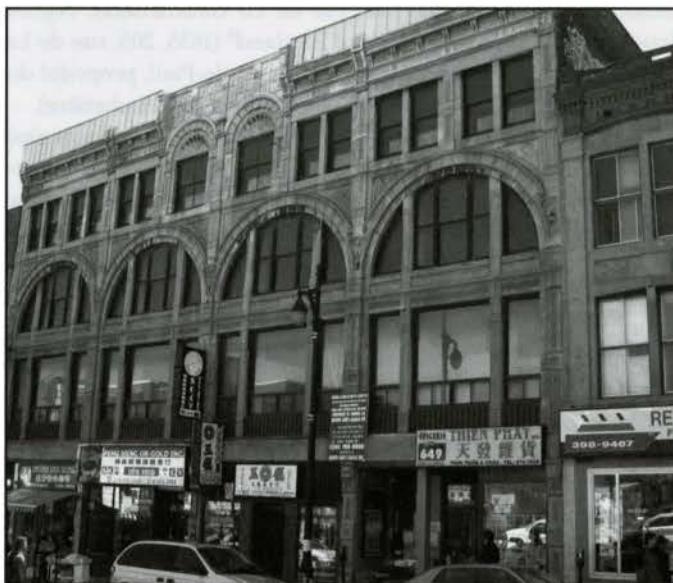
C'est au début de la vague d'industrialisation (1877-1911) et dans un quartier où vivent déjà des immigrants pauvres, notamment les Irlandais, que les premiers Cantonais ouvrent deux commerces de blanchisserie à Montréal ; d'autres buanderies chinoises viendront par la suite s'installer sur les rues Saint-Antoine et de Bleury. Mais les Cantonais aspirent à devenir propriétaires et commerçants ; ils s'installent au cœur du nouveau pôle marchand de la métropole, près de la section la plus ancienne du boulevard Saint-Laurent, au sud de la rue Sainte-Catherine. Durant les années 1890, les premiers éléments du futur quartier chinois de Montréal trouvent place sur la rue de La Gauchetière, entre les rues Saint-Urbain et Clark, dans le



III. 3. Bâtiments de pierre grise du boulevard Saint-Laurent, dissimulés derrière une couche chinoise signalétique. 1110-1116, boulevard Saint-Laurent.
(Photo : Jonathan Cha)



III. 5. Édifice Drapeau et Savignac. 1068-1074, boulevard Saint-Laurent.
(Photo : Jonathan Cha)



III. 4. Édifice Brunet, 1076-1080, boulevard Saint-Laurent.
(Photo : Jonathan Cha)

concentration chinoise en un quartier répond toujours aux besoins de la communauté asiatique, mais est aussi un objet touristique par excellence dans la métropole.

Un quartier chinois d'architecture montréalaise

Le quartier chinois de Montréal s'est créé, dans les vingt dernières années et sous différentes phases, une identité urbaine propre, une identité chinoise universelle. Ce patrimoine de culture chinoise n'émane pas des référents historiques du site pas plus qu'il ne se développe dans la valorisation du cadre bâti. Les traces des communautés juive, écossaise et irlandaise sont d'ailleurs disparues de l'imaginaire collectif. Ce qui portait autrefois le nom de *Petit Dublin* est aujourd'hui devenu le quartier des Chinois et des Asiatiques et l'image d'un quartier ayant vécu l'évolution sociale montréalaise disparaît sous une couche chinoise, comme si ce lieu avait toujours été une petite Chine.

On perçoit aujourd'hui le quartier chinois comme ayant toujours été le quartier chinois, puisque le caractère identitaire du lieu est extrêmement fort. Il est à ce point fort qu'il permet aux visiteurs d'oublier que le quartier est morcelé par de nombreux terrains vacants présents depuis les années 1970 et de ne plus remarquer le caractère montréalais du lieu, un quartier au passé à la fois résidentiel et commercial, avec de nombreux bâtiments construits avec la célèbre pierre grise de Montréal. Il y a ainsi une tendance généralisée à ne pas voir le cadre bâti montréalais dans le quartier chinois, mais d'y remarquer principalement ses chinoiseries (ill. 3). En effet, la force de la couche chinoise voile l'identité montréalaise du quartier au profit de la représentation symbolique chinoise.

Les Champs-Élysées dans le quartier chinois !

De grandes visions animaient la bourgeoisie francophone de Montréal à la fin du dix-neuvième siècle (1885-1895). C'est le moment où est élargi le boulevard Saint-Laurent dans l'optique d'en faire une voie prestigieuse à l'image des Champs-Élysées de Paris. Cette restructuration prend forme sur le flanc ouest du boulevard Saint-Laurent entre la rue Saint-Antoine et l'avenue des Pins. Ce grand projet met d'ailleurs en vedette une architecture inspirée de l'école de Chicago et du style néo-roman et le Monument national en est assurément le bâtiment phare. Le boulevard Saint-Laurent se démarque désormais par ses théâtres, ses commerces et ses bureaux et quelques bâtiments du quartier chinois témoignent de ce passé glorieux du boulevard Saint-Laurent. Ces bâtiments sont caractérisés par des façades en pierres grises, par de larges ouvertures avec des arcs en plein cintre et des structures à composantes de fonte. Les architectes montréalais Daoust et Gendron ont d'ailleurs laissé, en 1889 et 1890, un héritage de trois bâtiments remarquables sur le territoire actuel du quartier chinois. L'édifice qui témoigne le plus ces caractéristiques est sans aucun doute l'édifice Brunet (ill. 4) qui était doté, à l'époque, d'une salle de concert à l'étage. À ses côtés s'élèvent les édifices Drapeau et Savignac (ill. 5) et, plus au sud, l'édifice Robillard (ill. 6), lieu de la première projection cinématographique à Montréal. Outre les bâtiments résidentiels



III. 6. Édifice Robillard, 972-976, boulevard Saint-Laurent.
(Photo : Jonathon Cha)



III. 7. Édifice Trudel, 1014-1016, boulevard Saint-Laurent.
(Photo : Jonathon Cha)

et Saint-Urbain, ainsi que des bâtiments ultérieurs de pierres grises dispersés dans le quartier. On remarque également des anciens bâtiments à l'architecture industrielle de la Canadian Cork Cutting Co. (1887, 1030, rue Cheneville), de la George and Hodge and Sons (1901, 205, avenue Viger ouest) et de l'hôpital Saint-Charles-Borromée (66, boul. René-Lévesque). On observe ensuite des édifices au passé institutionnel et religieux, soit l'école écossaise British and Canadian School réalisée par l'architecte O'Donnell (1826, 120, rue de La Gauchetière), l'église écossaise Secessionist Church of Scotland⁹ (1835, 205, rue de La Gauchetière) et le patronage Saint-Vincent-de-Paul, propriété du séminaire de Saint-Sulpice (1893, 209, rue de La Gauchetière).

Ce bref inventaire nous indique que le quartier chinois s'est implanté dans un environnement montréalais et qu'il s'est développé à partir du cadre bâti existant. La communauté chinoise s'est donc intégrée au tissu urbain montréalais et s'est graduellement approprié son espace en superposant ses référents culturels. Cette portion du faubourg Saint-Laurent est aujourd'hui un palimpseste des allées et venues des montréalais (francophones, anglophones, allemands, écossais, irlandais, juifs et chinois) qui laisse entrevoir plusieurs traces perceptibles de leur présence sur le territoire. La lecture du lieu ne se fait pas seulement au présent, de sorte que les Chinois n'ont pas fait table rase pour se construire une identité spatiale, mais ont plutôt superposé aux couches précédentes leur attachement au lieu par ce que l'on peut définir comme un partage culturel. On se trouve donc aujourd'hui avec un quartier chinois purement montréalais.

Le processus d'*enchinoisement* du quartier chinois

Cadre conceptuel

Définition, hybridation et mondialisation

Il est de première importance de définir le concept d'*enchinoisement* qui s'avère, dans le cas présent, l'ancre de l'argumentation. Broudehoux, dans son récent article portant sur la ville de Beijing, intitulé *Learning from Chinatown : The Search for a Modern Chinese Architectural Identity, 1911-1998*, utilise les concepts de *re-sinicization*, de *chinatownisation* et d'*orientalization* de l'architecture chinoise. Préférant conserver les racines du mot « chinois », nous proposons d'utiliser, pour les fins de cet article, le terme *enchinoisement* pour représenter la mise en symbole du quartier chinois de Montréal.

Le terme *enchinoisement* provient en partie du mot « chinoiserie » qui, selon sa définition, représente un objet de luxe ou de fantaisie venu de Chine ou de goût de Chine et pouvant

et commerciaux en pierres grises, il y a l'édifice Trudel (ill. 7) de l'architecte J.-H. Bernard qui se démarque par son éclectisme et sa prédominance de coloris rouge.

Outre ce legs architectural de la bourgeoisie francophone au centre-ville de Montréal, le quartier chinois est parsemé de bâtiments purement montréalais qui évoquent le passé résidentiel, industriel, institutionnel et religieux du quartier. On trouve ainsi des anciennes maisons datant du dix-neuvième siècle sur les rues de La Gauchetière, Clark, Saint-Dominique

s'exprimer comme motif ornemental, décor ou œuvre d'art d'inspiration chinoise. Suivant les traces logiques de cette définition, le terme *enchinoisement* sera utilisé dans l'idée de rendre un caractère chinois à l'objet, au lieu ne l'étant pas au départ, par une réinterprétation se voulant manifeste, mais non pastiche. Planifié ou spontané, l'*enchinoisement* sert principalement des intérêts symboliques et identitaires, comme c'est le cas pour le quartier chinois de Montréal.

Il est évident que l'*enchinoisement* de Montréal s'est fortement inspiré d'images de lieux authentiques en Chine, sans pour autant les copier bêtement. Par contre, l'*enchinoisement* a procédé à une réinterprétation propre des artefacts et des icônes chinois, purement montréalaise, selon les désirs des représentants de la communauté chinoise et de la ville de Montréal. Il ne faut ainsi pas chercher une origine incontestable, un modèle précis, une pureté et une exactitude dans les actions posées pour *enchinoiser* le quartier chinois de Montréal, mais plutôt observer le caractère vernaculaire qui se dégage de ces objets au goût de Chine.

Les phases d'*enchinoisement*, au nombre de cinq, ont inévitablement donné, au cours des cent trente dernières années, un caractère hybride au quartier. De composite à explicite, le caractère chinois du lieu s'est graduellement imposé comme langage prédominant. Selon Simon, l'hybridité se définit comme la diffusion de traits culturels selon une logique prévisible et imprévisible et ce, à partir des éléments en présence¹⁰. C'est donc dire qu'une nouvelle couche s'implante à l'existante. Pour Venturi¹¹, ce qu'il aime des choses, c'est qu'elles soient hybrides plutôt que pures.

Alors que Simon développe l'identité hybride du quartier Mile-End construite à la fois sur la mémoire et sur l'oubli, le quartier chinois, inversement, construit son identité par le recours à une monumentalité chinoise symbolique. L'identité du Mile-End persiste grâce aux écrits et aux traces, alors que l'identité du quartier chinois se recrée grâce à un *enchinoisement* récent. Les arches seraient-elles les gardiennes de la mémoire chinoise ? L'identité chinoise se définit moins par le rapport à l'histoire, mais davantage par un tissu d'associations et de références matérielles, issues de l'*enchinoisement*, distribuées dans l'espace et dans le présent.

Le quartier chinois entretient vigoureusement le symbole comme si l'identité y était dépendante. En se référant à Simon, on réinterprète et on constate de façon éloquente que le quartier chinois ne tend nullement vers l'homogénéisation, mais davantage vers l'hyperdifférenciation ou la ré-ethnicisation¹². Dans le contexte de la mondialisation, la communauté chinoise se serait donc mise en situation de frontière afin de marquer sa présence

territoriale. Dans ces temps de mondialisation et d'hybridation culturelle des identités, Broudehoux¹³, en prenant l'exemple de Beijing, parle d'une recherche de *local distinctiveness* : « Globalization has thus been accompanied by the exacerbation of societal and ethnic self-consciousness and the resurgence of expressions of collective identity. »

Dans cette période de mondialisation, il a été et il est valorisé de simuler un paysage chinois en s'inspirant d'une image d'une Chine monumentale plutôt que celle d'une Chine vernaculaire davantage rurale. Par une idéalisation d'une Chine « révolue » et le recours aux éléments traditionnels se crée une image stéréotypée devenant une attraction touristique mondiale : « Over time, this image spread to other Chinatowns and became consecrated as the physical manifestation of the presence of ethnic Chinese communities around the world¹⁴. » Le quartier chinois de Montréal est donc à la recherche d'UNE image symbolique qui le reconnaîtrait et le distinguerait dans un système plus global, plus universel.

Phase 0 (1877-1893)¹⁵

L'apparition des Chinois dans le faubourg

Les Chinois arrivent dans la métropole à partir de la seconde partie du dix-neuvième siècle, mais la période 1877-1893 marque la véritable première période d'arrivée et d'insertion d'immigrants cantonais à Montréal, notamment par l'ouverture des premières buanderies chinoises¹⁶, dont la Troy Steam Laundry et la Montreal Steam Laundry. La première colonie chinoise ne compte que quelques trente membres en 1888 et voit ce nombre augmenter jusqu'à cinq cents membres sur une période de quinze ans. La majorité de ces immigrants s'installent dans le faubourg Saint-Laurent et c'est de cette façon que les bases d'un futur quartier chinois sont posées. C'est ainsi que se manifeste la première présence chinoise à Montréal où quelques centaines de nouveaux arrivants vivent pauvrement et travaillent durement dans des industries légères du secteur adjacent à la vieille ville.

Phase 1 (1894-1923)¹⁷

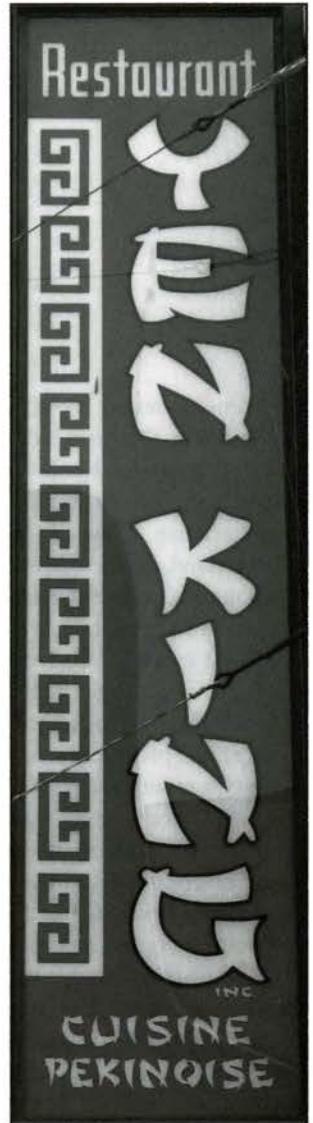
Percée commerciale¹⁸ cantonaise et signalétique

Après vingt années d'acclimatation, la communauté chinoise, qui atteint mille personnes au début des années 1900¹⁹ et deux mille au début des années 1920, peut se permettre de réorienter ses activités en raison de sa population grandissante. Avec une population qui demeure dans une zone ouvrière, la demande croissante de restaurants, de cafés, de blanchisseries et d'autres



III. 8. Exemple d'enseigne, 1106, rue Clark.
Les premières enseignes étaient principalement horizontales, sobres et limitées aux caractères chinois.
(Photo : Jonathan Cha)

III. 9. Affichage, enseigne du restaurant YEN KING, 1020, boul. Saint-Laurent.
(Photo : Jonathan Cha)



même de ce paysage urbain, une architecture de communication et une couche dominante de signification littéraire appliquées au quartier.

Phase 2 (1924-1964)

Affichage, superposition chinoise et théorie du hangar décoré

Désormais implantée à Montréal, la communauté chinoise poursuit son évolution durant la période 1924-1964²³ : la population chinoise de Montréal passe de deux mille à dix mille personnes durant cette période. Elle est affectée par les crises économiques, la concurrence, le racisme, la guerre et l'acte d'exclusion (1924-1947), en vertu duquel aucun Chinois n'est autorisé à entrer au pays. C'est dans cette période difficile que les Chinois sont forcés de vivre en ghetto, épreuve importante qu'ils surmontent en communauté.

C'est au milieu de ces difficultés que s'ouvrent de grandes institutions chinoises : dans les années 1920, le Sun Cafe et le Montreal Chop Suey, suivis en 1933 par le célèbre Nanking Cafe, en 1939 par le Paradise Cabaret et le restaurant Lotus Garden et, finalement en 1946, par une fabrique de biscuits et de pâtes alimentaires, Wing Hung Lung Noodles. La signalétique et l'affichage des noms des commerces se poursuivent et se multiplient et il n'y a plus de doute sur l'emprise culturelle du quartier. Poursuivant la tradition amorcée en 1894, tout commerce s'affiche par une grande enseigne verticale ou horizontale et se démarque par ses caractères chinois et par son alphabet latin stylisé « à la chinoise » (ill. 9). Cet affichage de symboles chinois, plaqué aux façades, prend de plus en plus d'espace et présente davantage d'intérêt visuel. Graduellement, tous les bâtiments situés dans le périmètre du quartier chinois se modèlent sur un caractère chinois par l'ajout d'une couche signalétique faisant état de l'appropriation culturelle des lieux. Le cadre bâti devient un palimpseste où la couche la plus récente et la plus lisible est la couche chinoise. Par des gestes simples, et sans avoir modifié

services est rencontrée par les immigrants chinois. Il y a donc une graduelle transformation des bâtiments et des locaux et, peu à peu, se crée une image distincte dans le secteur. Ainsi, selon les écrits²⁰, c'est en 1894 que des marchands cantonais suspendent leurs enseignes dans la rue (ill. 8), soit sur la rue de La Gauchetière, entre les rues de Bleury et Saint-Urbain. L'hybridité entraîne l'ouverture de nouveaux espaces d'énonciation et c'est dans ce contexte qu'apparaît en 1894 le premier signal visuel identitaire lié à la communauté chinoise.

Plusieurs salles à manger²¹ apparaissent au début des années 1900 et la concentration de population et de produits chinois amène le quotidien *La Presse*, en 1902, à déclarer pour la première fois le secteur comme étant le quartier chinois de Montréal. Le quartier est désormais connu par une appellation précise, un paysage distinct, des odeurs et des caractères étrangers. Cette phase marque la mise en place d'objets sensoriels singuliers qui rendent le quartier chinois unique à Montréal. La communauté chinoise profite de cette conjoncture pour poursuivre son expansion commerciale, de sorte qu'on y trouve en 1915 près d'une cinquantaine de commerces et de restaurants²². Ce premier geste d'*enchinoisement*, par le recours à l'idéogramme, au signe graphique dans l'espace, deviendra l'architecture



III. 10. Juxtaposition d'une nouvelle façade au bâtiment existant, restaurant Lotte Furama, 1115, rue Clark.
(Photo : Jonathan Cha)



III. 11. Juxtaposition d'une nouvelle façade au bâtiment existant, restaurant MING DO, 1050, rue Clark.
(Photo : Jonathan Cha)



III. 12. Remodelage et coloration d'une façade, restaurant KEUNG KEE, 70, rue de La Gauchetière.
(Photo : Jonathan Cha)

III. 13. Coloration d'un mur de brique près du parc Sun Yat-Sen, rue de La Gauchetière.
(Photo : Jonathan Cha)

III. 14. Coloration et décoration de la façade d'un restaurant, aujourd'hui disparu.
(Photo : Sandra Donaldson)

III. 15. Coloration d'une entrée (brique, portail et porte), 1093, rue Clark.
(Photo : Jonathan Cha)

III. 16. Détail de la façade du Centre catholique communautaire chinois, 979, rue Côté.
(Photo : Jonathan Cha)



become eye-catching emblems of Chinese identity »²⁴.

Puis, il y a la coloration (peinture) des façades (ill. 13, 14, 15, 16), qui se poursuit d'ailleurs encore aujourd'hui, et la mise en couleur des briques ornant la façade des édifices. Ce processus de décoration permet d'ajouter l'aspect couleur au quartier et c'est notamment par le rouge que s'effectue ce marquage culturel. La cas type d'application d'une coloration est l'exemple de la British and Canadian School, aujourd'hui, et, depuis 1946, la Maison Wing's Noodles²⁵ (ill. 17), laquelle à été complètement *enchinoisée* par une peinture blanche, verte et rouge afin d'en marquer la nouvelle occupation. Ce grand geste artistique a entièrement modifié la perception de ce bâtiment écossais institutionnel à un point tel qu'il apparaît aujourd'hui comme un véritable temple chinois, un legs d'une autre époque. Ce cas démontre comment le processus d'*enchinoisement* contribue de façon remarquable à modifier les perceptions et les lectures du paysage urbain et du cadre bâti. Il y avait donc intention de substitution et d'ancrage du caractère chinois dans un secteur et sur un bâtiment qui n'avaient aucun référent chinois à prime abord.

Cet exemple fort intéressant et concluant n'est pas sans rappeler la théorie du hangar décoré de Venturi. Pour ce dernier²⁶, le hangar décoré est un abri traditionnel sur lequel des symboles sont appliqués « quand les systèmes d'espace et de

les structures en place, la communauté cantonaise de Montréal prend symboliquement possession du secteur.

Outre les affiches et les enseignes, se substituent aux façades de briques et de pierres grises, dans des gestes héroïques et planifiés, une décoration et une ornementation complètes de la façade de plusieurs bâtiments (ill. 10, 11, 12). On applique donc volontairement un nouveau visage à des bâtiments afin de leur donner un caractère chinois plus authentique ou, plutôt, plus démonstratif. La tendance dominante dans le quartier chinois est celle de l'application d'un nouveau *façadisme* ornementé aux bâtiments déjà existants où l'usage à répétition de briques et de toitures de tuiles vernies a rapidement des répercussions mentales et identitaires : « chinoiseries, such as tiled roof had



III. 17. Cas-type d'application d'une coloration et d'une ornementation. Maison Wing's Noodles, fabrique de biscuits et de pâtes alimentaires, 120, rue de La Gauchetière.
(Photo : Jonathan Cha)



III. 19. Kiosque et panneaux métalliques (blanc, rouge et vert) couronnés par une stylistique «  la chinoise » camouflant un stationnement du quartier chinois, aujourd'hui disparus.
(Photo : Sandra Donaldson)



III. 18. Le restaurant MON NAN est un exemple-synthèse de la phase 2 d'*enchinoisement*, puisqu'il présente  la fois l'affichage, la coloration, la juxtaposition de façade et l'ornementation, 1096, rue Clark.
(Photo : Jonathan Cha)



III. 20. Rue et arche peinte (aujourd'hui disparue), adjacentes  la place Sun Yat-Sen, Montréal, 1965.
(Collection Notman, Musée M.:Cord MP-1987.41.2)

structure sont directement au service du programme et que l'ornementation est appliquée ind pendamment d'eux ». Ainsi, on trouve dans le quartier chinois de Montréal des constructions traditionnelles auxquelles, dans une deuxième phase d'*enchinoisement*, sont apposées une décoration et une ornementation contrastantes avec la nature originale du bâti (ill. 18). L'architecture est ainsi surmontée de symboles et, dans cette théorie du hangar décoré, le symbolisme devient plus important que l'architecture sous-jacente. Ce geste crée immédiatement un lien associatif entre l'observateur et la perception qu'il se fait de l'objet architectural. Le symbolisme appliqué au bâti devient le cadre d'une expression et d'un renforcement du caractère chinois. On retiendra ici les termes affichage, coloration, décoration, ornementation et *façadisme*.

Phase 3 (1965-1970)

Camouflage et naissance d'une identité

La troisième phase se situe dans la période moderne de la métropole o  u l'image de la ville est orientée vers l'innovation, la modernité et la nouveauté. C'est dans ce contexte qu'a lieu l'Exposition universelle de 1967, moment o  u des milliers de visiteurs, de touristes et de dignitaires étrangers viennent visiter Montréal.  cette époque, le quartier chinois connaît des difficultées et la salubrité et l'esthétisme du quartier sont remises en cause. Durant les années 1950 et 1960²⁷, la valeur des propriétés autour du quartier augmente fortement et les spéculateurs achètent des vieux bâtiments afin de les démolir, d'utiliser les terrains  des fins de stationnement et de les revendre quand ils reçoivent des offres alléchantes. Ces actions défigurent largement le quartier puisque plus de dix lots vacants d'importance pars  mencent toujours le quartier chinois. C'est dans les années 1960 qu'un premier plan de développement du quartier est réalisé, mais celui-ci n'est jamais appliqué en raison des désaccords dans la communauté et du manque d'intérêt. La communauté chinoise étant très divisée politiquement et religieusement, il est difficile d'en arriver  un consensus communautaire.

La ville de Montréal, soucieuse de son image internationale lors de l'Expo 67, décide alors d'installer un peu partout dans le quartier de grands panneaux métalliques couronnés par une stylistique «  la chinoise » (ill. 19). Cette intervention, de l'ordre de l'éphémère, ne vise pas  renforcer le caractère chinois du lieu, mais plutôt  lui donner une meilleure apparence en ayant recours au placage et  la diversion pour dissimuler les

III. 21. Pagode commémorative, parc de la Pagode, angle de La Gauchetière et Saint-Urbain, aujourd’hui disparue. À noter les panneaux colorés (rouge et blanc) délimitant l’espace public de la ruelle arrière. (Photo : Sandra Donaldson)



nombreux lots vacants. Un exemple éloquent de ce geste est la construction temporaire d’une arche colorée suspendue au-dessus d’une ruelle du quartier chinois (ill. 20). Il s’agit là d’un geste d’enchinoisement certes, mais davantage de camouflage d’une plaie urbaine qu’on ne veut laisser transparaître. Néanmoins, la ville a recours à un référent enchinoisé pour respecter le caractère du lieu.

Dans la même période, un des projets de construction « communautaire » important est la réalisation d’un petit « parc de la Pagode » en 1967, dédié à la cause de la paix et de l’harmonie entre les Canadiens et aussi dans le but de célébrer le centenaire de la fondation du Canada. Cette pagode (ill. 21), à l’esthétisme somme toute primaire, a été donnée par un membre de la communauté, non pas seulement pour des idéaux canadiens, mais encore plus afin de donner une véritable identité chinoise au quartier. L’instauration du parc de la Pagode avait pour objectif premier une volonté collective d’identifier les Chinois dans le domaine public. Ce n’était plus seulement une question d’affichage, c’était désormais un espace public et un monument commémorant la spécificité de la communauté chinoise de Montréal. Les deux projets ci-dessus retiennent l’attention et marquent une étape importante dans le processus d’enchinoisement du quartier chinois.

Phase 4 (1980-1990)

Affirmation culturelle, folklorisation et renouveau urbain

La fin des années 1970 et le début des années 1980 constituent une période noire du quartier chinois. Un vaste quartier résidentiel comprenant notamment une école, deux églises, un grand parc, des commerces et des industries légères disparaissent au profit de « l’axe culturel et institutionnel » du centre-ville est, dans lequel se construisent notamment les projets immobiliers majeurs du palais des Congrès de Montréal, du complexe fédéral Guy-Favreau et du complexe Desjardins. Seule l’église catholique résiste à cette destruction massive, elle qui vient tout juste d’être classée monument historique en 1977. Le palais des Congrès et le complexe Guy-Favreau sont perçus comme une « motivation et le catalyseur de la revitalisation » du quartier chinois, même s’ils n’ont presque aucun lien tangible avec lui et que les intentions sont plutôt de dégager un secteur de taudis.

Au même moment, la ville décide d’élargir la rue Saint-Urbain afin, notamment, d’y construire le complexe Place du Quartier, amenant par conséquent la démolition du parc de la Pagode, lieu identitaire chinois. Le complexe Guy-Favreau et la Place du Quartier défigurent le quartier, mais amènent par

contre une clientèle de la classe moyenne en son cœur, lui assurant ainsi un rendement économique accru. La communauté a peu contesté les projets en raison à la fois de sa nature et de ses conflits internes et elle s'est fait mettre en garde par le conseiller municipal Abraham Cohen : « as long as the community remained broken in rebellious and irreconcilable elements, not only would Chinatown continue to stagnate, but it would be extirpated by a gradual incursion of speculators »²⁸.

Avec la démolition de plusieurs îlots, une perte de population considérable et la disparition du parc de la Pagode, projet phare de la troisième phase d’enchinoisement, l’identité et la survie du quartier chinois sont remises en cause. Le processus identitaire du quartier chinois a évolué en un siècle d’existence, mais jamais son cadre bâti et son cadre de vie n’ont été aussi menacés.

Cependant, l’avenir du quartier chinois revient au programme en 1981-1982²⁹ lorsqu’un imposant dispositif d’enchinoisement est mis en branle afin de rétablir l’identité chinoise du quartier et de lui conférer une image unique et ce, malgré la perte du tiers de son espace. La reprise du quartier est rendue possible grâce à la création d’un comité de travail, dirigé par l’architecte Henry Ng, formé de représentants communautaires chinois, dont le Père Tou³⁰, figure emblématique du quartier chinois, et de représentants de la ville de Montréal, dont Gabriel Deschambault et Wendy Graham. Il s’agit d’abord d’un projet de



III. 22. Couronnement d'un lampadaire stylisé « à la chinoise » (représentant l'envol d'un oiseau), présent sur tout le territoire du quartier Chinois. aquarelle.
(Photo : Jonathan Cha)

III. 23. Bas-relief « Le Roi Singe » de l'artiste Pang Ting Neon, situé à l'intersection des rues de La Gauchetière et Saint-Urbain.
(Photo : Jonathan Cha)

III. 24. Médaillasson au sol, situé sur la rue de La Gauchetière.
(Photo : Jonathan Cha)



réaménagement, d'embellissement urbain, de revitalisation, mais aussi de consolidation de l'identité chinoise. Il est alors important qu'une étroite collaboration soit établie entre la communauté et les aménagistes pour que le projet atteigne correctement à ses objectifs.

À l'instar du mouvement de Renouveau urbain ou de Renaissance urbaine qui est actif à Montréal, le comité de travail décide de faire de la rue de La Gauchetière une artère piétonne, tout comme l'ont été les rues Prince-Arthur et Duluth. Le comité est convaincu que, si l'on fait un aménagement *joli*, l'intérêt et les investissements arriveront *de facto*. Mais comment rendre l'identité chinoise perceptible, visible et évocatrice par un projet d'aménagement plutôt que par du cas par cas individuel comme cela avait toujours été le cas depuis la naissance du quartier ? Le comité décide donc de faire appel à des artistes et à des artisans chinois et de les faire participer activement afin qu'ils réinterprètent l'identité chinoise montréalaise.

Le projet, enclenché à partir de 1982, débute avec l'installation de mobilier urbain

réparti sur tout le territoire et la construction du Centre catholique communautaire et de la maison de retraite Bo Ai Lou. À cela s'ajoute l'élément majeur, soit la conversion de la rue de La Gauchetière en un mail piéton, pavé de brique, planté d'arbres, muni de deux arches décoratives, le tout conclu par la création d'un nouveau parc, le parc Sun Yat-Sen. Ont donc été réalisés dans cette quatrième phase d'*enchinoisement*, à compter de 1982, un mobilier urbain, des bâtiments, des icônes et un parc chinois uniques.

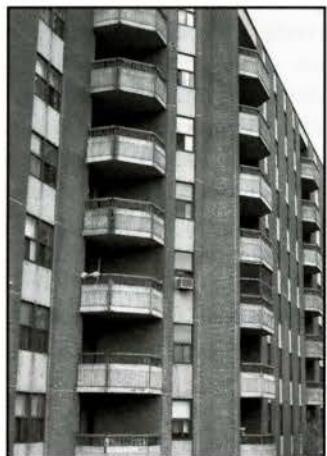
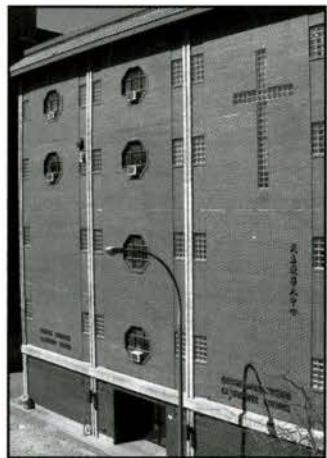
Le mobilier urbain (ill. 22, 23, 24) consiste en des cabines téléphoniques stylisées, une murale et un bas-relief représentant la mythologie chinoise, des pierres, des médaillons au sol et des lampadaires aux formes et aux figures ornementales chinoises. Tous stylisés « à la chinoise », ce mobilier urbain, ces bâtiments et ces icônes se rattachent idéologiquement à un paysage folklorique évocateur pour la communauté principalement cantonaise du Guangdong qui habite le quartier chinois de Montréal. Ce grand projet d'*enchinoisement* est en fait une adaptation simpliste de symboles chinois qui puise ses référents dans la mythologie, l'horoscope, les cartes, les traditions, les vertus et les croyances populaires. Il s'agit d'une phase de folklorisation destinée surtout à une communauté issue d'un milieu paysan qui accorde beaucoup d'importance à toutes ces références légendaires et populaires.

Les bâtiments construits sont, pour leur part, des piliers pour le quartier et la communauté. D'une part, ils permettent d'effacer des lots vacants et de consolider le cadre bâti et, d'autre part, ils posent les assises de lieux qui répondent aux besoins collectifs des Chinois. Il s'agit ainsi du Centre catholique communautaire chinois (ill. 25), de la maison de retraite Bo Ai Lou et d'une tour d'habitations à loyer modique, Wah Yen Tai Lou (Chinese United Building) (ill. 26). Ces trois bâtiments relativement sobres et orientés fonctionnellement plutôt qu'esthétiquement présentent tout de même (principalement le Centre catholique communautaire chinois et le Wah Yen Tai Lou) un revêtement aux motifs, aux couleurs, aux textures et aux rappels identitaires chinois. Ils constituent les premiers bâtiments construits par la communauté et dotés d'une enveloppe stylistique chinoise.

Ces deux précédents donnent un cadre de référence sans pareil pour la construction d'un quatrième bâtiment de grande taille, plus tardivement et plus contemporain, soit l'hôtel

III. 25. Centre catholique communautaire chinois, 1982, 979, rue Côté.
(Photo : Jonathan Cha)

III. 26. Habitation à loyer modique Wah Yen Tai Lou, 1983, 1001, rue Saint-Dominique.
(Photo : Jonathan Cha)





III. 27. Hôtel Holiday Inn Select et ses deux temples-pagodes,
99, avenue Viger.
(Photo : Jonathan Cha)

Holiday Inn (ill. 27). Délaissant la brique aux teintes orangées ou rougeâtres, l'hôtel opte pour un revêtement de couleur jaunâtre qui se différencie du cadre bâti environnant. Construit selon les principes rigides du feng-shui, le bâtiment présente une ornementation remarquée qui fait office de rappel culturel en ce qui a trait aux balcons supérieurs, aux icônes insérées dans les façades, à la toiture et, surtout, à la décoration ultime située sur le toit de l'édifice, soit deux temples-pagodes³¹ d'inspiration impériale. Leur présence a immédiatement eu l'effet escompté, soit une représentation spatiale assurée de l'identité du lieu. En faisant allusion à des formes évocatrices, le symbolisme des temples-pagodes est devenu un système de communication qui témoigne de l'affirmation culturelle de la communauté chinoise. Le quartier chinois, par ce point de repère, ce vaste monument couronné de deux icônes incontestables, imposants *landmarks* de l'*enchinoisement*, ancre définitivement sa présence par ce geste d'affirmation culturelle. Ghettoïsation positive et touristification sont assurément derrière ce geste peu banal que d'affirmer haut et fort le centre névralgique d'une communauté. En effet, les temples-pagodes marquent désormais l'horizon du centre-ville montréalais.

À ces deux icônes de marque s'ajoute un autre temple-pagode à l'intérieur de l'hôtel, où se trouvent un bassin et une promenade. L'aspect symbolique et visuel devient palpable dans ce jardin intérieur fidèle à la conception chinoise du feng-shui. Au niveau de la rue, deux arches (ill. 28), répliques contemporaines montréalaises de portes chinoises, sont installées sur la rue piétonne de La Gauchetière en plein cœur commercial du quartier chinois. En plus d'encadrer, elles protègent les passants et donnent tout le caractère chinois au lieu, en plein milieu du quartier. Elles sont les pièces maîtresses de l'aménagement du quartier avec le temple-pagode qui se trouve dans le nouveau parc Sun Yat-Sen. Situé au centre commercial du quartier, le parc prend la place d'un ancien stationnement, diversifie le paysage à l'échelle humaine du quartier et représente le point de rassem-

blement de la communauté et de l'esprit chinois. En effet, il plonge les passants au cœur d'une mini-Chine, puisque, à cet endroit précis – angle des rues de La Gauchetière et Clark –, arches, temples-pagodes, lampadaires, bancs, affiches, enseignes et caractères symboliques chinois sont tous perceptibles. Il s'agit là d'une expérience unique où quatre phases successives d'*enchinoisement* ont créé une couche paysagère urbaine véritablement chinoise. On ne camoufle plus des parcelles du quartier, on les aménage, on les décore et on réinterprète la culture chinoise.

En 1985, de vives protestations de la communauté s'élèvent contre la décision du maire Drapeau de zoner la rue de La Gauchetière et le boulevard Saint-Laurent comme des aires résidentielles plutôt que commerciales. La situation change finalement et c'est ainsi que le visage du boulevard Saint-Laurent devient un axe commercial majeur dans le quartier chinois. La même année, on propose un plan de développement connu sous l'appellation de *Renaissance Chinatown*, qui consiste en l'expansion commerciale et résidentielle vers l'est, soit jusqu'à la rue Sainte-Élisabeth. En 1987, à la suite d'une démarche de concertation, un comité consultatif sur le développement du quartier chinois (Chinatown Development Consultative Committee) est créé. Les préoccupations premières de la ville et de ses partenaires dans l'élaboration de ce plan sont la protection et la promotion de l'identité et de l'héritage culturels de la communauté par l'établissement d'une image de quartier forte. Les années 1987-1990 amènent plusieurs nouveaux projets de développements qui aident à revitaliser le quartier chinois, tels les foyers pour personnes âgées et la rénovation de l'ancienne église. Les années 1990 montrent que le quartier chinois est toujours le point de rencontre de la communauté chinoise, même s'il est délaissé sur le plan résidentiel. Son aménagement et son architecture rappellent la tradition et jouent plus que jamais un rôle symbolique dans le quartier.

Phase 5 (1998-2001)

Appropriation spatiale, habillage et confirmation culturelle

La période 1998-2001 marque un vif regain dans le désir d'*enchinoisement* du quartier chinois de Montréal. L'année 1998 marque le dépôt du premier plan de développement du quartier chinois



III. 28. Arche chinoise enjambant la rue de La Gauchetière.
(Photo : Jonathan Cha)

III. 29. Arche (porte) du quartier chinois enjambant le boulevard Saint-Laurent, aquarelle.
(Service des Parcs, ville de Montréal, gracieuseté de Wendy Graham)



III. 30. Arche (porte) du quartier chinois enjambant le boulevard Saint-Laurent.
(Photo : Jonathan Cha)

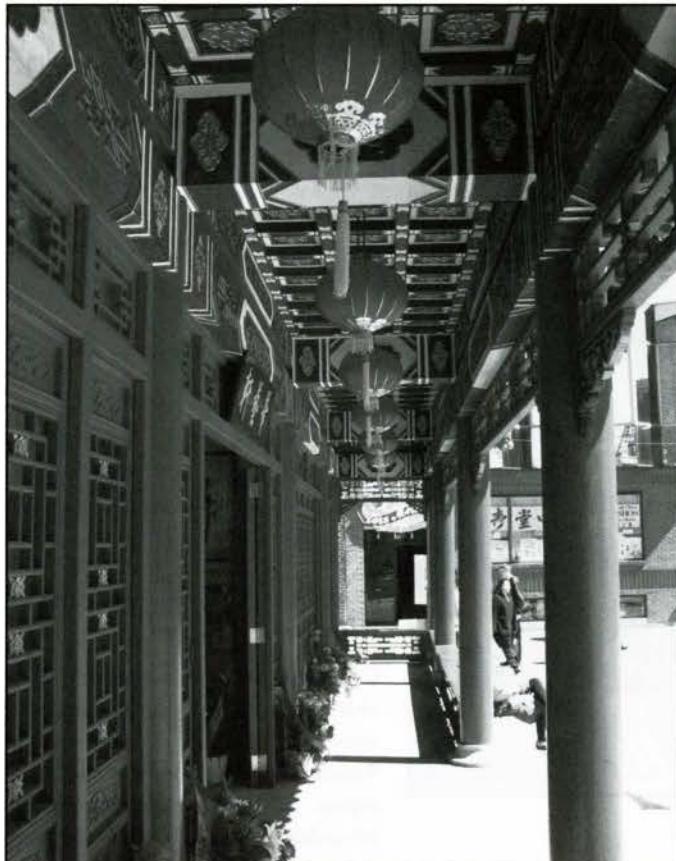


III. 31. Temple-pagode situé sur la place Sun Yat-Sen.
(Photo : Jonathan Cha)

de Montréal³². À cette occasion, l'ancien maire de Montréal, Pierre Bourque, présente le quartier comme étant à la fois un symbole culturel, un pôle touristique international et un centre névralgique, au cœur de la ville, qui constitue une force et un pouvoir d'attraction de Montréal. Les objectifs du plan sont de contribuer à la relance et à la prospérité du quartier chinois, de renforcer les liens entre le quartier chinois et les autres secteurs touristiques, commerciaux et résidentiels environnants et de le rendre plus attrayant. Une attention particulière est portée aux entrées principales du quartier et aux éléments qui soulignent l'existence du quartier chinois.

Ayant développé des relations privilégiées avec la ville de Shanghai, notamment depuis la réalisation du jardin de Chine au jardin botanique de Montréal en 1990, la ville de Montréal poursuit ses échanges et fait venir des artisans chinois à Montréal afin de réaliser les deux icônes qui vont surpasser en taille les temples-pagodes de l'hôtel Holiday Inn et devenir les objets symboliques par excellence du quartier chinois de Montréal. C'est dirigé par une dynamique politique, un vouloir économique, l'idée d'un renforcement de l'identité culturelle et d'une pé-

rennité territoriale que naît la cinquième phase d'aménagement « à la chinoise ». Après avoir affirmé son identité culturelle lors de la quatrième phase d'*enchinoisement*, la communauté chinoise décide de confirmer celle-ci en se dotant d'une image de marque claire, reconnaissable et universelle. Il s'agit désormais non seulement d'exprimer le caractère chinois du lieu, mais encore davantage de s'ancre dans le contexte de la mondialisation par un projet marqué par la spécialisation, le raffinement et la richesse esthétique. Le geste se veut symbolique, certes, mais fortement orienté vers la touristification et le développement économique du secteur. Il n'est alors pas étonnant de voir, par



III. 32. Détail du temple-pagode situé sur la place Sun Yat-Sen.
(Photo : Jonathan Cha)



III. 33. Porte du jardin de l'hôpital chinois de Montréal, 189, avenue Viger.
(Photo : Jonathan Cha)

contemporaines marquant la présence des Chinois à Montréal et aidant culturellement et touristiquement à caractériser le quartier. Les arches, à l'architecture traditionnelle plutôt que contemporaine, encadrent, annoncent les points d'accès et, selon la communauté chinoise, jouent un rôle d'ouverture et de marquage spatial venant confirmer leur fierté et leur présence sur le territoire montréalais. Par contre, il faut constater que ces arches cessent la continuité du boulevard Saint-Laurent et « privatisent » au profit de la communauté chinoise l'espace de cette rue qui définit Montréal sous toutes ses traditions et ses cultures. On parle alors d'une appropriation spatiale sans précédent à

le nouveau mobilier urbain et les icônes, un *enchinoisement* flamboyant inspiré de l'image grandiose de la Chine impériale.

Le geste le plus significatif, celui de créer une image forte, est la construction de deux immenses arches d'un rouge et or vif qui enjambe l'emblématique boulevard Saint-Laurent (ill. 29, 30). L'objectif était au départ d'ajouter des éléments signalétiques aux entrées du quartier, des œuvres d'art originales et



III. 34. Statue de Confucius devant l'hôpital chinois de Montréal, 189, avenue Viger.
(Photo : Jonathan Cha)

Montréal et d'un geste suprême de ghettoïsation positive du quartier chinois. La lecture des arches dévoile une nouveauté dans l'*enchinoisement* du quartier, puisqu'une partie du sens des objets est délaissée au profit d'une compréhension nord-américaine et plus globale du caractère et du symbolisme chinois. Ainsi, les arches, qui se trouvent habituellement au cœur d'un parcours, se trouvent désormais aux extrémités de la zone commerciale chinoise

et ce, afin d'en marquer les limites spatiales et de faciliter leur lisibilité. Il y a donc un transfert qui s'effectue entre folklorisation / affirmation culturelle et touristification / appropriation spatiale.

À cela s'ajoute la création d'un nouveau temple-pagode, sur la place Sun Yat-Sen (ill. 31,32), dont les éclatants coloris, rouge et or, contrastent avec les parois délabrées des bâtiments adjacents et s'imposent en quelque sorte au paysage environnant. Cette intervention impérialiste de l'espace urbain est à la limite de la domination culturelle. Le visiteur est aujourd'hui entièrement projeté dans un paysage chinois et la démarcation de l'espace est significative. Les arches présentent ainsi le passage d'un état urbain à un autre, d'une réalité montréalaise à une Chine achalandée, bourdonnante d'activités, de kiosques pêle-mêle, d'objets sensoriels et de symboles omniprésents. Aux artefacts chinois déjà présents s'ajoutent des bancs stylisés et une grande murale à la place Sun Yat-Sen, des lions protecteurs (gardiens de l'entrée) au pied des arches sur le boulevard Saint-Laurent, des lanternes suspendues, une porte de jardin (ill. 33) et une statue de Confucius (ill. 34) devant l'hôpital chinois.

En plus, le complexe Guy-Favreau qui, lors de son implantation, avait démolie une superficie considérable du quartier chinois, restructure complètement son jardin extérieur. D'un caractère plutôt moderne et sobre, le jardin est transformé par l'ajout de temples-pagodes (ill. 35) et de végétation qui en font un jardin à l'allure chinoise. L'appropriation de ce lieu par la communauté chinoise, notamment pour le Taï-chi, mène finalement contre toute attente à l'*enchinoisement* d'un lieu qui se voulait initialement neutre.



III. 35. Temple-pagode du jardin du Complexe Guy-Favreau, 165, rue de La Gauchetière.
(Photo : Jonathan Cha)

Ces derniers gestes consistent réellement en l'habillage du cadre bâti du quartier. Cette nouvelle image d'une Chine nord-américanisée ouverte et flamboyante s'insère dans un véritable processus de muséification amorcé lors de la quatrième phase et atteignant son apogée en 2001. Le quartier chinois ne représente plus dans l'imaginaire un lieu délabré, un refuge d'immigrants chinois et un simple espace de transit ; il est désormais perçu comme un quartier thématique, un Disneyland *enchinoisé*, où tout l'effort conceptuel est axé sur une couche chinoise appliquée à une structure. L'architecture est ainsi cachée par ce mouvement de reconstruction identitaire et symbolique. Le quartier chinois est aujourd'hui vécu de l'extérieur, où le visiteur déambule dans un décor créé de toutes pièces par des phases successives d'*enchinoisement*. Le décor est à ce point évocateur et à la limite de la surreprésentation, que le quartier chinois de Montréal peut paraître davantage chinois qu'un quartier en Chine. Est-ce que l'affirmation d'une identité culturelle ne laisse pas tranquillement sa place à la touristification, un espace significatif certes pour la communauté chinoise, mais combien plus pour le visiteur étranger ?

Phase 6

Vers une réappropriation montréalaise et asiatique ?

Après cinq phases d'*enchinoisement*, dont les deux dernières ont été marquantes, il est intéressant de se demander s'il y aura ou non une sixième phase d'*enchinoisement*. Une autre mise en symbole grandiose paraît dérisoire à première vue et peu envisageable à court terme, alors qu'une rénovation / restauration du cadre bâti et de l'espace urbain apparaît comme souhaitée, afin de ne pas perdre le caractère montréalais caché derrière cet habillage chinois. Ainsi, une réappropriation montréalaise pourrait avoir lieu, sans toutefois altérer le caractère chinois du quartier. Ou

peut-être pourrait-on voir le retour et une continuité de la deuxième phase d'*enchinoisement*, où une couche chinoise serait appliquée aux bâtiments du quartier ?

L'impact du symbolisme dans le quartier chinois

Contrairement aux autres quartiers chinois au Canada, notamment ceux d'Edmonton, de Toronto, de Vancouver, de Victoria et de Winnipeg, qui ont aussi traversé des périodes de revitalisation urbaine,

le quartier chinois de Montréal a la particularité d'avoir eu recours à quatre phases (2 à 5) importantes d'aménagement et de mise en scène de l'*identité chinoise* et d'avoir surutilisé le symbolisme pour marquer et ancrer sa présence sur le territoire. Ce processus d'*enchinoisement* a fait du quartier chinois de Montréal le quartier le plus « chinois » du Canada, une constatation exemplaire ou impressionnante. À titre d'exemple, on trouve neuf arches distribuées dans cinq quartiers chinois au Canada. Les villes d'Edmonton, de Victoria et de Winnipeg possèdent chacune une arche et Vancouver en possède deux, alors que Montréal en possède pas moins de quatre.

Le quartier chinois de Montréal « apparaît » comme le plus authentique et le plus chinois des quartiers chinois, alors que la réalité est autre (détérioration du cadre bâti, absence de population, espaces vacants, peu de vitalité économique). Cela nous permet de constater que le sursymbolisme est un outil fort efficace pour cacher les lacunes du quartier chinois. La lecture du lieu en est améliorée et le quartier profite d'une visibilité sans pareille. Le symbolisme, par le processus d'*enchinoisement*, est devenu une abstraction architecturale expressive au profit d'une affirmation identitaire. L'impact esthétique ou la beauté du lieu provient principalement de sources symboliques véhiculées par une culture de l'ornementation. À terme, le processus d'*enchinoisement*, de sobriété à extravagance, aura ajouté une imagibilité et une lisibilité au lieu, contribué à l'orientation spatiale et créé un lieu distinct et thématique.

Les conditions gagnantes du quartier chinois

Les éléments ou conditions gagnantes du quartier chinois de Montréal, dans le contexte de la mondialisation, sont : d'être situé au centre-ville, à proximité de plusieurs commerces,

bureaux et activités ; d'avoir une artère principale commerciale, vibrante, animée, colorée et dense ; de posséder des institutions communautaires (associations claniques, centre communautaire, centre culturel, chambre de commerce, école de langue, hôpital, lieux de culte) ; d'y tenir des festivals, des cérémonies et des expositions culturelles ; d'avoir un parc ou une place publique central et d'avoir un mobilier urbain spécifique et des icônes (arches, pagodes, temples, lanternes). Avec ses composantes, le quartier chinois s'assure une pérennité et cela en fait l'exemple par excellence de l'adaptation d'un lieu à la mondialisation.

Le guide *Michelin* parle d'un quartier au cachet ethnique bien particulier et un pittoresque but de promenade, alors que le guide de voyage *Ulysse* présente le quartier chinois de Montréal comme un lieu de promenade agréable encadré par de belles portes à l'architecture d'inspiration chinoise. Pour sa part, le guide touristique officiel de la ville de Montréal explique que les grandes arches qui ornent l'entrée du quartier et les pagodes du toit de l'hôtel Holiday Inn Select rappellent l'architecture traditionnelle chinoise, que le quartier a une atmosphère asiatique, des rues animées avec un aménagement qui favorise la visite à pied où l'on pourrait facilement se croire dans une petite ville de Chine.

Le quartier chinois de Montréal est aujourd'hui un espace chargé d'attaches symboliques et de lieux de consommation culturelle. Le quartier chinois base désormais l'attachement du quartier sur une représentation qui évoque un lieu d'expression des traditions pour la communauté de descendance chinoise et asiatique et encore davantage sur la venue à terme du processus d'enchinoisement orienté sur la ghettoïsation positive et la touristification des lieux.

Notes

1. Je tiens à remercier tout particulièrement Wendy Graham pour sa collaboration, ses recherches et la communication de ses expériences professionnelles dans le quartier chinois. Ses conseils et ses renseignements auront été un atout dans la structuration du propos de cet article.
2. Les référents historiques sont tirés principalement de deux ouvrages: Helly, Denise, 1987, *Les Chinois à Montréal 1877-1951*, Institut québécois de recherche sur la culture, Montréal, 315 p. ; et Lai, David Chuenyan, 1988, *Chinatowns, Towns Within Cities in Canada*, University of British Columbia Press, Vancouver, 347 p.
3. Aujourd'hui la rue Clark.
4. La Presse, 27 août 1902.
5. Helly : 50. Se réfère à la première partie : « L'arrivée », chapitre 3, tableau 1 : Population chinoise du Québec et du Canada, 1881-1991, provenant de Recensement Canada, 1881, 1891, 1901, 1911.
6. Helly : 37-44. Se réfère à la première partie : « L'arrivée », chapitre 3, Le racisme anti-asiatique.
7. John Lovell, *Lovell's Montreal Directory*, Montréal, John Lovell and Sons, 1894-1991 : « Tous ou presque, ils investissent leurs avoirs dans le secteur de la blanchisserie à la main et, durant dix-sept ans, ils fondent 1063 buanderies disséminées sur la presque totalité du territoire de l'agglomération montréalaise », cité dans Helly : 67.
8. Nom usuel attribué aux immigrants chinois. Il témoigne d'un mépris, d'une volonté d'assimilation, mais aussi d'un sentiment d'étrangeté face à l'arrivée de l'« Homme chinois ».
9. Devenue ensuite successivement l'église Notre-Dame-des-Anges, St. Cyril and St. Method Church, Chinese Presbyterian Mission, puis connue aujourd'hui et depuis 1957 comme étant la Mission catholique chinoise du Saint-Esprit.
10. Simon, Sherry, 1999, *Hybridité culturelle*, Les Élémentaires, une encyclopédie vivante, Montréal, p. 20.
11. Venturi, Robert et al., 1977, *L'enseignement de Las Vegas ou le symbolisme oublié de la forme architecturale*, Pierre Mardaga éditeur, Bruxelles.
12. Simon : 32.
13. Broudehoux, Anne-Marie, 2001, Learning from Chinatown: The Search for a Modern Chinese Architectural Identity, 1911-1998, in Nezar AlSayyad (dir.), *Hybrid urbanism: on the Identity Discourse and the Built Environment*, Westport, Praeger Publishers, p. 157.
14. Ibid. : 165.
15. Cette période débute en 1877, année précise qui marque l'ouverture de la première buanderie chinoise de Montréal, propriété de Jos Song Long et sise au 633, Craig ouest, au coin de la rue Saint-Georges, aujourd'hui angle Saint-Antoine et Jeanne-Mance (palais des Congrès).
16. L'année 1880 est marquée par un premier geste d'enchinoisement, minime mais remarqué. Helly, 64 : « un nouvel immigré dessine une enseigne particulière. Il se dénomme le Chinois Lee (Lee Wah), et précise à la clientèle qu'elle a affaire à une buanderie chinoise californienne. »
17. Les phases 1 et 2 d'enchinoisement s'inspirent de Helly : 57-118, première partie : « L'arrivée », chapitre 4, « La percée commerciale des Cantonais, 1894-1911 »; et chapitre 5, « La concentration des commerces cantonais ».
18. Helly : 77 : « De 1894 à 1911, les Cantonais effectuent une percée remarquable dans le secteur de la blanchisserie à la main de la métropole montréalaise. »
19. Helly : 67 : « De 1894 à 1901, un millier de Cantonais arrivent à Montréal. »
20. Helly : 215 : « En 1894, des marchands cantonais suspendent leurs enseignes dans la section de la rue La Gauchetière proche de Cheneville, puis, entre 1895 et 1896, sur celle comprise entre les rues Saint-Urbain et Saint-Charles-Borromée. »
21. Helly : 81 : « En 1900, sur la rue La Gauchetière, entre le boulevard Saint-Laurent et la rue Côté, Hung Fung inaugure la première salle à manger cantonaise de la ville. »

22. Aiken, Rebecca B. (1989), *Montreal Chinese Property Ownership and Occupational Change, 1881-1981*, AMS Press, Inc., New York, 350 p.; et Helly, op.cit. Ces ouvrages décrivent avec justesse l'évolution de la population chinoise à Montréal, l'occupation du sol, les propriétés et les types de commerces détenus par les Cantonais de 1877 à 1981.
23. Il est à noter que cette deuxième phase d'enclinoisement s'est poursuivie au-delà de la période 1924-1964, qu'elle est en constante évolution et toujours en cours en 2005.
24. Broudehoux : 165.
25. Lieu de fabrication des biscuits de fortune aux petits messages philosophiques.
26. Venturi : 97.
27. David Chuenyan Lai fait une synthèse de l'évolution historique du quartier chinois de Montréal dans sa première partie : « Part one : Canadian Chinatowns », chapitre : *Post-war Chinatowns*, p. 149-154.
28. Abraham Cohen, « City Councillor Has Views on the Planning and Development of Montreal Chinatown », *Quartier chinois de Montréal*, 2 Mars 1982, p. 3.
29. L'année 1981 marque (enfin) un rassemblement de la population chinoise, historiquement divisée politiquement et religieusement. En effet, la communauté se mobilise et recueille une pétition de plus de deux mille noms afin d'empêcher la démolition du bâtiment qui abrite l'association clanique des Lee (angle de La Gauchetière et Saint-Urbain). Malgré l'élargissement de la rue Saint-Urbain, le bâtiment sera conservé. Ce geste marque une étape importante dans la survie du quartier chinois de Montréal, soit l'arrêt des démolitions et le commencement des projets de revitalisation.
30. Le père Thomas Tou, communément appelé Father Tou, était à la tête du Montreal Chinatown Development Association (CDA).
31. La notion de temple-pagode est utilisée afin de faciliter la compréhension et la représentation. Les termes pavillon et kiosque auraient certes été utilisés dans une description plus précise de ces constructions chinoises.
32. Ville de Montréal, 1998, *Le plan de développement du quartier chinois*, Service de l'urbanisme, ville de Montréal, Montréal, 56 p.

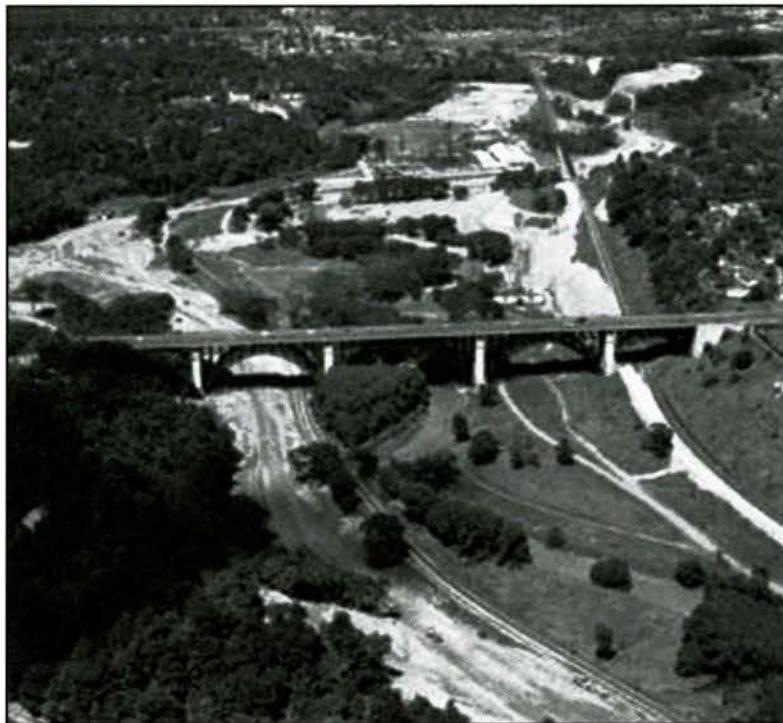


Fig. 1: Aerial view of Prince Edward Viaduct.
(City of Toronto Archives).

Marco L. Polo

The Luminous Veil: Transforming Memory and Meaning at Toronto's "Bridge of Death"

Completed in 1919, the Prince Edward Viaduct ranks among Toronto's most highly-regarded civic monuments. The viaduct spans the Don Valley, largest of Toronto's twenty-seven ravines, and represents a moment in the city's history when public infrastructure was considered an artefact of aesthetic and cultural significance (figs. 1 and 2).

Designed by city engineer Thomas Taylor and consulting architect Edmund Burke under the direction of Commissioner of Public Works Roland C. Harris, the project was rejected twice by the citizens of Toronto in plebiscites held in 1910 and 1912. It was finally approved in a third plebiscite in 1913, prompting Taylor to remark in the pages of *The Journal of the Engineering Institute of Canada* that "The verdicts rendered at the three elections indicate, on the part of the Toronto public, a growing appreciation of civic improvements."¹

Named after the then Prince of Wales in honour of his first visit to Toronto shortly after the bridge's completion, the viaduct is a landmark structure in the city, towering 130 feet (39.6 m) above the Don River and offering dramatic views over the valley. Designated a National Historic Civil Engineering Site in 1986, its important place in Toronto's civic consciousness was celebrated in Michael Ondaatje's 1987 novel *In the Skin of a Lion*,² which described in fictionalized form the construction of the viaduct as a defining moment in the physical and cultural development of the city.

The viaduct also represents the early twentieth century faith in progress and constitutes a prescient anticipation of Toronto's future growth. In addition to providing a vehicular and pedestrian link connecting Bloor Street on the west with Danforth Avenue on the east, the bridge was constructed with provision to accommodate a lower deck for a subway line that would not be constructed for another half-century (figs. 3 and 4).

But, in addition to its ennobling features, the viaduct has assumed a darker notoriety in Toronto's collective consciousness. Over the course of its history, the Prince Edward Viaduct has been the site of some 480 suicides—one quarter of those since 1990—and has earned, among the mental health community, the title "The Bridge of Death."³

Marco L. Polo, OAA, MRAIC is an assistant professor in the Department of Architectural Science at Ryerson University in Toronto, where his teaching focuses on architecture theory and studio. A former editor of Canadian Architect, he has contributed numerous articles and essays on Canadian architecture to a variety of scholarly and professional publications.

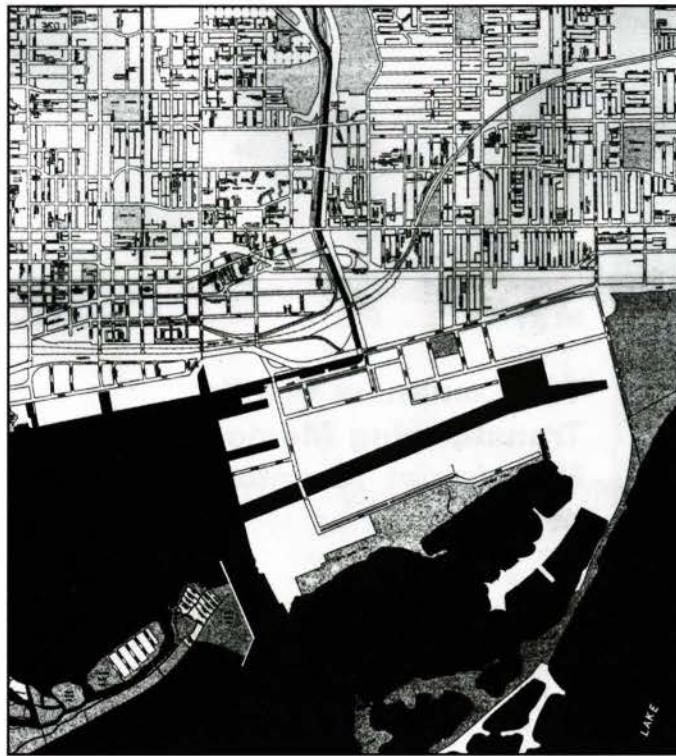


Fig. 2: Map of downtown Toronto showing location of viaduct.
(Photo: Dereck Revington Studio)

Following a number of high-profile incidents, in June of 1997 a local chapter of the Schizophrenia Society of Ontario formed a Bridge Committee⁴ and, enlisting the help of other agencies and mental health professionals, spearheaded efforts to construct a suicide barrier at the viaduct. Sensitive to the cultural and civic significance of the monument, the Bridge Committee understood the importance of creating a barrier that would respect the existing structure.

Undeterred by arguments that potential suicides would simply find other sites, the Bridge Committee noted that the viaduct acted as a "suicide magnet," second in North America only to San Francisco's Golden Gate Bridge.⁵ The committee presented expert opinion and studies indicating that a significant majority of failed suicides at magnets such as the Prince Edward Viaduct did not re-attempt, and that deterring suicide at that particular location would result in many lives being saved. Following intensive lobbying by the Bridge Committee, in July of 1998 Toronto city council announced a two-stage national competition for the design of a barrier.

The Luminous Veil

The winning entry was the Luminous Veil, designed by Dereck Revington Studio of Toronto, with the Yolles Partnership as structural engineers (fig. 5). The proposal stood out for its effort to transcend its pragmatic function and create a memorable piece of public art, and for what the jury considered its sympathetic relationship to the existing viaduct—a critical factor in securing the support of Heritage Toronto, the city's preservationist watchdog agency.

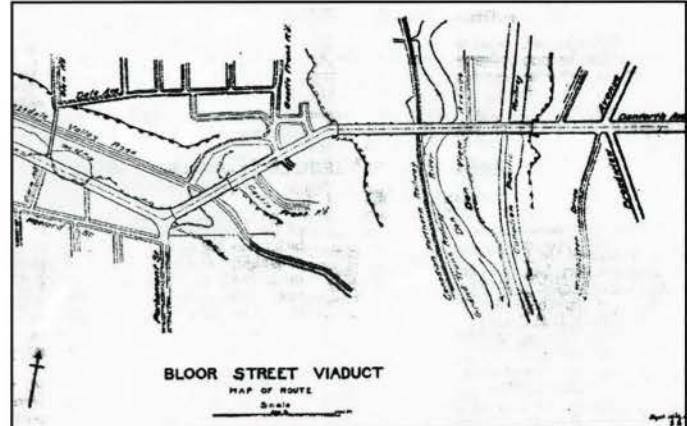


Fig. 3: Plan of Prince Edward Viaduct.
(City of Toronto Archives)

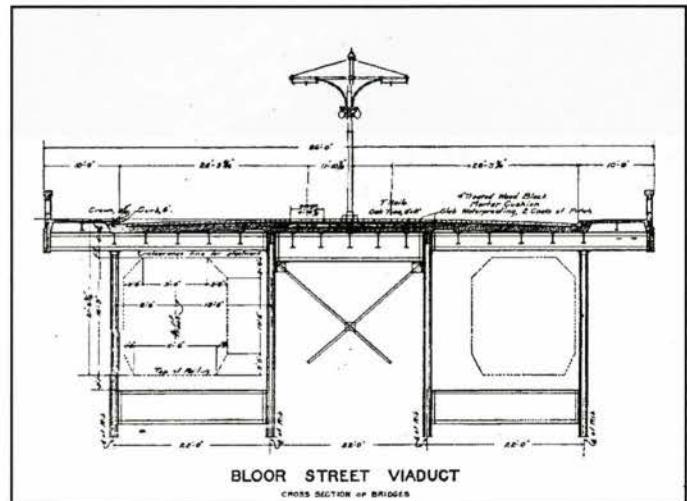


Fig. 4: Cross section of viaduct showing accommodation for subway tracks.
(City of Toronto Archives)

The Luminous Veil also built on a recently reinvigorated tradition of artfully designed public infrastructure in Toronto. In contrast to the object-oriented public art of late modernism, a number of recent projects adopted a more integrated approach to civic art and infrastructure. Examples include the Humber River Bicycle Pedestrian Bridge by Montgomery and Sisam Architects with Delcan Corporation acting as structural engineers, and the BCE Place Galleria designed by Santiago Calatrava with Yolles as engineers. Although the Luminous Veil is clearly part of this lineage, it is unique in that it has to simultaneously fulfil an important public safety requirement and respond to a powerful civic icon of massive scale.

The particular challenge of the design was to affirm the attributes and grandeur of the existing viaduct while providing the necessary safety barrier. The designers of the Luminous Veil described the three primary compositional elements of the grand bridge as Point, Line, and Veil (the vertical piers, horizontal deck, and interstitial open webbing of crescent-shaped steel arches, respectively) (fig. 6). Their response was to propose three complementary elements—Bow, Veil, and Truss—as the essential components of the new intervention.

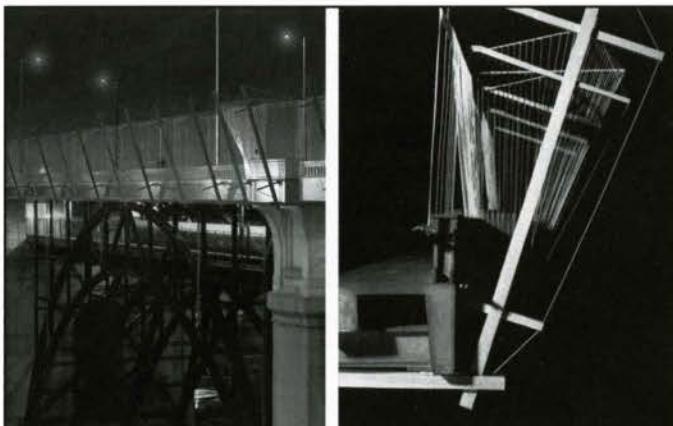


Fig. 5: Successful submission to the national design competition for a suicide barrier by Dereck Revington Studio, "The Luminous Veil." (Photo: Dereck Revington Studio)

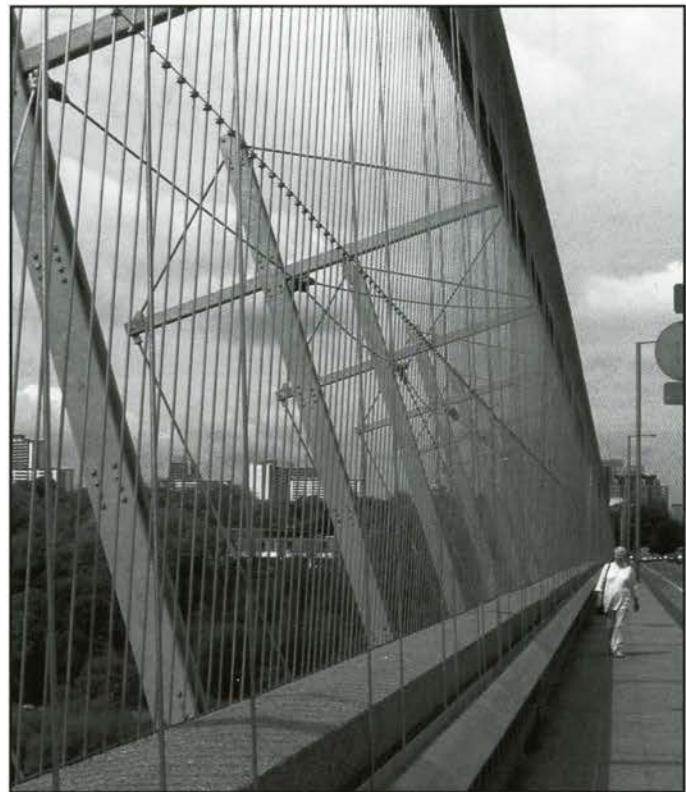


Fig. 7: Oblique view of Luminous Veil from pedestrian sidewalk on bridge deck. (Photo: Marco Polo)

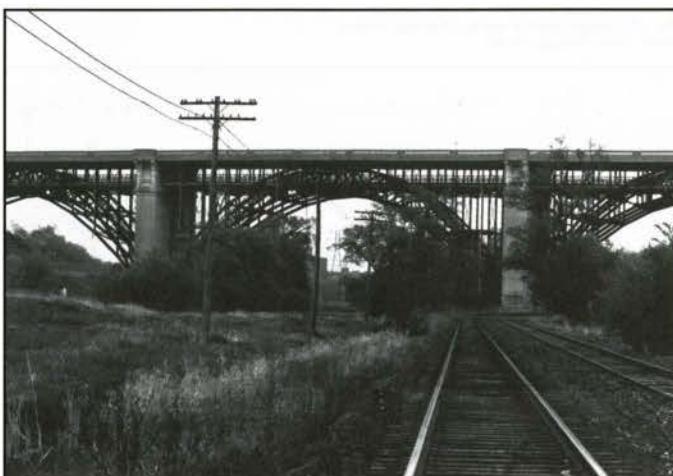


Fig. 6: View of viaduct from valley floor, illustrating elements identified as "point, line, and veil." (Photo: Morden Yolles)

The Luminous Veil brings those elements together to create a tremulous spatial fabric that extends from bank to bank on each side of the bridge. A series of galvanized steel bowstring masts suspend a horizontal "V" truss of welded rolled steel plate sixteen feet (4.87 m) above the bridge deck. That truss and the balustrade below, fitted with a wood handrail of naturally-finished cultivated Brazilian Ipé, hold in tension the Veil's oscillating double layer of stainless steel rods and cables that create the essential barrier between the sidewalk and the valley below (fig. 7).

An inner layer of irregularly spaced 3/8" (1.14 cm) stainless steel rods creates an undulating visual field, set in syncopation with the regular six-inch (15.25 cm) increment of an outer layer of cables (fig. 8). At each of the viaduct's monumental concrete piers, the inner veil is interrupted and the outer layer of cables forms a crescent-shaped membrane corresponding to each of the existing lookout points without compromising the safety features of the barrier (figs. 9-12).

The layered vertical fields act in parallax to provide a range of perceptual effects varying with distance, direction, and velocity of movement, offering a variety of spatial effects to motorists, cyclists, and pedestrians as they cross one of Toronto's most powerful sites.

Architecture and Engineering

While it takes certain cues from the viaduct—such as its response to the spacing and rhythm of the existing steel arch framing—the Luminous Veil distinguishes itself as a contemporary work, eschewing allusion to historical type. It also differs from its host structure in its seamless integration of architecture and engineering.

In the viaduct, the work of the two disciplines is clearly distinguishable in both formal and material terms. Early proposals for the Prince Edward Viaduct embody many of the values of the City Beautiful movement, which gained favour in North America following the 1893 Columbian Exposition in Chicago. That is clear in its adoption of Beaux-Arts Classicism as an expressive as seen in early proposals (figs. 13 and 14).

In its final form, however, the distinction between the project's architectural and engineering ambitions is clearly drawn. The primary structure consists of three-hinged steel arches, with the crown pin in the upper chord, while the lower chord is provided with a slip joint at the middle.⁶ These are completely devoid of architectural ornament. The piers and bridge deck, on the other hand, are constructed of concrete, which was considered for the entire bridge but abandoned since it was a relatively new material with which Thomas Taylor readily admitted the engineers were not entirely comfortable.⁷ The piers are of massive scale, and the baluster and handrail—modestly scaled considering the otherwise monumental quality of the bridge—are finished to expose the red granite aggregate (fig. 15).



Fig. 8: View between layers of steel cable.
(Photo: Marco Polo)



Fig. 9: Typical lookout at top of bridge pier.
(Photo: Marco Polo)



Fig. 10: Detail of Veil at projecting lookout.
(Photo: Marco Polo)



Fig. 11: Plan detail of veil at projecting lookout.
(Derek Revington Studio)

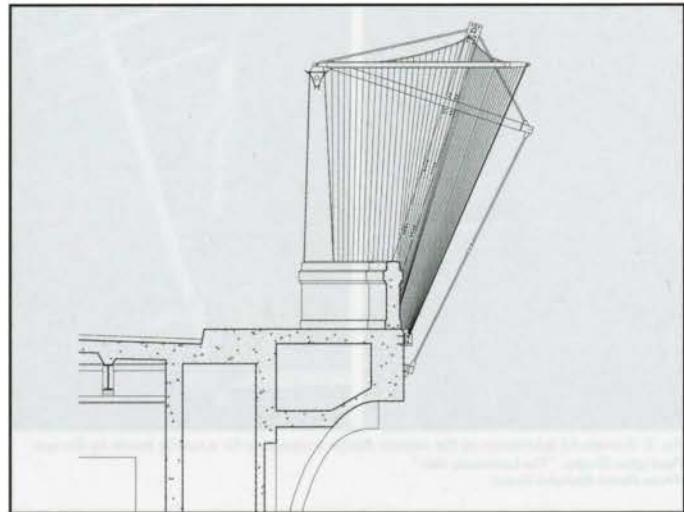


Fig. 12: Section detail of veil at projecting lookout.
(Photo: Derek Revington Studio)

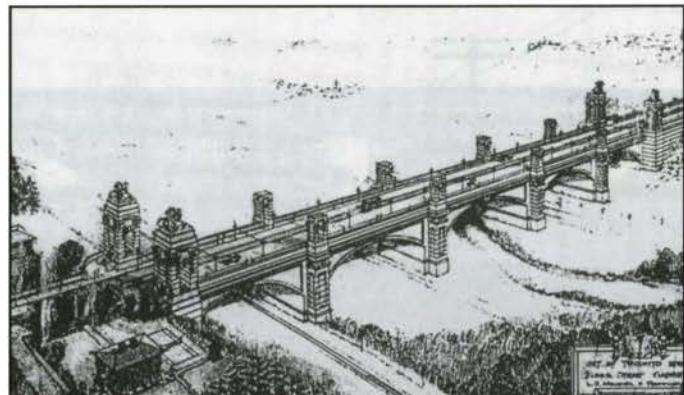


Fig. 13: Unsuccessful proposal for viaduct, Mouchel and Partners, Toronto.
(City of Toronto Archives)

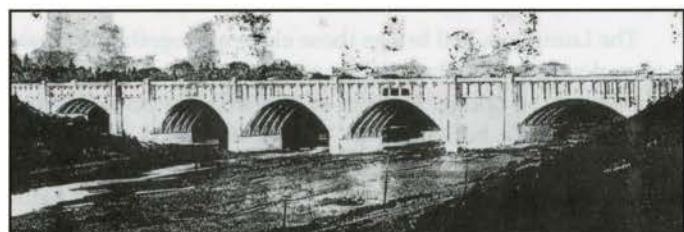


Fig. 14: Unsuccessful proposal for viaduct in Beaux-Arts style.
(City of Toronto Archives)



Fig. 15: The original baluster and handrail were very modestly scaled in relation to the grand viaduct.
(City of Toronto Archives)

Fig. 16: Elevation drawing of Luminous Veil.
(Derek Revington Studio)

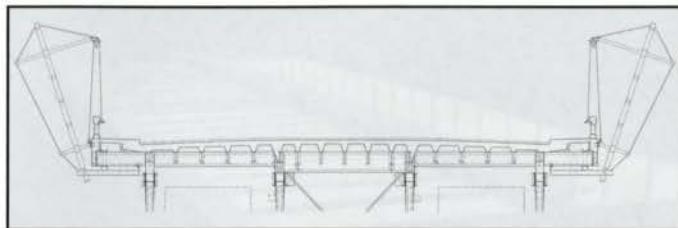
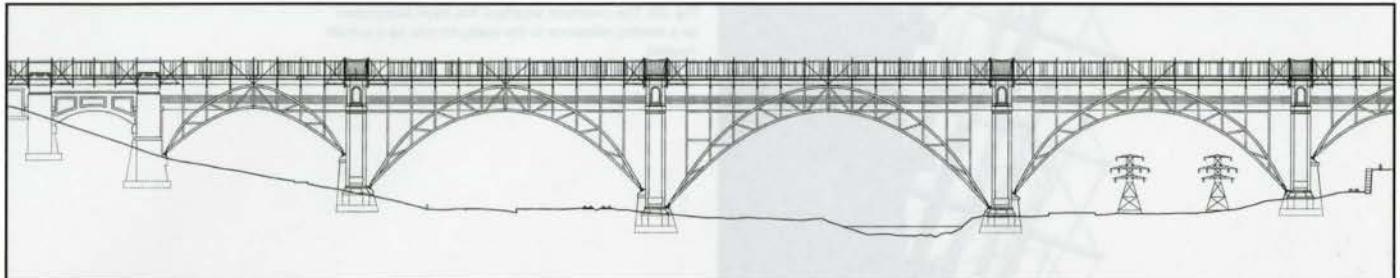


Fig. 17: Cross section of Luminous Veil.
(Derek Revington Studio)



Fig. 18: Panoramic view of Luminous Veil.
(Photo: Peter A. Sellar/KLIQ)



Fig. 19: The detailing is integral to the spirit of the Veil and its delicate relationship to the host structure.
(Photo: Marco Polo)

The Luminous Veil reveals no such distinction between disciplines. Following the rhetoric of modernism, function and expression are one, with no superfluous ornament that could be deleted without compromising the barrier's performance. However, in contrast to orthodox modernism, the Veil's design is not reductive; rather, it is accretive and multi-layered. Occupying its host structure like a benign parasite, its relationship to the viaduct is both additive and symbiotic, its formal and conceptual complexity providing an appropriate metaphor for its multivalent agenda (figs. 16-19).

Despite the competition jury's support for the proposal, there has been mixed public response to the Veil, most notably regarding imagery. Writing in the May 8, 2003 edition of *Now*, a Toronto alternative news weekly, Pat Capponi noted the resemblance of the bowstring masts to Christian crosses⁸. The writer saw that as a morbid reference to the viaduct's role as a suicide magnet, but they could just as easily be read as memorials to those who lost their lives at the site (figs. 20 and 21). Similarly, the stone slabs designed to mediate between the existing concrete baluster and the new veil can be read as tomb markers (fig. 22). Most importantly, the shimmering, tremulous quality of the veil of cables suggests the ephemeral and tenuous nature of the divide between life and death (fig. 23).

Following the design competition, the Luminous Veil was selected for a 1999 *Canadian Architect* Award of Excellence, the highest honour bestowed by Canada's architectural community for projects in the design stage. Picking up on its deft resolution of a complex set of design issues, awards jury member Barry Sampson wrote that "The design accomplishes the most difficult of tasks, adding to an historic monument and satisfying needs never imagined within the notions of civility that inspired the original bridge designers. The current generation of designers have entered into a discourse with the first and brought to their work a sympathetic new layer that represents a similarly vigorous notion of art and civility."⁹ But in spite of that type of endorsement, the Luminous Veil soon became mired in bureaucratic and budgetary complications that threatened its construction.

Politics and Process

The budget for a suicide barrier initially set at the time the competition was announced was \$1.5 million,¹⁰ it soon became apparent that the complexity of construction on the existing viaduct, especially with respect to the continuous operation of the subway, would result in higher costs, and the City increased the budget to \$2.5 million.¹¹ As the competition-winning scheme, the Luminous Veil was confirmed to be on budget by cost consultants retained by the City. However, a six-month delay in tendering due to concerns expressed by the Toronto Transit Commission regarding maintenance of the viaduct's subway deck and a huge jump in the price of steel due to unanticipated material shortages increased costs so dramatically that the lowest bid came in at \$5.5 million.¹²

That marked the beginning of what would become a sometimes bitter struggle between proponents of the Luminous

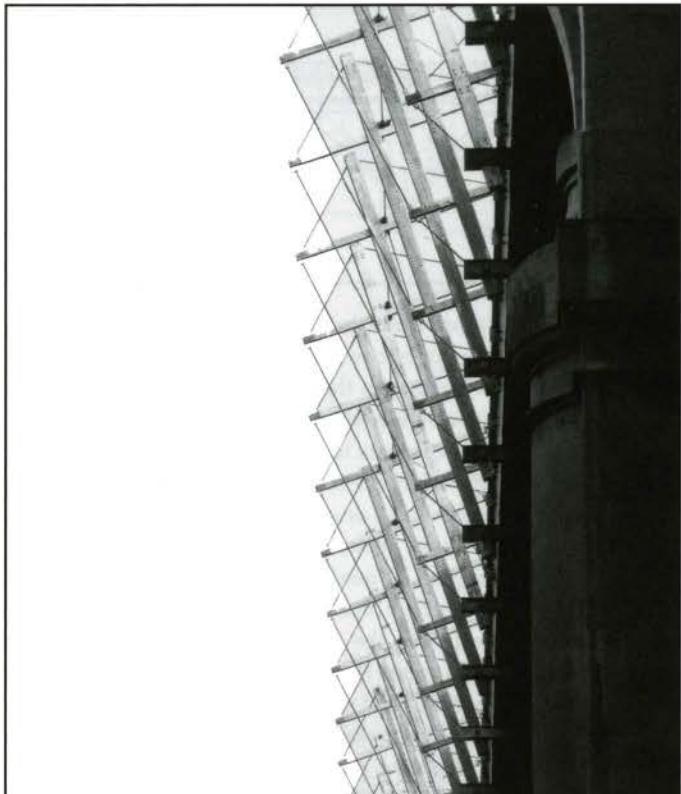


Fig. 20: The cruciform structure has been interpreted as a morbid reference to the viaduct's role as a suicide magnet.
(Photo: Derek Revington Studio)

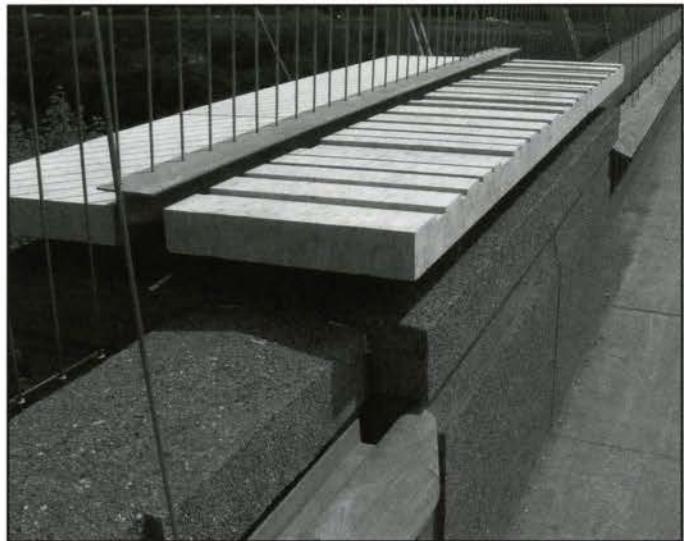


Fig. 22: Stone slabs can also be read as tomb markers.
(Photo: Marco Polo)

of those alternatives would have been acceptable additions to an historic monument and neither had been tested to ensure that it would serve its intended primary function of public safety. By contrast, the Veil had undergone rigorous and exhaustive simulations at the University of Toronto Engineering Faculty's Structure Laboratory.

In an effort to pre-empt the Works Committee's recommendation to council to abandon the project, supporters of the Luminous Veil met with Mayor Mel Lastman and secured a promise to keep the project alive provided that the City would contribute only the already committed \$2.5 million. The balance would have to be fundraised by the Bloor Viaduct Steering Committee, an organization that included representatives from the Schizophrenia Society of Ontario and other mental health agencies and professionals.

The fundraising process, which took about a year, resulted in a local advertising company coming forward with an offer to contribute \$3.5 million towards the cost of the Veil in exchange for the right to erect electronic signage alongside one of Toronto's highway thoroughfares. That met with a mixed reaction from city councillors, leading to more months of debate and committee reviews, further delaying the implementation of the project.

The issue of delay had been a profoundly important one over the course of the project. Proponents of the barrier, many of whom had lost family members to the viaduct's fatal magnetism, made impassioned pleas to a variety of City committees



Fig. 21: Alternately, the cross forms may be read as memorials to those who lost their lives at the site.
(Photo: Marco Polo)

Veil and a cost-conscious city council intent on managing the bottom line. It also unleashed an unprecedented instance of a citizen group taking the lead in the provision of a piece of civic infrastructure. In January 2000, the City's Works Committee voted to scrap the project and start the process all over again in an effort to secure a design-build contract for a barrier based on the previously approved budget of \$2.5 million.¹³ Based on the Works Department's own estimates, that would have resulted in, at worst, a chain-link fence or, at best, a continuous bus shelter-like structure running the length of the bridge. Neither



Fig. 23: The tremulous quality of the veil of cables suggests the ephemeral and tenuous nature of the divide between life and death.
(Photo: Marco Polo)

and councillors that bureaucratic delays in the approval process were costing lives. In 1997 and 1998, two peak years in the viaduct's dark history, seventeen and nineteen people, respectively, jumped to their deaths. Public meetings became increasingly emotionally charged and included testimonies from victims' families, from mental health professionals, and from firemen and police officers called to the scene of those tragic emergencies.

Local media accounts became increasingly sympathetic to the Luminous Veil, applying pressure for the speedy resolution of outstanding concerns. In June 2001—three full years after the competition announcement—Toronto city council voted to proceed with the construction of the project, providing full funding with the understanding that the offer of \$3.5 million would be recovered at a later date once an agreement was negotiated with the donor company.

Some city councillors opposed the project throughout the process, expressing scepticism as to its effectiveness and arguing that delays were in fact being caused by supporters who wouldn't abandon the Luminous Veil for a cheaper barrier. The Bloor Viaduct Steering Committee maintained that the historic bridge demanded a solution of significant design merit, not an expedient, unsightly barrier that would be opposed by Heritage Toronto and that could create public resentment towards the mental health community for defacing one of the city's most significant civic monuments.

What might have seemed, at its inception, a straightforward public works project costing a few million dollars and taking a few months to build emerged as an exercise of extraordinary complexity on many levels—political, social, logistical, historical, philosophical, emotional, and aesthetic. While many architectural projects seek to integrate a similarly complex palette of concerns, rarely are they so publicly and overtly galvanized in a single project.

The process also illustrated some of the limitations of the political/bureaucratic process, repeatedly causing delays and reducing complex issues to budgetary line items. It was argued, for instance, that saving only four lives would more than offset the \$3 million budget overrun. A 1996 New Brunswick Study calculated that costs associated with a single suicide worked out to \$849,000. That figure represents direct costs such as health care, ambulances, police investigations, autopsies and funerals, and indirect costs such as lost productivity and discounted future earnings.¹⁴ Despite such evidence, some city politicians could only see the overrun in the context of a potential political liability.

Some of the project's critics took exception not to the specific solution, but to any efforts to construct a suicide barrier on the viaduct. Arguing that the barrier's supporters were misplacing their efforts, one letter to *Canadian Architect* stated that the barrier proved that "public officials are more concerned with a band-aid solution to suicide than with getting to the root of the social problems that contribute to it."¹⁵ According to such voices, citizen activism should have been directed to the provincial government responsible for public health, not to the construction of a barrier in one particular location.

As a project straddling the realms of civic art, infrastructure, and public safety, the Luminous Veil has brought to the fore important questions about civic values, about short-term political expediency, and about attitudes towards vulnerable communities and their representation in the public realm. Recently completed, it may come to represent and embody the current stage of Toronto's development, much as the viaduct did for an earlier era. Like its enduring host structure, the Veil promises to transcend its immediate function to enrich the lives of generations of Torontonians.

Notes

1. Taylor, Thomas, 1919, « The Bloor Street Viaduct, Toronto, Ontario », *The Journal of the Engineering Institute of Canada*, vol. II, no 7, July, p. 485-498.
2. Ondaatje, Michael, 1987, *In the Skin of a Lion*, Toronto, Random House.
3. Polo, Marco, 1999, « The Luminous Veil », *Canadian Architect*, vol. 44, no 12, December, p. 32-33.
4. McCamus, Michael, 2000, « Taking the attraction out of a 'suicide magnet' », *The Advocate*, Toronto, Schizophrenia Society of Ontario, Summer, p. 8.
5. *Ibid.*
6. Taylor, *op. cit.*
7. *Ibid.*
8. Capponi, Pat, 2003, « Cheating Death », *Now*, May 8-14.
9. Sampson, Barry, quoted in « The Luminous Veil », *Canadian Architect*, vol. 44, no 12, December 1999, p. 32-33.
10. McCamus, *op. cit.*
11. *Ibid.*
12. *Ibid.*
13. *Ibid.*
14. Clayton, Dale, and Alberto Barceló, 1999, « The Cost of Suicide Mortality in New Brunswick 1996 », *Chronic Diseases in Canada*, vol. 20, no 2, p. 89-95.
15. Schotte, Jan, 1999, Letter to *Canadian Architect*, vol. 44, no 4, April, p. 11.



Fig. 1. Toronto, St. Paul, Power Street at Queen Street East, interior to E. Joseph Connolly (1887).
(Photo: Malcolm Thurlby).

Malcolm Thurlby was born on London, England, and received his Ph.D. from the University of East Anglia in 1976. He is now Professor of Visual Arts at York University. He has published widely on aspects of medieval architecture and sculpture, and 19th-century architecture in Canada. His passion for buildings extends to fine food and wine, the Muppets, rock music and soccer.

Malcolm Thurlby

The "Roman Renaissance" Churches of Joseph Connolly and Arthur Holmes and their Place in Roman Catholic Church Architecture

Following his move to Toronto in 1873, Joseph Connolly (1840-1904) soon became the major architect for the Roman Catholic church in Ontario, a position he enjoyed for nearly a quarter of a century. Born in Limerick, Ireland, and trained in the Dublin office of James Joseph McCarthy (1817-1881), Connolly advanced to become McCarthy's chief assistant in the late 1860s.¹ He subsequently made a study tour in Europe and, in 1871, he was in practice for himself in Dublin, although no records survive of any commissions.² By 13 August 1873, he had moved to Toronto where he entered into partnership with the engineer, surveyor, architect, Silas James, an association that was dissolved by 23 April 1877, after which Connolly practised alone.³

Connolly has been designated the "Irish-Canadian Pugin" on the strength of the large number of Gothic churches he designed in Ontario.⁴ In all, he was responsible for designing or remodelling twenty-eight Roman Catholic churches and chapels in the Gothic style in the province, plus the Roman Catholic cathedral (1881) in Sault-Sainte-Marie, Michigan, and James Street Baptist Church (1879) in Hamilton. Moreover, his churches of Holy Cross at Kemptville (1887-1889)⁵, St. John the Evangelist at Gananoque (1891),⁶ and St. Dismas at Portsmouth (1894-1894),⁷ were inspired by the round-arched Hiberno-Romanesque style introduced by Augustus Welby Pugin at St. Michael's, Gorey (Wexford) (1838-1839).⁸ That style was subsequently adopted by J.J. McCarthy in St. Laurence at Ballitore (Kildare) (1860) and elsewhere, and enjoyed considerable popularity in late nineteenth-century Ireland.⁹ Quite against the Gothic principles of Pugin, or the Hiberno-Romanesque tradition, Connolly also designed two closely related churches in Ontario in what ONE [a] contemporary account called the 'Roman Renaissance' style.¹⁰ They are St. Joseph's, Wellington Street at Queen Street, Chatham, and St. Paul's, Power Street at Queen Street East, Toronto, and they are the focus of this paper.

The foundation stone of St. Joseph's, Chatham, was laid on 17 October 1886 and construction was completed in the following year.¹¹ At St. Paul's, Toronto, the foundation stone was laid on 9 October 1887 and the dedication was performed on 22 December 1889.¹² A report on the dedication of St Paul's is most complimentary on the architecture of the church: "Perhaps on the continent there is not a more chaste temple in this style of architecture." It is observed that when the façade is completed it "will present a combination of architectural beauty as magnificent as anything in its style in the world, and the Italian style is perhaps beyond all others beautiful." The writer concluded that "[n]ot a fault can be found anywhere and it may be said that the architect, Mr Connolly, RCA, has in this splendid structure erected a monument to his own time."¹³ Eric Arthur called the latter "quite the most beautiful church interior in Toronto,"¹⁴ although such praise came after the less complimentary observation that "[t]he church was a rather courageous attempt at a design in the Italian Renaissance manner in a city where nearly all churches were Gothic."¹⁵ Why are St. Paul's, Toronto, and St. Joseph's, Chatham, so different from other churches by Connolly?¹⁶ Why are they not Gothic? How are they associated with Roman Catholic church architecture of the late nineteenth century in Canada and elsewhere? What sources did Connolly use? We will consider those questions in detail, after which we will examine the influence of Connolly's Roman Renaissance churches on those of his former assistant, Arthur W. Holmes (1863-1944), in Ontario. Our study will end with a brief review of the Church of the Holy Family, King Street West, Toronto, which was rebuilt in the Roman Renaissance style from 1999 to 2001, after fire had destroyed its early twentieth-century Gothic predecessor in 1997.

St. Joseph's, Chatham, and St. Paul's, Toronto – Description

Both churches adopt essentially the same basilican plan with ten-bay arcades that terminate in an apsidal sanctuary (figs. 1 and 2).¹⁷ Groin-vaulted aisles flank the nave, and from the second and third bays—counting from the east—, single-story chapels project one bay beyond the aisles (figs. 1-4).¹⁸ The two-story elevation comprises a round-headed main arcade carried on Ionic columns, a full entablature, and a clerestory that penetrates the lath-and-plaster high barrel vault. Between the windows, pilasters—single in Toronto, paired at Chatham—rise to carry transverse arches of the high vault. The semi-dome in the apse is set at the same height as the nave vault in Toronto,



Fig. 2. Chatham, St. Joseph, Wellington Street at Queen Street, interior to E (S). Joseph Connolly (1886).
(Photo: Malcolm Thurlby)

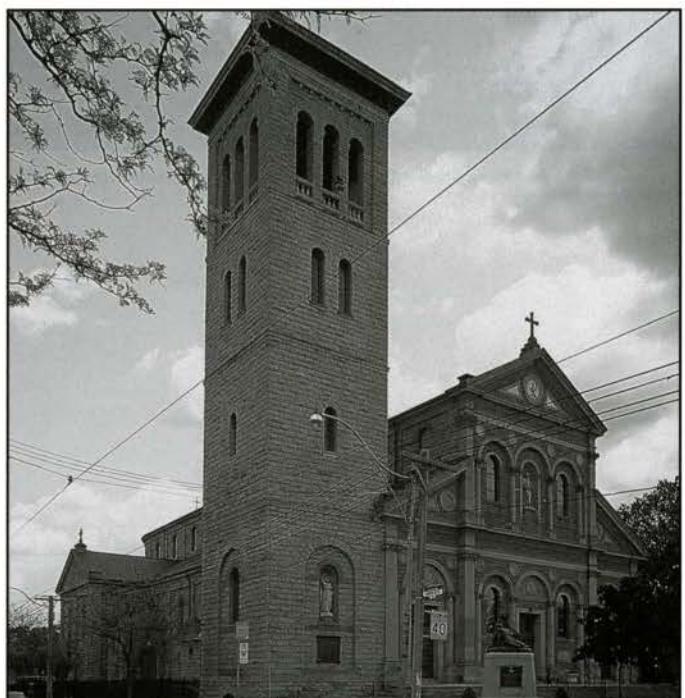


Fig. 3. Toronto, St. Paul, exterior from NW. Joseph Connolly (1887).
(Photo: Malcolm Thurlby)

but is placed lower at Chatham where it springs from the top of the entablature. At the entrance to the apse at Chatham, a triumphal arch on Corinthian columns emphasizes the importance of the sanctuary space, and a blind arcade on Corinthian pilasters continues the rhythm of the nave arcades into the apse. The exterior walls at Toronto are of hammer-dressed sand-



Fig. 4. Chatham, St. Joseph, exterior from NE (SE) (1886).
(Photo: Malcolm Thurlby)

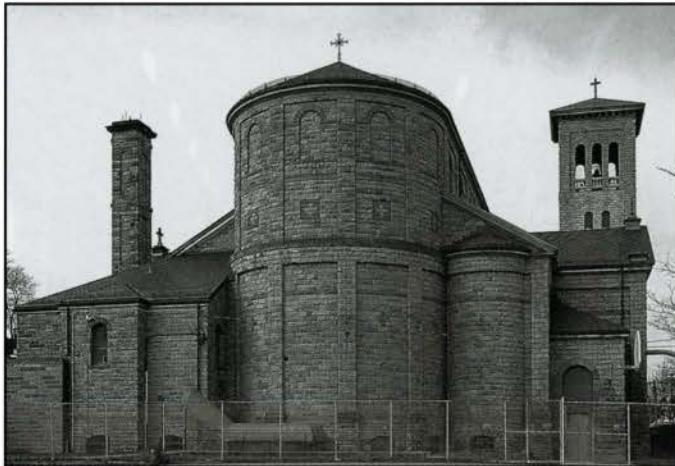


Fig. 5. Toronto, St. Paul, exterior from E. Joseph Connolly (1887).
(Photo: Malcolm Thurlby)

tone with red sandstone dressings, while at Chatham the red brick superstructure sits on a limestone basement (figs. 3 and 4). On both churches single pilasters divide the aisle bays. The same articulation is used in the clerestory at Toronto, while at Chatham there are twin pilasters. The aisle and transept walls at Chatham are further enriched with recessed square panels beneath the windows, and that motif is continued round the apse. At Toronto, there are similar panels, located higher on the apse wall, in which a centrally placed cross is framed in red sandstone (fig. 5). At Chatham, the upper wall of the apse is articulated with paired blind arches in each bay, while at Toronto there are larger single blind arches. There is a three-apse east end at Toronto—the southeastern apse is enclosed in the vestry—



Fig. 6. Toronto, St. Paul, S aisle confessional, Joseph Connolly (1887).
(Photo: Malcolm Thurlby)

while at Chatham the side chapels end in a flat east wall (figs. 4 and 5). Projecting confessionals are incorporated in bays six and eight at Toronto, but there are none at Chatham (fig. 6). Chatham boasts a twin-towered façade, although the superstructure of the towers was not completed until 1916 (fig. 7). At Toronto the bell tower projects to the north of the façade and is an integral part of the original plan, although the superstructure was completed by Arthur Holmes, only after Connolly's death (figs. 3 and 8). Both façades are articulated in two stories and five bays; the three in the centre correspond with the nave, have a central doorway and are surmounted by a pediment (figs. 6 and 8). The doorway in each of the single outer bays communicates with an aisle. Pilasters divide the bays of the Chatham façade, stone for the nave and brick for the aisles. There is further differentiation between the nave and aisle façades in the form of festoons that decorate the wall between the capitals in the nave, but not in the aisles. There is a wheel window in the middle of the upper story of the façade and a niche on either side. A full entablature separates two stories and there are Ionic capitals on the ground story and Composite for the upper story. On the Toronto façade, pilasters divide the nave and aisles and frame the outer angles (fig. 8). Individual bays are more richly treated than at Chatham, with finely moulded, round-headed arches on columns and carved tympana above the doorways. There are Ionic capitals on the ground floor and Corinthian capitals above, while coloured marble roundels enrich the spandrels. The juxtaposition of different textures of beige and red sandstone further enhances the permanent polychrome of the façade.

Stylistic and Iconographic Associations

The label 'Roman Renaissance' is derived from the second chapter of the third volume of John Ruskin's *The Stones of Venice*.¹⁹ Ruskin initially discussed the Casa Grimani in Venice as an example of that style "because it is founded, both in its principles of superimposition, and in the style of its ornament, upon the architecture of classic Rome at its best period." He listed St. Peter's Basilica in Rome as an example of the style "in its purest and fullest form." In its external form, Ruskin observed that the Roman Renaissance style "differs from Romanesque

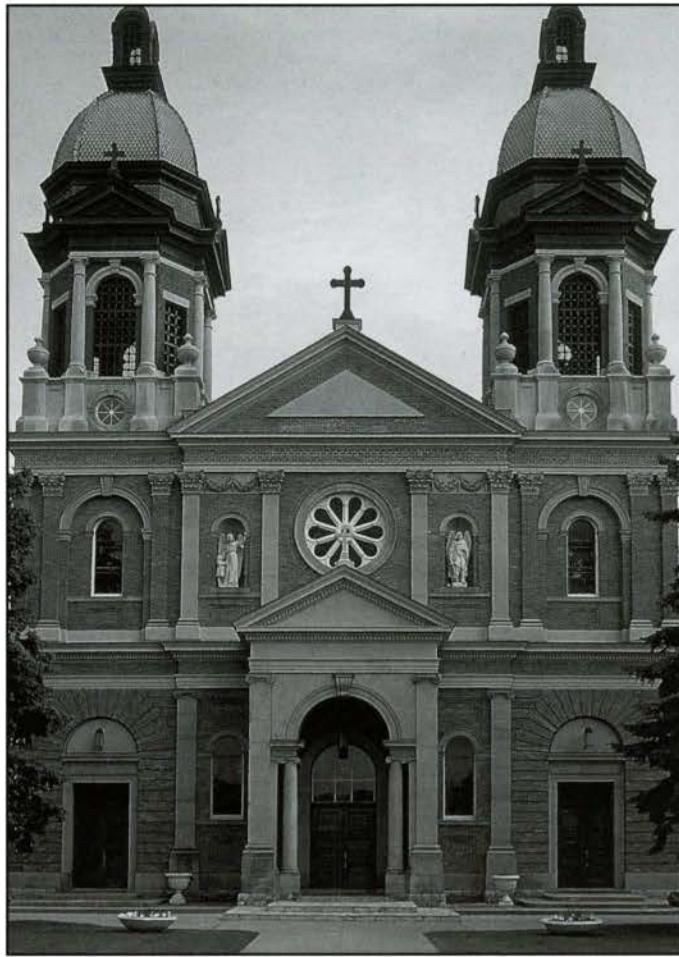


Fig. 7. Chatham, St. Joseph, W (N) façade, Joseph Connolly (1887).
(Photo: Malcolm Thurlby)

work in attaching great importance to the horizontal lintel or architrave *above* the arch.” That is used in Connolly’s internal elevations above the main arcade, and on his façades, although in the Toronto façade vertical elements penetrate the entablature above the first story (figs. 1, 2, 7, and 8).

The interior of St. Paul’s, Toronto, has been convincingly compared with the great Roman basilica of St. Paul’s outside the Walls.²⁰ The association might also be extended to San Clemente, Rome, which has been home to the Irish Dominicans in the city since 1667. However, both these Roman churches are wood-roofed, while Connolly’s are vaulted in the manner of Roman Baroque churches, as in Carlo Maderno’s extension to the nave of St. Peter’s Basilica (1607-1612). There, the two-story elevation, in which the clerestory lunettes cut into the high barrel vault, is derived from the nave of Il Gesù, Rome, begun in 1568 by Vignola.²¹ The massive, compound piers of Il Gesù and Roman Baroque churches were not suitable for Connolly’s churches in which there was a preference for greater openness between the nave and aisles. Thus, Connolly’s interiors read as a fusion of the columnar main arcades of an Early Christian basilica with the high barrel vault and clerestory windows from the Roman Baroque tradition. Be that as it may, Connolly’s terms of reference were significantly broader. The immediate inspiration

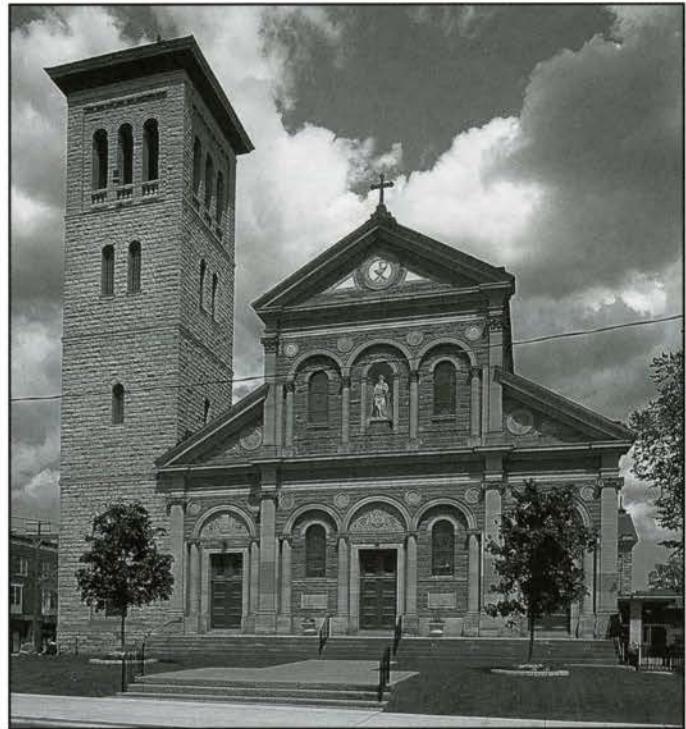


Fig. 8. Toronto, St. Paul, W façade, Joseph Connolly (1887).
(Photo: Malcolm Thurlby)



Fig. 9. Longford, St. Mel’s Cathedral, Ireland, interior to E, J.B. Keane (1840).
(Photo: Malcolm Thurlby)

for the nave, the low, transeptally placed chapels, and the apse articulation, seems to have been St. Mel’s Cathedral, Longford (1840-1856), Ireland, by J.B. Keane (fig. 9).²² The churches share the same Ionic order for the main arcade columns and, in particular, the same arrangement of the low transepts, except that there are three bays at Longford. At Longford, the vault is based on Palladian principles, as in his churches of Il Redentore (1576-1591) and San Giorgio Maggiore (1560-1580), Venice, in which the clerestory windows are cut into the high barrel vault that springs from the entablature above the main arcade.²³ However, Connolly chose not to adopt this scheme, or that of most Roman Baroque churches. Rather than springing the high vault immediately above the entablature, Connolly introduced a more fully articulated upper story in which the shallow pilasters that carry the transverse arches of the vault provide an illusion of height



Fig. 10. Thurles Cathedral (Tipperary), W front. J.J. McCarthy (1865-1872).
(Photo: Malcolm Thurlby)

far greater than their actual scale (figs. 1, 2, and 9). That is an arrangement encountered in eighteenth-century France in the churches of Contant d'Ivry, as in the nave of Saint-Vaast at Arras, begun in 1755, and in La Madeleine in Paris, begun in 1764.²⁴

A further Venetian association is suggested in the plan of Torcello Cathedral, which is reproduced by Ruskin.²⁵ It has ten-bay arcades like both the Connolly churches, and a three-apse east end as at St. Paul's, Toronto. In light of this, it is interesting that in Connolly's obituary, in the *Canadian Architect and Builder*, St. Paul's is labelled as "Italian Romanesque," an association that best fits aspects of the façade and the campanile (figs. 3 and 8).²⁶

The façade of St. Paul's (fig. 8) is a brilliant amalgam of the Tuscan Romanesque San Miniato al Monte in Florence and Venetian church façades of Andrea Palladio (1508-1580); San Giorgio Maggiore, Sant' Andrea della Vigne (1570), and Il Redentore.²⁷ The roundels in the spandrels of the façade also recall Venice and Ruskin, as at the Fondaco della Turchi and the Palazzo Dario,²⁸ while the coloured marble insets may derive from the "Decoration by Discs," on the Palazzo Badoari Particrazzi, which Ruskin illustrated in colour.²⁹ Be that as it may, the setting of the roundels adjacent to the capitals of the main pilasters recalls the Arch of Augustus at Rimini, which may also have supplied the inspiration for the continuation of the vertical articulation into the entablature. Alberti's façade of San Francesco, Rimini (1450), itself modeled on the Arch of Augustus, may also have been a point of reference here.³⁰ The superimposition of the Corinthian over the Ionic order follows Vitruvian principles as discussed in Joseph Gwilt's 1867 *Encyclopedia of Architecture*.³¹

The bell tower is set off to the side in the tradition of the Italian Romanesque campanile, as at Santa Maria in Cosmedin, and San Giorgio in Velabro, in Rome, to cite just two examples.

J.J. McCarthy's Thurles Cathedral (Tipperary) (1865-1872) may have played an intermediary role for the Italian Romanesque-style campanile offset to the left of the St. Paul's façade, Toronto (fig. 10).³² The division of the ground floor of the Thurles façade is also related to St. Paul's. In both, there are three round-headed doorways with carved tympana, one in the centre to the nave and one each to the aisles, separated by slightly narrower blind arches. At Thurles, there is no clear separation between the nave and aisle façades, whereas Connolly provided this with bold Ionic pilasters, a motif that he also used at the outside angles of the front. Moreover, Connolly incorporated a full entablature between the lower and upper sections of the façade, a feature entirely lacking at Thurles. The rose window in the upper façade at Thurles is repeated by Connolly at Chatham (figs. 7 and 10), and may be further associated with Alberti's façade of Santa Maria Novella, Florence (1470), and Santa Caterina dei Funari, Rome (c. 1549-1564).³³ The latter also provides a close parallel for the niches that flank the round window of the upper story of the Chatham façade and for the festoons between the capitals. Giacomo della Porta's façade of Sant' Atanasio dei Greci, Rome, supplies an analogue for a five-bay, two-story façade with towers over the outer bays and a pediment above the three central bays.³⁴

The architectural confessionalis that project from the aisle walls in St. Paul's, Toronto (fig. 6), are taken neither from a Roman nor a classicising tradition, but are adapted from A.W. Pugin and his followers. In an account of St. George's, Lambeth (Southwark), published in *The Ecclesiologist*, it is recorded that "Mr Pugin has ingeniously met with the question of confessionalis, which are indispensable to a modern Roman Catholic church, by making them constructional, and placing them between the buttresses, approached of course by a series of doors from the nave. That was an afterthought, but is more felicitous than architectural afterthoughts generally are."³⁵ They are then adopted by J.J. McCarthy at St. Saviour, Dublin (1852-1861),³⁶ and St. Ignatius, Galway (1860),³⁷ and subsequently by Edward Welby Pugin and George Ashlin in St. Augustine's, Dublin (1860), and Cobh Cathedral (1867-1919).³⁸ Connolly included them in a number of his Gothic churches, including the chapel of St. John that he added to the northeast of St. Michael's Cathedral, Toronto (1890). There, a small pointed gable is placed above the window in the middle of the confessional, while at St. Paul's the confessional is somewhat higher and is topped with a pedi-



Fig. 11. Toronto, Our Lady of Lourdes, interior to E (W), F.C. Law (1885-1886).
(Photo: Malcolm Thurlby)

ment in the tradition of a Greco-Roman temple.

The choice of the Roman Renaissance style for St. Joseph's, Chatham, is not documented. The first church had been built in 1847 and was run by Jesuit priests, a group that had always championed the ultramontane cause of the promotion of centralization of authority and influence in the papal Curia.³⁹ However, in 1874 the Jesuits departed and, from 1878 to 1921, Franciscan fathers ran the church. That 1847 church was in a simple, round-arched style and the façade was articulated with pilasters and included a wheel window in the gable.⁴⁰ Connolly's design may therefore be read as a more elaborate version of that tradition and one that would express the Italian origins of the Franciscan order.

For St. Paul's, Toronto, preference for the Roman Renaissance style is dictated by John Joesph Lynch (1816-1888), Archbishop of Toronto from 1870 until his death, and the Right Reverend Timothy O'Mahony (1825-1892), the pastor of St. Paul's. O'Mahony was born in Cork, Ireland, and had completed his priestly training in Rome.⁴¹ In 1879, he met Archbishop Lynch in Rome and he was invited to Canada to become Lynch's auxiliary. Bishop O'Mahony was made pastor of St. Paul's and he determined to replace the small brick church of 1823.⁴² There is no written documentation to record discussion between either Bishop O'Mahony or Archbishop Lynch and Connolly on the question of the style of the church. However, a letter from Kennedy, McVittie & Holland, Architects, Barrie, Ontario, dated 9 May 1883 and preserved in the Archives of the Roman Catholic Archdiocese of Toronto, records that Archbishop Lynch preferred the "Italian Style of Church Architecture."⁴³ That architectural ultramonta-

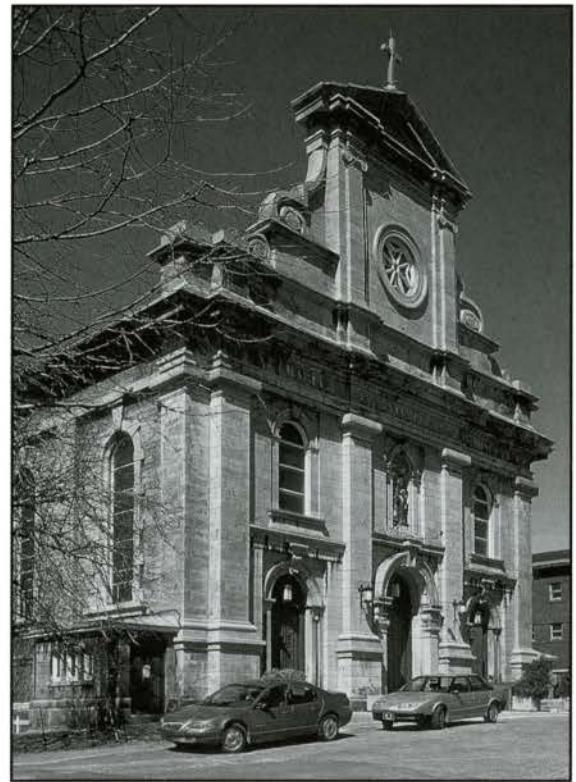


Fig. 12. Montreal, Notre-Dame-de-Grâce, W (S) front, John Ostell (1851-1853).
(Photo: Malcolm Thurlby)

nism is further witnessed in Toronto in the Church of Our Lady of Lourdes, Sherbourne Street (1885-1886), which was built for Archbishop Lynch by Commander F.C. Law.⁴⁴ Here, the narthex of the original façade recalls S. Lorenzo fuori le mura, Rome, while the articulation of the aisleless interior with a barrel vault carried on a full entablature and stepped Ionic pilasters, plus the ribbed dome on a drum and pendentives, proudly proclaim Roman Baroque connections (fig. 11). The entrance and transept façades adapt elements from classical temple façades and, like St. Paul's, Toronto, a campanile projects to the left of the west (east) front.

Loretto Abbey Church, located on Wellington Street near Spadina, Toronto, built by Beaumont Jarvis in 1897 and demolished in 1961, continues the Romanising theme.⁴⁵ It has a single-story elevation with coffered barrel vaults over the chancel, transepts and nave, and a ribbed dome on pendentives over the crossing. The walls of the chancel and transepts are articulated with Corinthian pilasters. The lower, single-bay chapels in the angles of the transepts and chancel communicate with the main spaces through a trabeated on plain Ionic pilasters. The slim Ionic columns that separate the nave and aisles may have been inspired by Connolly's nave at St. Paul's.

Elsewhere, the Roman connection was well established in Quebec from the 1850s, as at Notre-Dame-de-Toutes-Grâces, renamed Notre-Dame-de-Grâce in 1867, Montreal (1851-1853), by John Ostell (1813-1892) (fig. 12), where the design of the façade belongs to the type established with Il Gesù in Rome.⁴⁶ Moreover, it reflects the eighteenth-century tradition of façade design in Quebec and may be associated with French Baro-



Fig. 13. Montreal, Mary Queen of the World, interior to E (S) (1870-1894).
(Photo: Malcolm Thurlby)

que churches like Val-de-Grâce, Paris (1645-1667), by François Mansart and Jacques Lemercier. In 1852, Ostell built St. Anne, Griffintown (now destroyed) with a similar façade.⁴⁷ The Cathedral Basilica of Saint-Jacques-le-Majeur, renamed Mary Queen of the World in 1955, Montreal (figs. 13 and 14), is a miniature version of St. Peter's Basilica, Rome, in which the articulation of the dome, the façade, and the interior are copied exactly. Even a version of Bernini's baldacchino was added in 1900.⁴⁸ The project was conceived in 1854 by Ignace Bourget (1799-1885), Bishop of Montreal (1840-1876), as a replacement for the earlier church destroyed by fire in that year. Bourget had visited Rome and was particularly impressed with St. Peter's and, three years later, he sent Victor Bourgeau to study the site. Work did not commence until 1870 and the church was finally completed in 1894.

Continuity of classicising references, rather than Gothic, in the Roman Catholic churches of Montreal is witnessed in Il Gesù (1864-1865) by the prolific New York architect, Patrick Charles Keely (1816-1896) (fig. 15).⁴⁹ That monumental cruciform basilica has a three-story elevation with round-headed main arcades on Corinthian columns, flanked by groin-vaulted aisles, and surmounted by a triforium and clerestory articulated by Corinthian pilasters, which carry the transverse arches of the high barrel vault. Keely has been credited with the design of over six hundred Roman Catholic churches in the United States, most of which are built in the Gothic style, as represented in Canada with his remodelling of St. Mary's Cathedral, Halifax.⁵⁰ However, a classicising style was preferred for Jesuit churches by P.C. Keely, including the Church of the Immaculate Conception, Boston Massachusetts (1858-1861), St. Mary's, North



Fig. 14. Montreal, Mary Queen of the World, exterior from SW (NW) (1870-1894).
(Photo: Malcolm Thurlby)

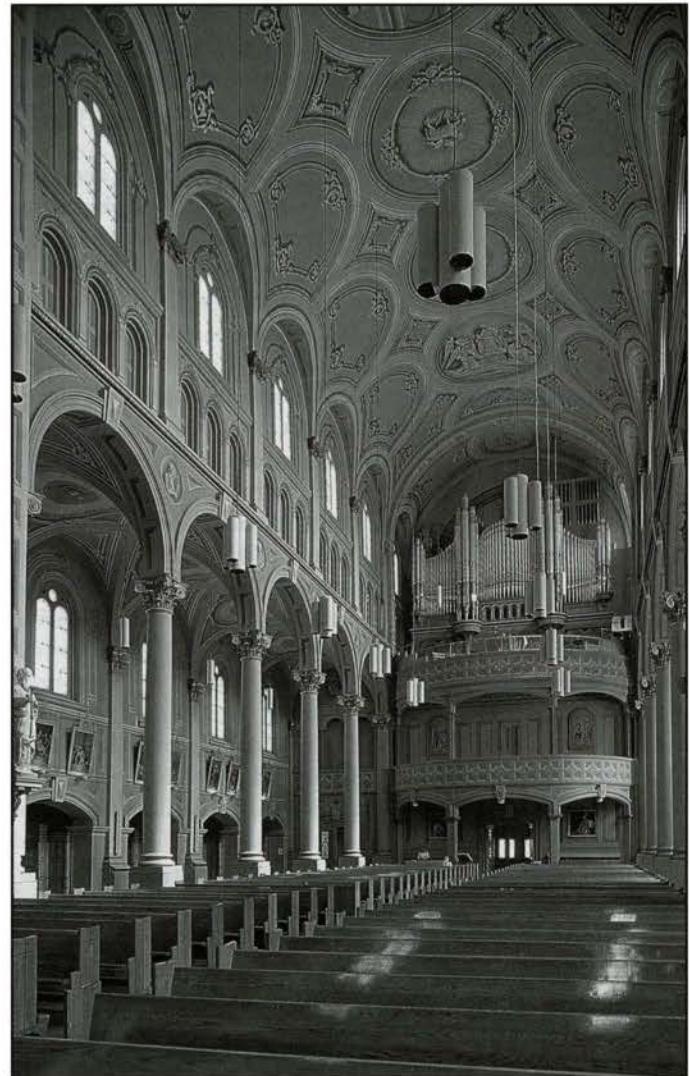


Fig. 15. Montreal, Il Gesù, interior to W (E). P.C. Keely (1864-1865).
(Photo: Malcolm Thurlby)

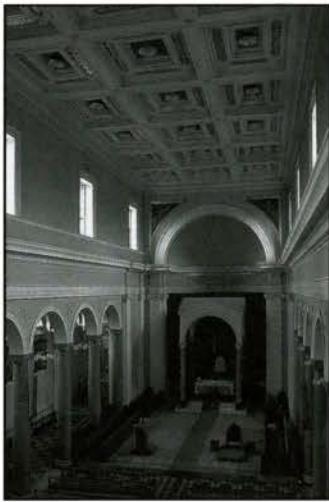


Fig. 16. Clonliffe College Chapel, interior to E., J.J. McCarthy (1873).
(Photo: Malcolm Thurlby)



Fig. 17. Rome. S. Agata dei Goti, interior to E.: (Photo: Malcolm Thurlby)



Fig. 18. Waterford, Dominican Church, interior to E., George Goldie (1878).
(Photo: Malcolm Thurlby)

Boston (1875-1877), and St. Francis Xavier, West 15th Street, New York (1878-1882).⁵¹ Keely also employed a "Renaissance" style for St. Stanislaus Kostka (1877-1881), the mother Polish Catholic church in Chicago.⁵² It is also worth noting that a pattern book devoted to Catholic church architecture published in New York in 1869, included one rich Baroque façade design.⁵³

Later examples of Baroque Classicism in Montreal churches include: Chapelle Notre-Dame-de-Lourdes (1873-1876) by Napoléan Bourassa and Adolphe Lévêque; Saint-Charles (1899-1905) by Albert Mesnard; Saint-Raphael-Archange-de-l'Île-Bizard (1873-1874) by Victor Bourgeau and Alcibiade Leprophon; and Sainte-Brigide (1878-1880) by Louis-Gustave Martin, and the tradition continued into the twentieth century.⁵⁴

In Nova Scotia, architectural ultramontanism is in evidence at St. Ninian's Cathedral at Antigonish (1867-1874),⁵⁵ St. Ambrose Cathedral, Yarmouth, by J.C. Dumaresque of Halifax (1889 with transepts added in 1908),⁵⁶ and at St. Pierre, Cheticamp (1893).⁵⁷

The situation in England and Ireland allows us to view Connolly's Roman Renaissance churches in a wider perspective. Two unusual early examples occur in England. First, there is the little-known Chapel of the Virgin and St. Everilda at Everingham (Yorks. E.R.), by Agostino Giorgioli (1836-1839), in which Corinthian columns articulate the walls of the unaisled nave and carry an entablature and a coffered barrel vault pierced by rectangular lunettes. The articulation continues in the apsidal sanctuary with Corinthian pilasters and a coffered semi-dome with a Pantheon-like half oculus. Secondly, the Chapel at Prior Park, Bath (Somerset), commenced in 1844 by J.J. Scoles, and finished by his son, A.J. Scoles, to the original design almost forty years later.⁵⁸ The chapel has a Corinthian colonnade, coffered barrel vault, and apsidal east end and was described in *The Builder* as "the most perfect model of a Roman basilica existing in England."⁵⁹ Most importantly, Cardinal John Henry Newman (1801-1890) championed the Roman cause. Newman converted to Catholicism in 1845, having formerly been vicar of St. Mary's Church, Oxford, and founder of the Oxford Movement. In 1851, he ordered a "Style Latin" design for his proposed Oratory

in Birmingham.⁶⁰ In Ireland, he commissioned the University Church by John Hungerford Pollen (1853-1855) with a simple rectangular, wood-ceiled nave with simple round-headed clerestory windows and a semi-domed apse. It has the appearance of an unaisled Early Christian basilica.⁶¹ Prior to that, the Pro-Cathedral in Dublin (1814-1825) boasted a barrel-vaulted nave on columns and an entablature of the Doric order.⁶² Our Lady of Refuge, Rathmines, Dublin (1850-1856), by Patrick Byrne, adopted a centralized plan with four equal arms that support a dome.⁶³ It was at this time that *The Ecclesiologist* reported that amongst Irish Oratorians, "the ultra-partisans add a dislike of Pointed, and a preference of modern Italian architecture, as the architecture of present Rome...".⁶⁴ Especially important in connection with Connolly is the Chapel of Holy Cross College, Clonliffe, Dublin (1873), by J.J. McCarthy.⁶⁵ Paul Cardinal Cullen (1803-1878), Archbishop of Dublin from 1852, was a strong advocate of the Classical style of church building to distinguish the Catholic church from the Gothic of the Protestant church of Ireland.⁶⁶ He stipulated that the design of the chapel should follow Roman models, the façade on Santa Francesca Romana (Santa Maria Nova), and the interior on Sant' Agata dei Goti (figs. 16 and 17). McCarthy had earlier studied the two churches on a visit to Rome and returned there with Dr. Verdon, president of the college, to further inspect the models. McCarthy followed the prescribed models to the letter. Reference to Goldie and Child's St. Saviour's Dominican Church in Waterford (1878) is also pertinent in that context.⁶⁷ Although wood-roofed, the nave has a two-story elevation with a round-headed main arcade on Corinthian columns and pilasters in the clerestory, and a triumphal arch leading to the apse that is similar to Connolly's version at Chatham (figs. 2 and 18).

Returning to England, John M. Bryson's St. Peter's, Hatton Wall, Hatton Garden, London (1863), is described in *The Builder* as "in the Roman basilica style, the only church of the same style in the kingdom."⁶⁸ George Goldie's St. John of Jerusalem, Great Ormond Street, London (1864), provides a good example of reference to Rome, complete with marble pilasters, an entablature



Fig. 19. London, Brompton Oratory, exterior to E, Herbert Gribble (1880-1884).
(Photo: Malcolm Thurlby)



Fig. 20. London, Brompton Oratory, W front, Herbert Gribble (1880-1884).
(Photo: Malcolm Thurlby)

and high barrel vault with lunettes in the nave, and a dome on a tall drum and pendentives above the high altar.⁶⁹ The façade adapts Il Gesù and its followers to the aisleless nave, and foreshadows aspects of Connolly's designs such as the superimposition of Corinthian above Ionic orders, delicate arch mouldings, niches, and festoons. In London, that architectural ultramontanism later inspired Francis Tasker's St. Patrick, Wapping (1879-1880), and similarly, in Lancashire, Ignatius Scoles and S.J. Nicholl's Jesuit Church of St. Wilfrid at Preston (1879-1880).⁷⁰ Also in Preston, is found St. Augustine's by Sinnott, Sinnott and Powell (1890) who created two massive towers to flank the 1838 temple façade, and an aisleless interior with giant pilasters and a coffered segmental barrel vault.⁷¹ The key edifice, however, is the Brompton Oratory Church, built from 1880 to 1884 by architect Herbert Gribble (1847-1894) (figs. 19 and 20).⁷² Gribble wrote "those who had no opportunity of going to Italy to see an Italian church had only to come here to see the model of one."⁷³ Our Lady, Chiswick (1885-1886), by Adams and Kelly, also provides an interesting, albeit very plain, analogue for the façade of Con-

nolly's St. Paul's, Toronto. The façade at Chiswick has a campanile to the south of the simple basilican façade just as Connolly placed the campanile to the north of his west front. The Church of Our Most Holy Redeemer, Chelsea, London (1893), by Goldie, Child and Goldie, follows an elongated octagonal plan with a coffered dome and lantern, a sanctuary to the east and aisled nave with compound piers.⁷⁴ That church generated considerable debate in *The Builder* with regard to the choice of style. It was described as being of "Italian style of an English type, somewhat after the manner of our city churches."⁷⁵ In an article entitled "A Question of Church Style," in the same issue of *The Builder*, the interior was compared with a "concert hall or the large reception room of a town hall."⁷⁶ The writer then expressed a preference for Gothic, as in St. James, Spanish Place, London, also by Goldie, Goldie and Child. In the subsequent number of *The Builder*, the "Notes" recorded that "we have received a communication from the architect Mr. E. Goldie, intimating that in regard to his own feeling he is not much at variance with us."⁷⁷ Goldie added that "The Classical style for the church [...] was prescribed in general terms by the clients." The case provides written testimony of a situation analogous to that faced by Connolly in Toronto, in which the Gothic of St. Mary's Bathurst Street (1885) stood against the Roman Renaissance of St. Paul's.

The "Roman Renaissance" Churches of Arthur Holmes⁷⁸

Holy Name, Danforth Avenue East, Toronto, was commenced in 1914 and dedicated in March 1926.⁷⁹ The façade is based on the eighteenth-century front of Santa Maria Maggiore in Rome, although, as at Mary Queen of the World in Montreal, the "copy" is scaled down considerably (figs. 21 and 22). The interior is an adaptation of Connolly's Roman Renaissance churches with a round-headed main arcade on Ionic columns flanked by groined-vaulted aisles and surmounted with a round-headed clerestory and covered with a barrel vault (fig. 23). Unlike Connolly's churches, immediately before the apse in Holy Name, there are two-bay transepts that rise the full height of the elevation. Also in contrast to Connolly, Holmes introduced low clerestory windows and ribs in the apse semi-dome.

A contemporary account of St. Ann's Church (1913-1914), Gerrard Street East, Toronto, records that the design is inspired by "a Roman church of the sixteenth century" (figs. 24 and 25).⁸⁰ Be that as it may, the façade follows a Palladian tradition, with a rusticated story below a temple façade with giant columns that articulate the upper centre of the façade, a design that was

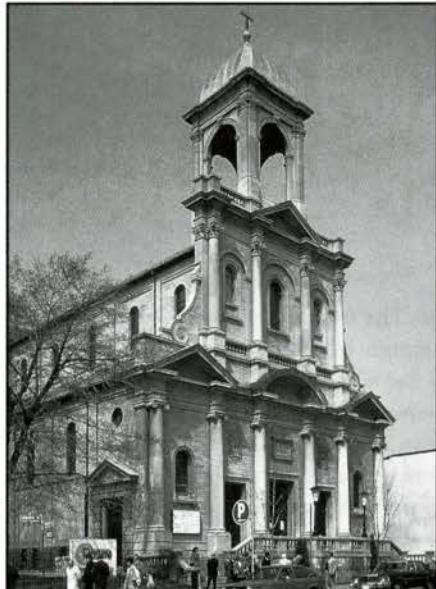


Fig. 21. Toronto, Holy Name, W (S) façade, A.W. Holmes (1914).
(Photo: Malcolm Thurlby)

Fig. 22. Rome, S. Maria Maggiore, façade, Ferdinando Fuga (1741-1743).
(Photo: Malcolm Thurlby)



well established in Toronto, as in St. Lawrence Hall (1850). Holmes takes over the projecting confessionals from Connolly. The apse is completely plain on the exterior and is surrounded by a polygonal ambulatory. The nave uses a trabeated, rather than an arcaded, first story, with Corinthian columns that support an entablature, surmounted by round-headed clerestory windows that cut into the barrel vault as in Connolly's St. Paul's (figs. 1 and 25). The two-story

trabeated elevation with high barrel vault recalls eighteenth-century French churches like St. Symphorien, Gy (Haute-Saône) (1769-1785), by Henri Friguet and Charles Colombot.⁸¹

St. Clare (1913), St. Clair Street West at Westmount, Toronto, is a rather stark, red brick basilica with yellow brick dressings for all but the temple façade on which there is limestone articulation (fig. 26). For the façade, Holmes eschews the Palladian integration of Connolly's St. Paul's, and opts for paired pilasters to separate the nave and aisles and single pilasters to flank aisles, an entablature, and triple round-headed windows in the upper façade topped with the pediment. The interior has segmental arches on uncomfortably thin, square piers, a large clerestory and panelled ceilings in the aisles and over the main span.

The cornerstone of the Church of the Immaculate Conception at Peterborough was laid on 27 September 1914 (fig. 27). The design is closely based on Connolly's Roman Renaissance churches. The façade takes St. Paul's, Toronto, as its starting point, complete with the use of Corinthian capitals for the upper story above Ionic on the ground story (figs. 8 and 27). However, Holmes changes the placement of the doorways so that all three open into the nave, as at Holy Name, Toronto. The columns and

carved tympana on the St. Paul's portals are not repeated at Peterborough, and Holmes also drops the marble roundels in the spandrels. On the other hand, he does add moulded keystones to the major arches of the nave façade—an emphatic reference to Rome—as well as a statue of the Virgin and carved reliefs above the doorways. Inside, the Connolly template is once again obvious, although, as with the façade, Holmes has introduced modifications (figs. 1, 2, and 28). Peterborough has just seven bays as opposed to ten in Connolly's churches, and Holmes uses the Corinthian order rather than Connolly's Ionic. Holmes also modifies the apse by substituting Corinthian pilasters for the blind arches and by introducing clerestory windows and a three-bay rib vault rather than Connolly's unfenestrated, semi-domed scheme.



Fig. 23. Toronto, Holy Name, interior to E (N), A.W. Holmes (1913).
(Photo: Malcolm Thurlby)

In addition to the Roman Renaissance churches of Arthur Holmes, some other twentieth-century Roman Catholic churches in Ontario follow the ultramontane architectural principle of Romanising Classicism, as opposed to the Gothic tradition. The Church of Our Lady of the Lake, Walkerville (1908), has a twin-towered façade and barrel-vaulted basilican nave with a single story in which the entablature is carried on shouldered lintels atop Ionic columns. Sacred Heart, Windsor (1924-1927), has a basilican plan with a two-story elevation of an unmoulded, round-headed arcade on Corinthian columns and a clerestory. A segmental groin vault covers the wide nave and narrow aisles simply function as walkways rather than supplying room

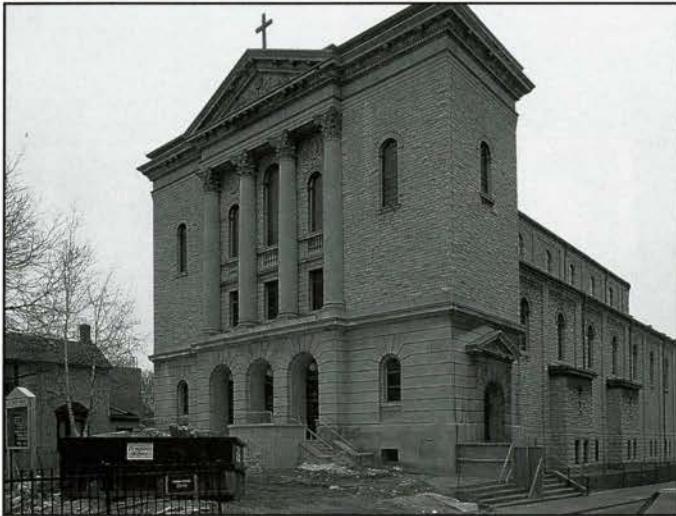


Fig. 24. Toronto, St. Ann, W (N) front, A.W. Holmes (1913).
(Photo: Malcolm Thurlby)



Fig. 26. Toronto, W (S) front, St. Clare, A.W. Holmes (1913).
(Photo: Malcolm Thurlby)

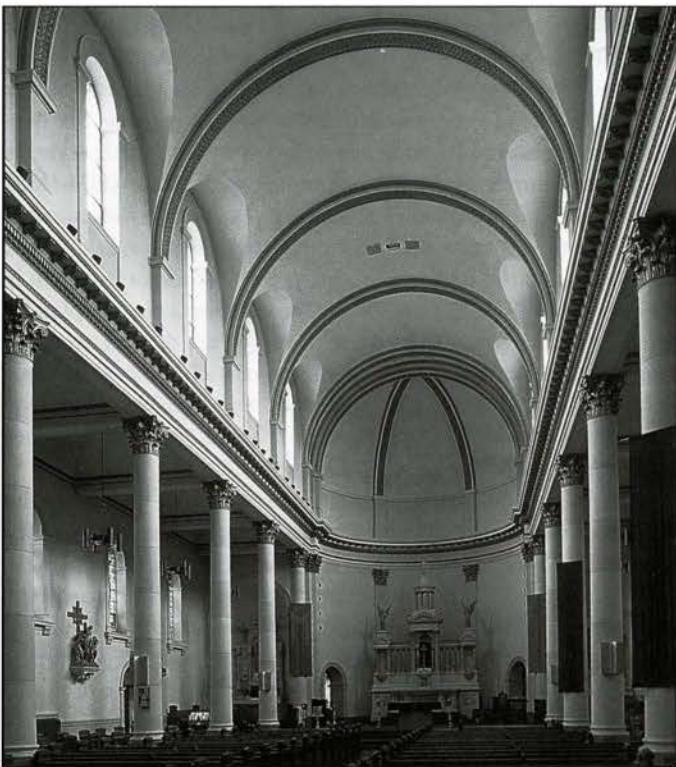


Fig. 25. Toronto, St. Ann, interior to E (S), A.W. Holmes (1913).
(Photo: Malcolm Thurlby)

for additional seating. There are non-projecting transepts and a one-bay barrel-vaulted sanctuary that terminates in an apse with a mosaic in the semi-dome based on that in San Clemente, Rome, and is flanked by side altars. The twin-towered façade has a rose window and three doorways to the nave.

Iconographically, the concept of the Roman Renaissance has continued into the twenty-first century. The Church of the Holy Family, 1372 King Street West, Toronto, was originally built in 1902 in the Gothic style to the design of Arthur Holmes. The building was destroyed by fire on 13 June 1997. Work on the new church commenced on 7 October 1999 and the dedication

was performed on 25 February 2001 (fig. 29). The rebuilt church is in the Roman Renaissance style that conforms perfectly to the wishes of the Fathers of the Oratory of St. Philip Neri who have served the parish since 6 September 1979.⁸² The basilican plan includes a fully articulated crossing surmounted by a cupola, and transepts that are the same height as the nave and do not project beyond the aisles. Those features recall Il Gesù, the founder Church of the Oratorians in Rome.⁸³ Il Gesù also supplied the ultimate model for the triple portals in the façade. Other aspects, like red brick with stone dressings of the façade, reflect Holmes' St. Clare's, Toronto (figs. 26 and 29),⁸⁴ while the internal elevation with an entablature for the first story is a Doric version of the Corinthian arrangement at St. Ann, Toronto. The church was designed by Brian Atkins of Atkins Architects, Mississauga, with Mauro Franzoni as Project Architect.

Conclusion

Connolly's Roman Renaissance churches reveal the desire of the patrons to create a specific Roman Catholic architectural identity, one that would affirm ultramontane beliefs and thereby give due emphasis to Rome. The Gothic style, so often adopted for Roman Catholic churches in Ontario, not least by Connolly himself, while appropriately Christian, could still be confused with the Anglicans. In nineteenth-century Ontario, Gothic had also been appropriated for the churches of Baptist, Methodist, and Presbyterian congregations. The 1880s witnessed a heightening of stylistic self-consciousness in church design in Ontario. That is well illustrated in Chatham where Connolly's Roman Renaissance St. Joseph's is quite distinct from the Gothic of Holy Trinity Anglican (1877), by the Detroit-based architect Gordon W. Lloyd, and the monumental, centrally planned Richardsonian Romanesque First Presbyterian Church (1892), by local architect T.J. Rutley.⁸⁵ In Toronto, the Anglicans remained true to Gothic, as in Strickland, and Symon's St. Matthew and St. John (1889), Richard Windeyer's St. Alban's (1891), and Eden Smith's St. Alban and St. Thomas (1892), Huron Street. The 1875 split in the Presbyterian congregation of St. Andrew's, Toronto, resulted in the construction of two new churches: New Old St. Andrew's by Langley, Langley and Burke, was Gothic, while

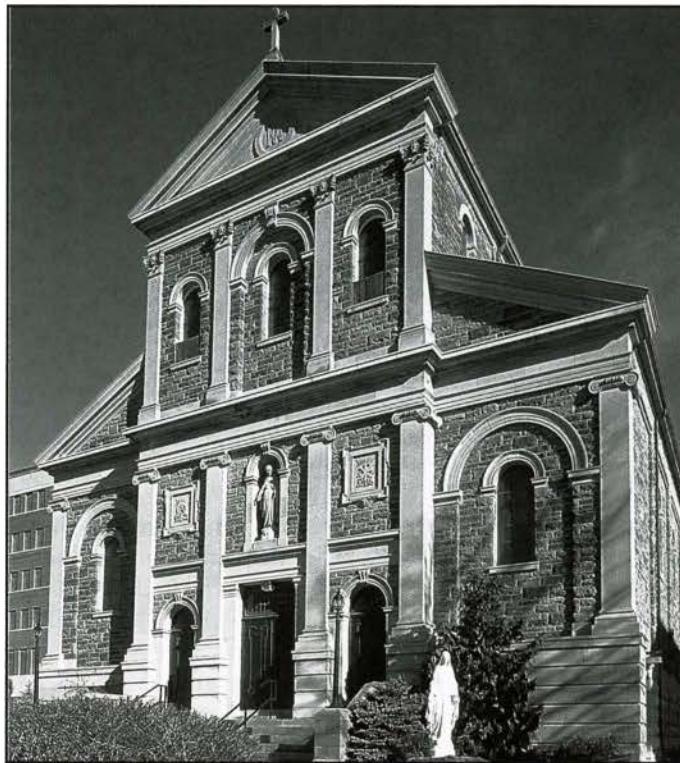


Fig. 27. Peterborough, Immaculate Conception, façade. A.W. Holmes (1914).
(Photo: Malcolm Thurlby)

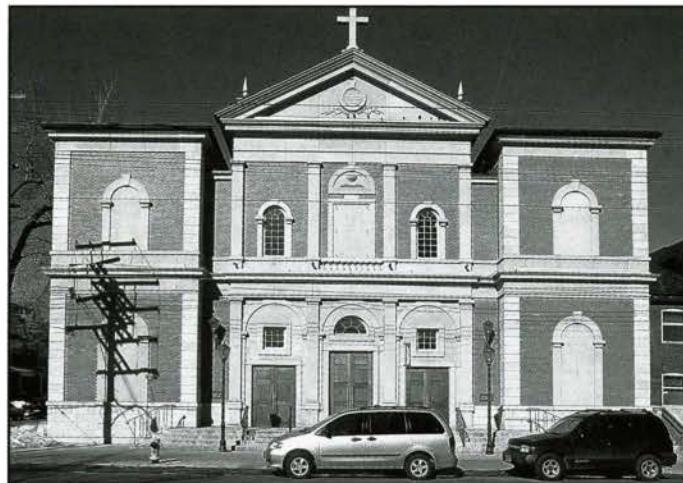


Fig. 29. Toronto, Holy Family, façade. Brian Atkins and Mauro Franzoni for Atkins Architects (1999-2001).
(Photo: Malcolm Thurlby)

New St. Andrew's, by William George Storm, was Romanesque.⁸⁶ Not the Romanesque of Henry Hobson Richardson, but Romanesque intended to reflect Norman Scotland's style and thereby provide a geographical, if not a temporal, association with the home of Presbyterianism.⁸⁷ At the same time, the Baptist congregation of Jarvis Street adhered to the Gothic style for their new church by Langley, Langley and Burke (1874-1875). However, the amphitheatrical seating plan in the sanctuary of their church was quite distinct from either Anglican or Catholic Medieval-inspired basilicas, and was the first use of this plan in the city.⁸⁸ In 1886-1887, Langley and Burke used a similar plan for the Sherbourne Street Methodist, Toronto, but, on that occasion, Gothic gave way to their interpretation of Richardsonian Romanesque. That stylistic choice eradicated any possible association between Methodism and either the "Papists" or the Anglicans that might be implied by a Gothic church.⁸⁹

Connolly's Roman Renaissance churches in Chatham and Toronto are quite specifically Roman Catholic and are designed so as to avoid any possible association with the churches of other denominations. While they proudly announce the Roman-ness of the Roman Catholic church, Connolly's eclectic use of sources comes as some surprise in the oeuvre of an architect so thoroughly grounded in Gothic. His selection and adaptation of motifs from Rome and Venice, Tuscan Romanesque, French Neo-classicism, Irish Romanesque, and Baroque Revival styles, plus the adaptation of Gothic confessionals at St. Paul's, show Connolly's impressive command of historical styles and his remarkable talent in fusing such diverse elements into well-proportioned new designs. While Arthur Holmes was to inherit Connolly's mantle as chief architect for the Roman Catholic church in Ontario, his work never matched that of his former employer. While he was capable of the pleasing adaptation of Santa Maria Maggiore, Rome, in his façade of Holy Name, Toronto, and even expanded Connolly's reference to eighteenth-century French sources, for the most part his designs amount to little more than dry and uninspired "copies" of Connolly's work.

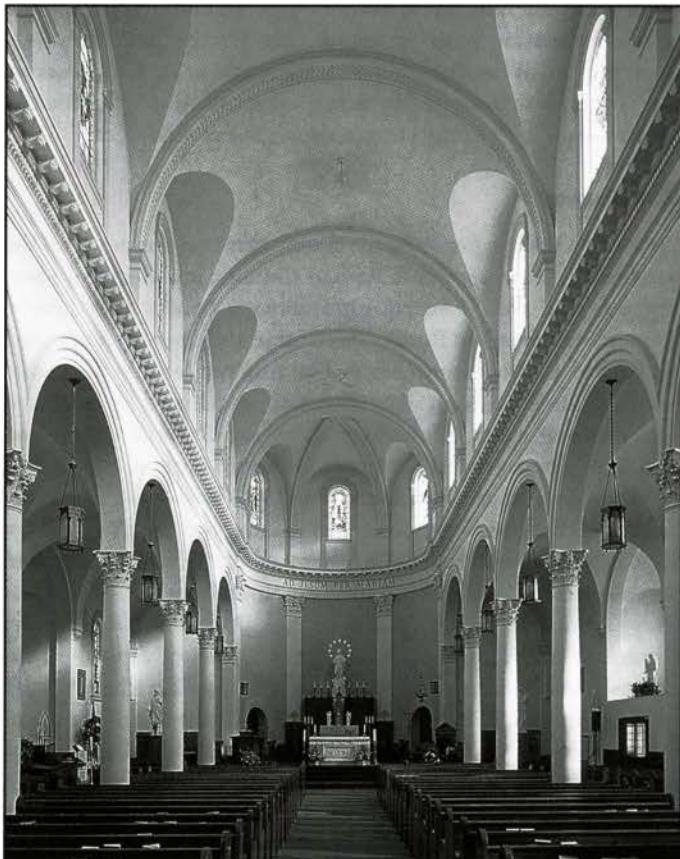


Fig. 28. Peterborough, Immaculate Conception, interior to E. A.W. Holmes (1914).
(Photo: Malcolm Thurlby)

Acknowledgements

We are grateful to Robert Hill, Stephen Otto, and Kent Rawson for their help with contemporary references to Joseph Connolly. Christopher Thomas introduced us to the churches of Arthur Holmes and generously shared his research on the works of that architect. Eddie McParland kindly drew our attention to Longford Cathedral, and Rory O'Donnell freely shared his unparalleled knowledge of nineteenth-century Roman Catholic churches in England and Ireland. Mauro Franzoni of Atkins Architects, was especially helpful on all matters concerning Holy Family Church, on which he was Project Architect.

Notes

1. *Canadian Architect and Builder*, vol. 17, no. 12 (1904), p. 205.
2. *Idem*. Joseph Connolly is listed as an architect in *Thom's Irish Almanac and Official Directory for the year 1871*, p. 1596 and 1806.
3. An advertisement for the James and Connolly practice appears in *The Irish Canadian*, August 13, 1873, p. 5. A tender call in *The Globe*, April 23, 1877, p. 7, names Connolly alone.
4. Thurlby, Malcolm, 1986, « The Irish-Canadian Pugin: Joseph Connolly », *Irish Arts Review*, vol. 3, no. 1, p. 16-21. On Connolly, see also Thomas, Christopher A., 1986, « A High Sense of Calling: Joseph Connolly, A.W. Holmes, and their Buildings for the Roman Catholic Archdiocese of Toronto, 1885-1935 », *RACAR*, vol. XIII, no. 2, p. 97-120; Thurlby, Malcolm, 1990, « The Church of Our Lady of the Immaculate Conception at Guelph: Puginian Principles in the Gothic Revival Architecture of Joseph Connolly », *Society for the Study of Architecture in Canada Bulletin*, vol. 15, p. 32-40; Thurlby, Malcolm, 1992, « Joseph Connolly's Roman Catholic Churches in Wellington County », *Historic Guelph*, XXXI, p. 4-31; Thurlby, Malcolm, 1993, « Joseph Connolly and St. Joseph's Roman Catholic Church, Macton », *Historic Guelph*, XXXII, p. 71-72.
5. *Catholic Record*, London, Ontario, 6 October 1888, p. 1; Flynn, Louis J., 1976, *Built on a Rock: The Story of the Roman Catholic Church in Kingston 1826-1976*, Kingston, Archdiocese of Kingston, p. 256.
6. *Contract Record*, vol. II, 1 August 1891, p. 2; Flynn : 266-268.
7. Flynn : 322-324.
8. Stanton, Phoebe, 1970, *Pugin*, London, Thames and Hudson, figs. 36-41. For some Irish Medieval sources for St. Michael at Gorey, see Thurlby, *Irish Arts Review* : 20.
9. Thurlby, Malcolm, 1986, « Nineteenth-Century Churches in Ontario: A Study in the Meaning of Style », *Historic Kingston*, vol. 35, p. 96-118. Sheehy, Jeanne, 1977, *J.J. McCarthy and the Gothic Revival in Ireland*, Belfast, Ulster Architectural Heritage Society, p. 55; Sheehy, Jeanne, 1980, *The Rediscovery of Ireland's Past: the Celtic Revival 1830-1930*, London, Thames and Hudson, p. 131, pl. 107.
10. *Idem*.
11. *Catholic Weekly Review*, Toronto, 15 October 1887, p. 410-411, illustrations and description; *Toronto World*, 25 August 1888, p. 3, description; *Catholic Record*, London, Ontario, 28 December 1889, p. 5, description; Robertson, John Ross, 1904, *Landmarks of Toronto*, vol. iv, p. 315-320, illustrations and description; Kalman, Harold, 1994, *History of Canadian Architecture*, Toronto, Oxford University Press, p. 587-588, illustrations and description). The building accounts are preserved in Archives of the Archdiocese of Toronto.
12. *Catholic Record*, 12, no. 584, 28 December 1889, p. 5.
13. Arthur, Eric, 1986, *Toronto: No Mean City*, Toronto, University of Toronto Press, 3rd edition, revised by Stephen A. Otto, p. 186.
14. Arthur : 186.
15. Thurlby, Malcolm, 2004, "Two Late Nineteenth-Century Roman Catholic Churches in Toronto by Joseph Connolly", *Ecclesiology Today*, 33, May 2004, p. 30-46
16. For a plan of St. Paul's, Toronto, see Macrae, Marion and Adamson, Anthony, 1975, *Hallowed Walls*, Toronto, Clarke, Irwin & Company Limited, p. 296.
17. St Paul's, Toronto, is correctly oriented, but at St. Joseph's, Chatham, the liturgical east end faces south. For consistency, references in this article follow the liturgical compass.
18. Ruskin, John, 1851, *The Stones of Venice*, 3 vols. London, The Waverley Book Co. Ltd.
19. Thomas, 1986 : 102. The nave of St. Paul's outside the walls is illustrated in Gwilt, Joseph, 1867, *The Encyclopedia of Architecture, Historical, Theoretical, and Practical*, revised by Wyatt Papworth, London, Longmans, Green, reprinted New York, Crown Publishers, Inc., 1980, p. 110, fig. 142.
20. Murray, Peter, 1963, *The Architecture of the Italian Renaissance*, New York, Schocken Books, fig. 137.
21. We owe that comparison to Eddie McParland.
22. Ackerman, James, 1966, *Palladio*, Harmondsworth, Penguin Books, ill. 70, 72, and 73 (Il Redentore), and 84 and 85 (S. Giorgio Maggiore).
23. von Kalnein, Wend, 1995, *Architecture in France in the Eighteenth Century*, New Haven and London, Yale University Press, pls. 218 and 220.
24. Ruskin : vol. I, pl. I, opp. p. 16.
25. *Canadian Architect and Builder* : 205.
26. Wittkower, Rudolf, 1973, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, 4th edition, London, Academy Editions, p. 89-97.
27. *The Builder*, 1851, p. 202.
28. Ruskin : vol. I, pl. VI, opp. p. 250.
29. On S. Francesco, Rimini, see Murray : 48-50.
30. Gwilt : 850-853.
31. Sheehy, 1977 : 63; Thomas, 1986 : 102-103.
32. Murray : figs. 26 and 141.
33. Murray : fig. 142.
34. *The Ecclesiologist*, vol. IX, 1849, p. 155.
35. Sheehy, 1977 : 43-44.
36. Sheehy, 1977 : 55-56.
37. Richardson, Douglas Scott, 1983, *Gothic Revival Architecture in Ireland*, 2 vols., New York, Garland Press, ill. 326.
38. *Oxford Dictionary of the Christian Church*, p. 1405.
39. Illustrated in O'Rourke, Michelle, 2002, *Celebrating the History of St. Joseph's Church & St. Joseph's School, Chatham, Ontario, 1845-2002*, Chatham, St. Joseph's Parish, n.p.
40. Thomas, 1986 : 101-102.
41. Thomas, 1986 : 102.
42. Kennedy and Holland were supervising architects of St. Ann's (formerly Martyr's) Memorial Church in Penetanguishine, Ontario.
43. Robertson, 1904 : ill. opp. p. 330. McHugh, Patricia, 1985, *Toronto Architecture: A City Guide*, Toronto, Mercury Books, p. 159, illustrates the church before its remodelling in 1910 when a nave was constructed to the liturgical north (geographical south) of the church by James P. Hynes.
44. Arthur : ill. 338 and 341.

45. Kalman : 315; Gowans, Alan, 1955, « The Baroque Revival in Quebec », *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 14, no. 3, p. 8-14; James, Ellen, 1985, *John Ostell, Architecte, Arpenteur / Architect, Surveyor*, Montreal, Musée McCord Museum, p. 60-61.
46. James : 61, fig. 28.
47. Kalman : 316-318, with further references.
48. On Keely, see: *American Architect and Building News*, vol. 53, no. 1078 (22 August 1896), p. 58; Withey, Henry F., and Withey, Elsie Rathburn, 1979, *Biographical Dictionary of American Architects (deceased)*, Los Angeles, Hennessy & Ingalls, Inc., p. 333; McAleer, J. Philip, 1987, “[P.C.] Keely ‘The Irish Pugin of America,’” *Irish Arts Review*, vol. IV, no. 3, p. 16-24.
49. McAleer, J. Philip, 1984, *A Pictorial History of the Basilica of St. Mary, Halifax, Nova Scotia*, Halifax, Tech-Press.
50. McAleer, *Irish Arts Review*.
51. Lane, George A., and Kezys, Algymantas, 1981, *Chicago Churches and Synagogues: An Architectural Pilgrimage*, Chicago, Loyola University Press, p. 42-43.
52. An Ecclesiastical Architect [Charles Sholl], 1869, *Working Designs for Catholic Churches*, New York, D & J Sadler & Co., Design K.
53. *Répertoire d’architecture traditionnelle sur le territoire de la communauté urbaine de Montréal, Architecture Religieuse I, Les Églises*, Montreal, 1981, p. 118-121 (Chapelle Notre-Dame-de-Lourdes), p. 164-167 (Saint-Charles) p. 374-377 (Saint-Raphael-Archange-de-l’Île-Bizard), p. 410-413 (Sainte-Brigide).
54. Pacey, Elizabeth, 1983, *More Stately Mansions: Churches of Nova Scotia 1830-1910*, Hantsport, NS, Lancelot Press, p. 88-93.
55. Pacey : 140-144.
56. *Idem*.
57. Pevsner, Nikolaus, 1958, *The Buildings of England, North Somerset and Bristol*, Harmondsworth, p.115, ill. 34b.
58. *The Builder*, vol. XLIII, 12 August 1882, p. 226.
59. O’Donnell, Roderick, 1981, “Louis Joseph Duc in Birmingham” a “Style Latin” Church for Cardinal Newman, 1851, *Gazette des Beaux-Arts*, NS 5, vol. xcvi, p. 37-44.
60. McCarthy, Michael, 2003, “University Church: Towards a Stylistic Context”, *Irish Architectural and Decorative Studies*, vol. VI, p. 22-33. we are grateful to Michael McCarthy for sending us a copy of this journal.
61. O’Donnell, Roderick, 1981, « A Note of Baroque Splendour: Neo-classical Catholic Churches in Dublin », *Country Life*, vol. clxix, p. 1288-1289.
62. O’Donnell, Roderick, 1984, « Roman Reflections on the Liffey: Classical Catholic Churches in Victorian Dublin », *Country Life*, vol. clxxvi, p. 52-53.
63. “Irish Ecclesiological Society”, *The Ecclesiologist*, X, 1850, p. 322-323 at 323. See also, O'Reilly, Séan, 1997, “Roman versus Romantic: Classical Roots in the Origins of a Roman Catholic Ecclesiology”, *Architectural History*, 40, p. 222-240.
64. Sheehy, 1977 : 66-67.
65. O’Donnell, 1984 : 52-53.
66. *The Builder*, 13 April 1878, p. 381 illustrates interior to E.
67. « The New Italian Church, St. Peter’s, Hatton Wall, Hatton Garden », 1863, *The Builder*, vol. 21, p. 687-688, illustrates interior to E, p. 689.
68. *The Builder*, vol. 22, 12 November 1864, p. 827-828, illustrates façade and interior to east.
69. *The Builder*, 12 June 1880, p. 746.
70. Pevsner : 202, ill. 77.
71. O’Donnell, Roderick, 1985, « The Architecture of the London Oratory Churches », in Michael Napier and Alistair Laing (dir.), *The London Oratory Centenary 1884-1984*, London, Trefoil, p. 21-47.
72. *The Builder*, 15 March 1884, p. 386-387; quoted in O’Donnell, 1985 : 21.
73. Koch, Alex, ed., 1893, *Academy Architecture and Annual Architectural Review*, London: Academy Architecture, p. 106, illustrates interior to E. For other examples of classicising Catholic church of the time in London, see O’Donnell, 1985 : 46, note 51.
74. *The Builder*, 12 October 1895, p. 258, plan p. 258, interior to E opp. p. 266. The plan as originally designed is illustrated in *The Builder*, 16 November 1895, p. 358.
75. *The Builder*, 12 October 1895, p. 249-250.
76. *The Builder*, 19 October 1895, p. 270.
77. On Arthur Holmes, see Thomas, Christopher, A., 1985, « A Thoroughly Traditional Architect: A.W. Holmes and the Catholic Archdiocese of Toronto, 1890-1940 », *Bulletin of the Society for the Study of Architecture in Canada*, vol. 10, no. 1, p. 3-9; Thomas, 1986.
78. Thomas, 1986 : 115.
79. *Construction*, vol. VIII, December 1915, p. 495-498; Thomas, 1986 : 113-114; *Construction*, vol. VIII, December 1915, p. 495-498.
80. Middleton, Robin, and Watkin, David, 1980, *Neoclassical and 19th Century Architecture – 1, The Enlightenment in France and England*, New York, Harry N. Abrams, Inc., ill. 198.
81. Sharratt, Anna, 2000, « Holy Family Church: A Renaissance Project », *Building and Construction Trades Today*, Mid-Summer, p. 10; Atkins, Brian, 2000, « Classical Design Accommodates Current Parish », *Building and Construction Trades Today*, Mid-Summer, p. 11. We owe those references to Mauro Franzoni.
82. Atkins : 11.
83. Sharratt : 10.
84. T.J. Rutley’s work is currently being studied by Candace Iron for her Major Research Paper in the Graduate Programme in Art History at York University.
85. Westfall, William, 1989, *Two Worlds: The Protestant Culture of Nineteenth-Century Ontario*, Kingston and Montreal, McGill-Queens University Press, p. 132, figs. 7-9; Butler, Janine, 1991, « St. Andrew’s Presbyterian Church, Toronto’s ‘Cathedral of Presbyterianism’ », *Ontario History*, vol. LXXXIII, no. 3, p. 170-192.
86. Specific mention is made of Kirkwall Cathedral although, other than both buildings being Romanesque, the link is far from obvious; see Butler : 173-175. On Kirkwall Cathedral, see Thurlby, Malcolm, 1997, « Aspects of the Architectural History of Kirkwall Cathedral », *Proceedings of the Society of Antiquaries of Scotland*, vol. 127, p. 855-888.
87. Robertson : 42-43; Westfall, William, and Malcolm Thurlby, 1986, « The Church in the Town: The Adaptation of Sacred Architecture to Urban Settings in Ontario », *Études Canadiennes / Canadian Studies (Association Française d’Études Canadiennes)*, vol. 20, p. 49-59, p. 53-54; Westfall, William, and Malcolm Thurlby, 1990, « Church Architecture and Urban Space: The Development of Ecclesiastical Forms in Nineteenth-Century Ontario », in David Keene and Colin Read (dir.), *Old Ontario: Essays in Honour of J.M.S. Careless*, Toronto and London, Dundurn Press, 1990, p. 118-147, p. 128-129; Euthalia Lisa Panayotidis, 1991, *Gothic and Romanesque: A Question of Style. The Arrangement of Protestant Churches and School Houses in 19th-Century Ontario: The Work of Henry Langley*, unpublished MA thesis, York University, p. 59-74; Carr, Angela, 1995, *Toronto Architect, Edmund Burke*, Montreal and Kingston, McGill-Queen’s University Press, p. 26-29.
88. Carr, *Toronto Architect, Edmund Burke*, p. 34-35, fig. 3.28.

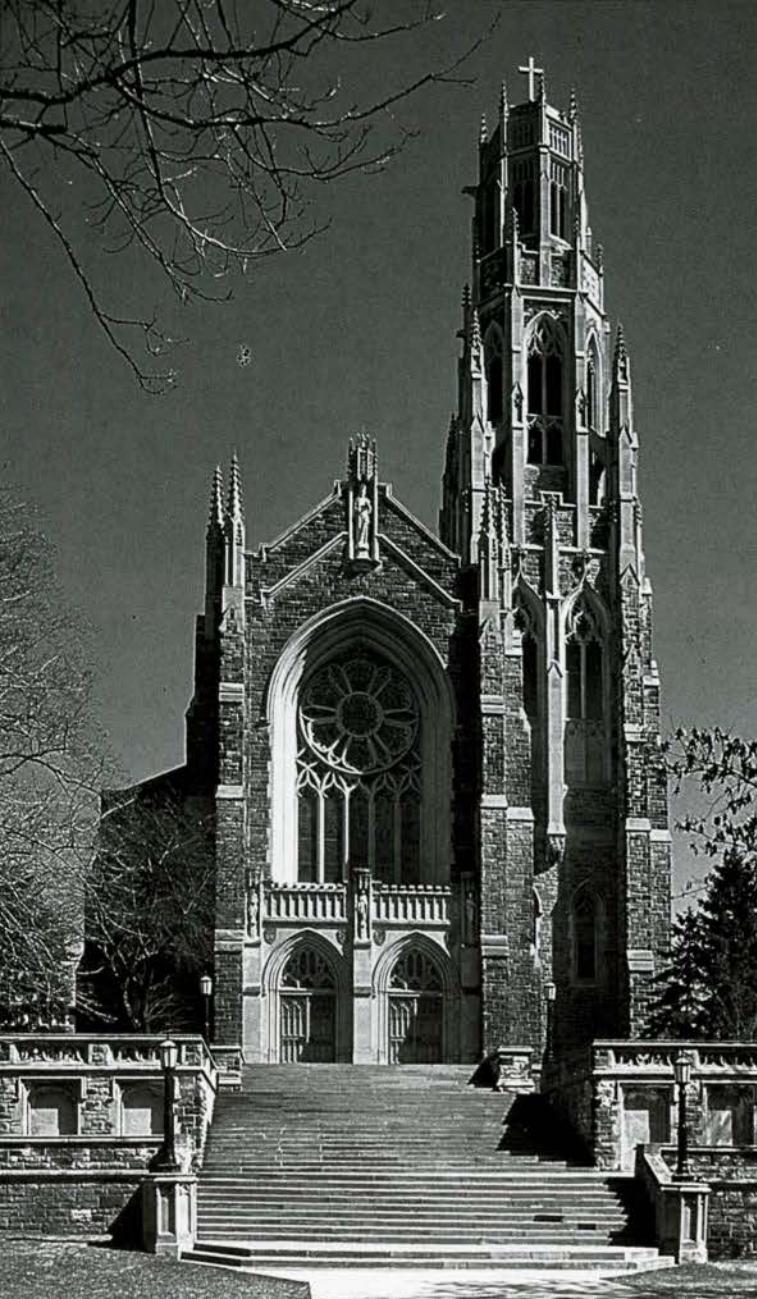


Fig. 1. William R. Souter, Cathedral of Christ the King, Hamilton, Liturgical west (south) façade, 1931-1933.
(Photo: Malcolm Thurlby)

Paula Wubbenhorst, M.A., is a graduate of the University of Toronto and York University. She writes promotional copy for a Toronto architectural firm and actively volunteers in architectural heritage endeavours. In 2004, she was appointed to Mississauga's Heritage Advisory Committee.

Paula Wubbenhorst

America's Influence on the Cathedral of Christ the King in Hamilton¹

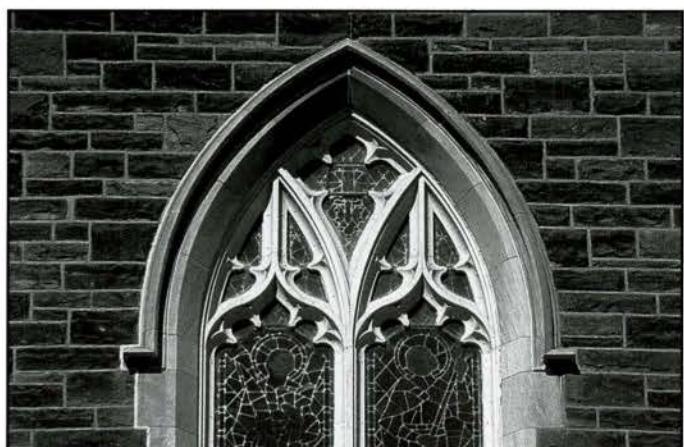
The Cathedral of Christ the King (1931-1933) (fig. 1), Hamilton, Ontario, is located on the north side of King Street West, and overlooks the east side of Highway 403. It tells the story of the conflicting motivations of an ambitious "Old World" bishop and a young American-trained architect. The bishop is the Most Reverend John Thomas McNally (1871-1952), Bishop of the Roman Catholic Diocese of Hamilton from 1924 to 1937, and the architect is William Russell Souter (1894-1971), of the Hamilton firm Hutton and Souter. Commissioning a cathedral, a *replacement* seat, no less, at the onslaught of the Great Depression, McNally was an enterprising man who was willing to go to great lengths to promote Catholicism in Hamilton, English Catholicism in Canada, and, in the process, himself.² Souter, on the other hand, was a young architect, trained at the University of Pennsylvania, who simply relished the opportunity of designing his first church in accordance with current architectural trends.

While the cathedral suffers a couple of awkward compromises between the Bishop and the architect, the conflict between the Bishop's grandiose aspirations and Souter's practical and contemporary architectural application is more apparent upon comparing and contrasting the discourse surrounding the cathedral to the structure itself. With little good news fit to print at the time, popular folklore surrounding the construction of the cathedral was profuse. A seemingly authoritative summary of such fanfare is the Pigott Construction Company's monograph on their project entitled *Cathedral of Christ the King, Hamilton, Canada: Being an arrangement of Photographic Views and notes describing the new Cathedral opened at Hamilton, December 19th, 1933*. A compilation of images with short descriptive texts, the publication concludes with the following paragraph:

Such are some of the chief architectural and constructional features of this edifice modeled on the best examples in the Old World and placed in a new world setting. This Cathedral, standing today in a busy manufacturing centre and on one of the principal arteries of traffic, links up with those other structures of a more distant time and place. Though built with modern methods and ingenuity in much less time than could have been dreamed of in the days of the guilds, it breathes the same spirit of craftsmanship and beauty of design.³

Fig. 2. William R. Souter, Cathedral of Christ the King, Hamilton,
Detail of aisle window, 1931-1933.
(Photo: Malcolm Thurlby)

Fig. 3. William R. Souter, Cathedral of Christ the King, Hamilton,
Detail of clerestory window, 1931-1933.
(Photo: Malcolm Thurlby)



There is nothing to suggest that the Bishop authored this copy, nor, of course, the numerous newspaper articles that reiterate the same such sentiments, associating the Hamilton cathedral with European ones. However, as the client, and no less, as a powerful figure, McNally is sure to have approved this text as well as what was publicized to the popular press. Such rhetoric was all part of the Bishop's public relations campaign. He wanted his cathedral to be held in the same high esteem as those in the Old World, the continent where his beloved religion was born.

Though some romanticizing should be allowed for, especially since the cathedral is Gothic in style (in architectural terms), such assertions are problematic. Remarks such as those published by the Pigott Construction Company suggest that European authority governs the design of Hamilton's Catholic cathedral and that—other than the employment of modern methods of construction—the edifice shares few similarities with contemporaneous architecture.

Not only is the architectural style of the cathedral similar to conservative contemporaneous architecture, but also the chief architectural and constructional features are hardly modelled on Old World examples; rather, they are closer to American sources. Though the Cathedral of Christ the King employs a Gothic vocabulary, Souter does not follow true Medieval models, but relies on an American derivation of the style instead. Moreover, even though the church resembles Gothic cathedrals, there are clearer formal connections with American architecture. The body of the church has closer affinities with American edifices than with European sermons in stone. Similarly, the tower and ciborium take after an American model rather than European ones. This essay will reveal that although the Cathedral of Christ the King shares similarities with the Gothic cathedrals of the Middle Ages, in terms of architectural source material, American authority governs it to a greater degree.

The notion of American influence is absent from the little academic research that exists on Hamilton's Cathedral of Christ the King. Besides R.H. Hubbard's dismissive half paragraph, in his article "Modern Gothic in Canada," for the *Bulletin of the National Gallery of Canada*, which erroneously labels the cathedral an "aisleless building," only two academic articles have been published on the architecture of the cathedral.⁴ Written at the conclusion of its construction, those essays include W.M. Shaw's "Basilica of Christ the King," in *Construction* (November–December 1933) and H.E. Murton's short "The Basilica of Christ the King," in the *Journal of the Royal Architectural Institute of Canada* (April 1934).⁵ Consequently, this paper is primarily based

on archival records, the popular press and the publications of Joseph M. Pigott (1885–1969), owner of the Pigott Construction Company. Utilizing formal analysis and/or comparison, the following pages will undermine the architectural merits of the associative claims made in those documents and uncover closer ties to American sources.

The most prevalent erroneous European association concerns the style of architecture. The Pigott Construction Company, Murton, Shaw, and Hubbard all pinpointed a specific period of Medieval English Gothic as the architectural style of the cathedral. The Pigott Construction Company stated that "Gothic architecture of what is known as the middle period and of the English school was selected as the vehicle of design."⁶ Murton concurred, estimating that the cathedral was "designed in the period of English fourteenth-century Gothic with its inherent softness of line."⁷ Shaw deemed that the Basilica was, "generally, of early English Gothic design."⁸ Over thirty years later, Hubbard argued that "its basic design is Perpendicular."⁹ Though Decorated (middle-pointed) details do exist, such as the curvilinear window tracery (fig. 2 and fig. 3), ogee arches (fig. 4), and slender arcade piers (fig. 5), the design of the structure does not adhere to any of those strains of English Gothic. Rather, the cathedral was designed in an American derivation of European Gothic, specifically the Late Gothic style espoused by Boston-based architect-theorist Ralph Adams Cram (1863–1942).

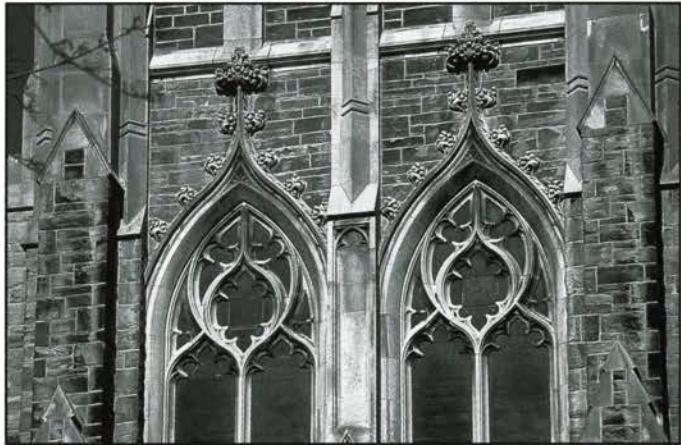


Fig. 4. William R. Souter, Cathedral of Christ the King, Hamilton, Detail of tower, 1931-1933.
(Photo: Malcolm Thurlby)

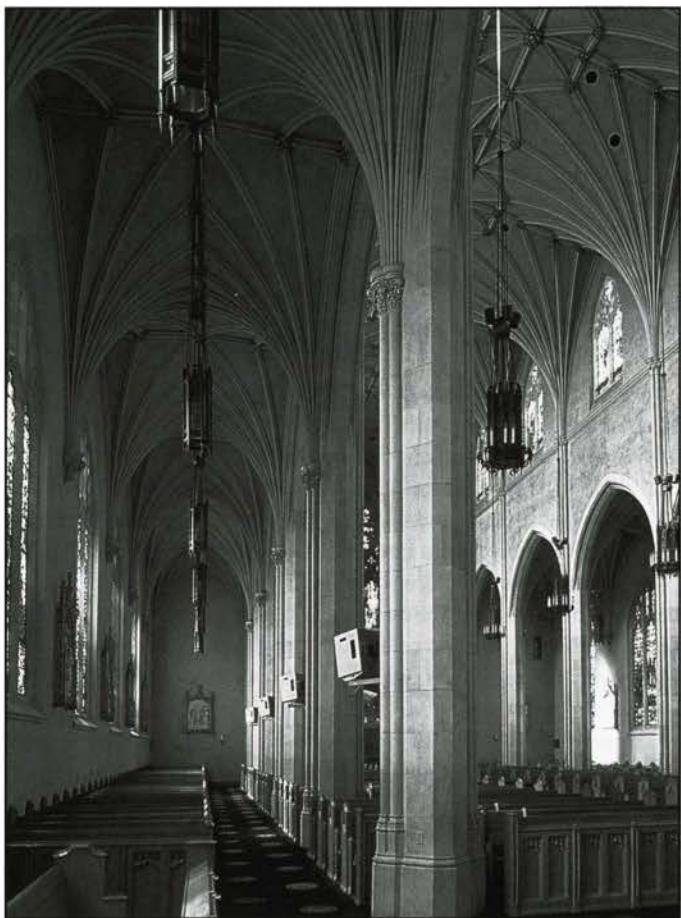


Fig. 5. William R. Souter, Cathedral of Christ the King, Hamilton, Interior pier, 1931-1933.
(Photo: Malcolm Thurlby)

an effort to banish the Classicist core from superficial early nineteenth-century Gothic Revival architecture, Pugin led a whole generation of nineteenth-century Gothic Revivalists to study Medieval originals in order that those precedents be precisely studied for the sake of imitation, though adapted to contemporary circumstances. Although Puginian copyism was eclipsed by a more creative and flexible Gothic Revival after the 1850s, its archaeological basis persisted into the twentieth century.

Cram riled against this imitative approach, characterizing nineteenth-century Gothic architecture as "fraudulent."¹⁰ Rather than simply reproduce Medieval architecture, Cram wanted to re-create it as Henry Hobson Richardson (1838-1886) had with the Romanesque. Cram admired Richardson's churches because they were new, and thus at least partially valuable in the history of American architecture. However, Cram refined Richardson's bold, massive, and dominating forms with the grace of the Gothic style.

Specifically, Cram wanted to take up the English Gothic tradition where it left off when interrupted by the Protestant Reformation. He "discerned murder, not exhaustion" of Gothic motifs in the sixteenth century, and he believed that the Perpendicular style still had force and promise in the nineteenth century.¹¹ However, Cram did not copy Perpendicular models; rather his Gothic adapted Medieval principles to modern necessities. His colleague Henry Vaughan (1846-1917) initiated Cram into the more modern approach of his late Victorian Revivalist mentor, George Frederick Bodley (1827-1907). (The now demolished St. Augustine's Church (1874), Pendlebury, epitomizes Bodley's majestic late Gothic style.¹²) Drawing on the Bodleyan aesthetic, Cram developed an original style that rejected Victorian copyism; his was "architecture, not archaeology."¹³

Adhering to Cram's tenets, Souter's Cathedral of Christ the King is not a replication of an English Gothic cathedral but is "largely an original concept."¹⁴ After visiting the American cities of Boston and New York, unlike the Victorian Revivalists, Souter chose not to travel abroad to tour European churches. He told a *Hamilton Spectator* interviewer: "Heck, I could remember them all from my student days [...] architectural studies included all the old great churches and cathedrals."¹⁵ Instead, Souter claimed: "for about three months I doodled and drew sketches on a pad."¹⁶ Uninterested in archaeological authority, Souter created, in Cram's words, architecture rather than archaeology.

Cram even acted as "critical advisor" to the project, meeting with Souter and Pigott in Boston to review the drawings.¹⁷ Recounting the day in his diary, Pigott disclosed that "[Cram] liked Souter's design very much. He made a change in front—put

It is necessary to understand the style of architecture to which Cram rebelled in order to comprehend his philosophy. Moreover, it is important to note that, by suggesting that Souter's cathedral was designed in a specific English Gothic style, the Pigott Construction Company, Murton, Shaw, and Hubbard did not give him due credit, as they serve to suggest that he was an outmoded nineteenth-century copyist. By creating anew rather than imitating cathedrals of the Middle Ages, Souter and Cram dispensed with the early Victorian archaeological approach to architecture zealously advocated by English architect-theorist Augustus Welby Northmore Pugin (1812-1852). In

Fig. 6. William R. Souter, Cathedral of Christ the King, Hamilton, Exterior from the east, 1931-1933.
(Photo: Malcolm Thurlby)

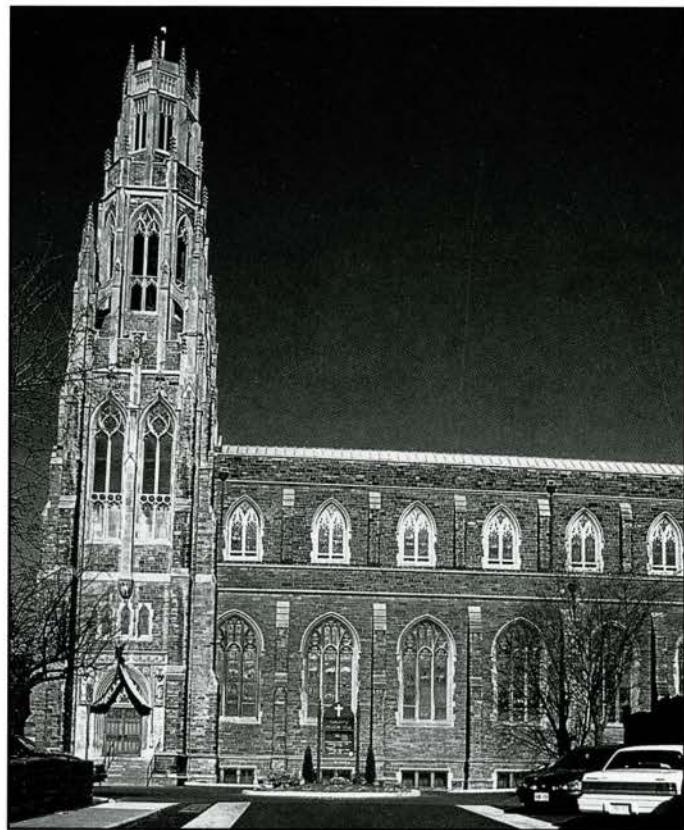
a big niche... in gable over front entrance See—in which to place 'Christ the King' and objected to this figure being in the tower [sic]. He made other minor changes in plan."¹⁸ Just over six months later, Pigott and Souter met Cram again in Boston. Pigott reported that:

Cram made certain changes to our altar design. He cut off the fleche or spire and recommended at the back and sides rich Brocade hangings—lots of crimson and gold. He widened the width to about 12'. The stained glass windows—he praised the designs and color, but said "of course they are not stained glass." He said that he had been prepared to find much fault and was agreeably surprised.¹⁹

Cram's opinion regarding the cathedral's stained glass eventually led to a dispute with the Bishop, which ultimately resulted in a compromise, the windows being composed of Cram's medallions and the Bishop's didactic imagery. Thus, though Cram's changes were few, they were not merely recommendations.

Although the contemporaneous press made mention of Cram's assistance, he was dubbed an "international authority" on Gothic architecture and his nationality was rarely, if ever, revealed; reporters were always quick to add that few modifications were suggested.²⁰ Indeed, Pigott's diary entries seem to substantiate that claim; however, though Cram may have had minimal direct influence on the design of the cathedral, the fact that the American found little fault with the plans reveals that Souter had a well-grounded knowledge of Cram's architectural style. Souter's daughter maintained that he did "six months of research before he put pen to paper."²¹ Judging by the triviality of Cram's suggestions, much of this time was probably spent thoroughly studying Cram's brand of Modern Gothic.

In addition to subscribing to a doctrine of originality over archaeology, the Late Gothic style employs the Beaux-Arts aesthetic. As its name implies, Beaux-Arts is based on the teachings of Paris' École des Beaux-Arts; though a French institution, the late nineteenth-century Revival of its basic building principles began in the United States, spearheaded by McKim, Mead and White. The Chicago World's Columbian Exposition (commonly known as the Chicago World's Fair) popularized this American Academic Renaissance in 1893. Although the style was typically articulated in a classicising fashion, Beaux-Arts fundamentals, including ideals of discipline, order, and monumentalism, were also applied to the Gothic style, which was a preferred symbolic choice for ecclesiastical structures. The modern spirit of the Cathedral of Christ the King, as opposed to the outmoded Victorian approach, can be better understood in the context of Beaux-Arts ideals.



The cathedral's strong horizontal axis is a Beaux-Arts trait, as it favours monumentality over the picturesque. Although, as previously mentioned, the house of worship stands above the highway, it is erected on a low natural plateau, to the west of the downtown core. Accordingly, the regal Cathedral of Christ the King ironically does not reign over its inner city; instead, it recumbently stretches across the earth. The wide windows that run around the entire body of the church, especially those that puncture the raised basement (fig. 6), enhance this impression. Moreover, Souter inscribed horizontal lines on the church by way of the pronounced stringcourses and the blind arcade that circumscribes the pair of portals on the liturgical west (south) side. The low pitch of the roofs and gables do little to counteract that horizontal line effect. Souter strategically placed a 165-foot tower (fig. 7) at the southwest corner, at the apex of the angle of King Street, so that it terminates the urban vista from both the east and west.²² However, the staged transition of the tower, from square to octagon, sobers in comparison to the dramatic upward surge of Medieval and/or Victorian towers.

This single carillon tower is the only picturesque element of the design, making the cathedral very composed and thus decidedly un-English. Constructed of Scottish random ashlar masonry, Hamilton's simple exterior lacks the rustic texture of English Medieval cathedrals. According to the Pigott Construction Company, this stonework: "has been kept as flat as possible, the projection of the rock face being not over one-half inch with 5/8" joints pressed to a flat strap like surface."²³ Even though the liturgical west (south) window is heavily recessed, the detail treatment of the liturgical west (south) façade is quite



Fig. 7. William R. Souter, Cathedral of Christ the King, Hamilton, Tower from southeast, 1931-1933.
(Photo: Malcolm Thurlby)



Fig. 8. William R. Souter, Cathedral of Christ the King, Hamilton, Interior to liturgical east (north), 1931-1933.
(Photo: Malcolm Thurlby)

restrained, as seen in the shallowness of the crenellated blind arcade and the stiff rectilinear shape of the canopied niches. Moreover, the colossal crowned statue of Christ the King culminates the "west" front, but barely emerges from the gable. The temperate trimmings continue around the entire edifice, the plain wall expanses being relieved only by buttresses and stringcourses. The only element that breaks up Hamilton's roofline is the pinnacle that demarcates the sanctuary. (The chimney is slightly detached from the main body of the church.) Souter streamlined the side porch into the base of the carillon tower, omitted transepts for the sake of utility, and merged the chapels into the

sanctuary, making the overall composition very unified and inconsistent with sprawling Medieval English cathedrals.²⁴

the purifying penchant of the Beaux-Arts aesthetic. Colour is confined to the floor and the stained glass windows. Although the saints in the clerestory windows are polychromatic, those windows are largely clear, as the figures are kept small in order to admit as much clear light as possible.²⁷ Similarly, the panels of the Stations of the Cross are kept neutral, colour being limited to the mild rose of the frames, "so as not to conflict with the windows and in particular to avoid giving a band of dark colour around the wall of the church."²⁸ As does its horizontal emphasis and disciplined restraint, the pureness of the cathedral's monochromatic colour scheme reveals its closer allegiance to American-revived academic architecture than Medieval Gothic.

In addition to employing an American architectural vocabulary, Souter relied more directly on American models than European ones. However, it seems that even Souter's elder partner, Gordon Johnston Hutton (1881-1942), with whom he apprenticed before being named partner in 1921, felt it necessary to make exaggerated associations with European cathedrals.²⁹ Hutton reported to the *Hamilton Spectator* that:

The new basilica will be modeled, generally, after one of the oldest, largest and architecturally impressive buildings ever erected—the cathedral of Notre Dame, in Paris. Nothing, perhaps in all the world, has ever been so universally admired as Notre Dame, and when Hamilton's basilica rises tall and commandingly beautiful, it too, will be a "vast symphony in stone."³⁰

The Canadian church shares little with the legendary French cathedral (fig. 9). As previously mentioned, Souter dispensed with a triforium and transepts; furthermore, unlike Notre-Dame de Paris, the Cathedral of Christ the King lacks flying buttresses, a flèche, gargoyles, two foreboding rectilinear towers, and a tripartite façade. Other than their Gothic vocabulary, the two cathedrals share almost nothing in common.

However, the same *Hamilton Spectator* article refined Hutton's associative claims. The reporter revealed that "the general shape of the plan of the church is similar to Notre-Dame church in Paris."³¹ Indeed, the layout of Hamilton's cathedral adapts a scaled-down version of Paris' famous simplified, hairpin ground plan (fig. 10), though Souter's apse is narrower than the remainder of the church and he omits the ambulatory.³² By dispensing with those components, and adapting the principles of the Parisian plan to suit his own design, Souter adhered to Cram's notion of adapting Medieval principles rather than specific motifs. Nevertheless, the association with Notre-Dame de Paris is hardly worth mentioning as, owing to its modern

This Beaux-Arts streamlined simplicity endures in the interior (fig. 8), where Souter dispensed with the unnecessary triforium in favour of a simple two-storied elevation. Souter's omission of transepts results in a long, unbroken view of the lierne-vault[ed ceiling] right down to the liturgical easternmost (northernmost) end. The differentiation between the sanctuary and the nave is subtle, the sanctuary being elevated, but, in Murton's words, is "essentially a continuation of the nave, adding to its length."²⁵ Merely a more elaborate rib and an engaged five-fold cluster column, in place of the three-fold cluster, of the nave proper, distinguish the sanctuary from the nave. Thus, Souter minimizes Medieval English variety and sculptural effects, allowing simplicity and unity to prevail.

Whereas Decorated cathedrals were originally richly polychromed, the Cathedral of Christ the King is generally monochromatic.²⁶ Such lack of polychrome is consistent with

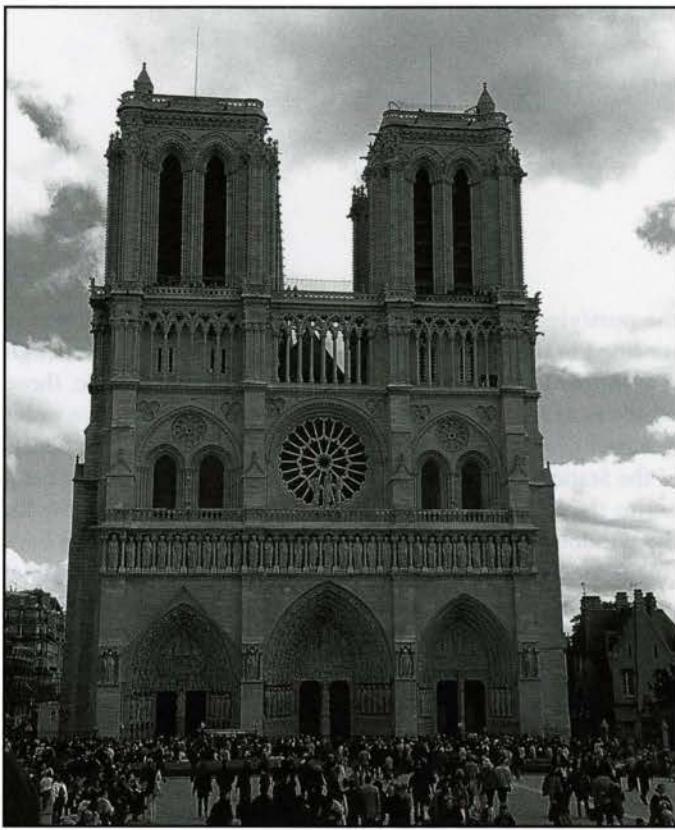
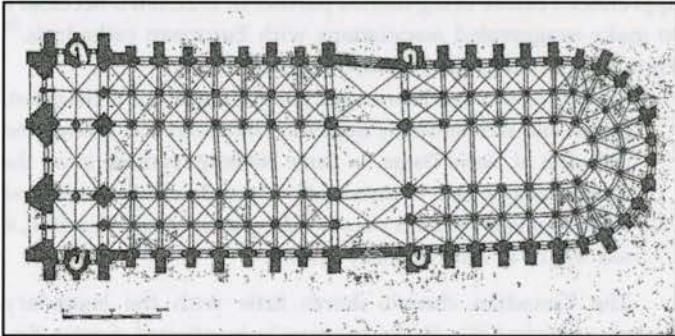


Fig. 9. Cathedral of Notre-Dame, Paris, West façade, begun 1150-1155, lower story c. 1200, window 1220, towers 1225-1250.
(Photo: Luc Noppen)

Fig. 10. Cathedral of Notre-Dame, Paris, plan, begun 1150-1155.
(Photo: Luc Noppen)



economical design, the continuous streamlined ground plan has become generic since Paris initiated it almost one thousand years before Souter designed the Cathedral of Christ the King. Thus, the connection with Notre-Dame de Paris is insubstantial at best.

A closer link exists between the Cathedral of Christ the King and New York City's Church of St. Vincent Ferrer (1916) (see www.fordham.edu/halsall/medny/mchale.html), designed by Cram's associate, Bertram Grosvenor Goodhue (1869-1924). St. Vincent Ferrer is notable not only because it is one of Goodhue's ecclesiastical masterpieces, but also because it marks the first time that the iconography of the crucifixion embellished a church exterior. In fact, Goodhue made it the focal point of the entire liturgical west front composition, by placing the Christ crucified figure at the centre of the lintel that rises from the entrance porch. Moreover, increasing its prominence, Goodhue elevated the actual crucifixion so that it pokes up above the top of the lintel.

In his daily diary, Pigott noted that he, with McNally and Souter, visited that Dominican church during their trip to New York City.³³ In his condensed daily diaries, Pigott recounted: "For several days—March 8th, 9th, and 10th—Bishop McNally, Bill Souter and I were in New York looking at churches, in preparation for the design of the Basilica."³⁴ However, the architect had to have seen the edifice at least four years earlier, either in person or second-hand, because he included a crucifixion on the main entrance of his Cathedral High School (1927-1928), Hamilton, another project done for McNally in conjunction with Pigott.³⁵ Not only did Souter include the crucifixion, he positioned it just as Goodhue had. Although Souter simplified the design by dispensing with the figures that people Goodhue's façade, the iconographical link remains.

Since Souter patterned the entrance of Cathedral High on St. Vincent Ferrer, it is possible that he used the same source for the liturgical west (south) façade of the Cathedral of Christ the King. Both "west" fronts have the same general layout. However, whereas Souter mimicked the iconography of the American church's "west" front in his design of the school, he appropriated the layout of the recessed window in his design of the church. Souter's design imitates the overall form of the recessed pointed arch, as well as the tracery of the window that comprises it. Both windows include a sexpartite rose, elevated by five lancets, with trefoils aiding the transition.

The windows might have been identical had it not been for the Bishop's iconographical demands. Whereas curvilinear tracery comprises Goodhue's rose motif, six large and small lobes comprise that of Souter's in order to accommodate the Bishop's required iconography. Pigott's monograph on the cathedral reported that:

His Excellency expressed a wish for a fairly large central panel to house the representation of Christ the King, also for six other fairly large panels to take care of representations of the Holy Family and our Lord's intimates during His life here on earth. This forced the rose into a rather novel and interesting form, namely six large lights and six small lights, surrounding the centre rondel [sic].³⁶

Thus, because the Bishop demanded that there be adequate space to include twelve figures around the central roundel, which was to and does depict the motif of Christ crowned, Souter could not replicate Goodhue's window in as much detail as he may have intended.

American influence on the liturgical west (south) façade may not end with St. Vincent Ferrer. The Cathedral of Christ the King's odd double porch suggests that there may have

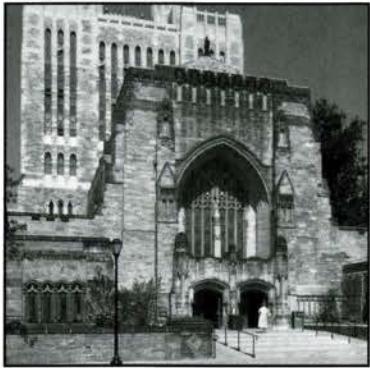


Fig. 11. James Gamble Rogers, Sterling Memorial Library, detail, Yale University, New Haven, 1930.
(Photo: Patrick L. Pinnell. Reproduced from Patrick L. Pinnell, *The Campus Guide: Yale University*, New York, Princeton Architectural Press, 1999, detail of cover)

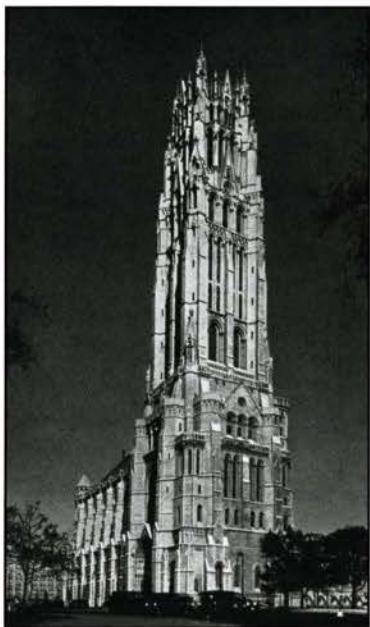


Fig. 12. Henry C. Pelton and Charles Collens, The Riverside Church in the City of New York, www.theriversidechurchny.org, completed in 1931.
(Photo: reproduced from *The Riverside Church, in the City of New York: A Handbook of the Institution and its Building*, Philadelphia, Franklin Print Company, 1931, p. 29)

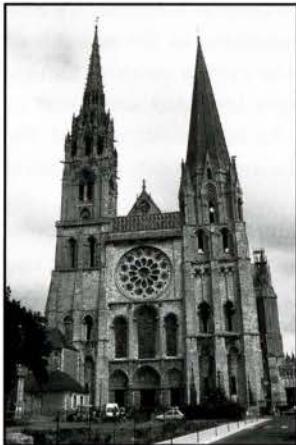


Fig. 13. Chartres Cathedral, West façade, 1134-1220, portals ca. 1145, rose window ca. 1216, north spire 1507.
(Photo: Luc Noppen)

also been a secular source since churches typically bear single or triple porches. In a 1967 interview for the *Hamilton Spectator*, Souter acknowledged that he threw a "bit of Yale [...] in" to the design.³⁷ Since James Gamble Rogers' long-awaited Sterling Memorial Library (fig. 11), completed in 1930, is one of the cornerstones of Yale architecture, it is possible that Souter may have been referring to it. Thus, he may have patterned the cathedral's double door arrangement on that source. Although arched headers, rather than a lintel, surmount Gamble's doors, three pronounced posts strongly vertically delineate the entranceways of both buildings. Moreover, Souter may have also been inspired by the extent of the recession of Sterling Memorial Library's front window as that degree of depth is absent from the window of St. Vincent Ferrer's liturgical west façade. Therefore, the Cathedral of Christ the King exhibits more specific connections with American structures,

least of all St. Vincent Ferrer, than with Notre-Dame de Paris.

In addition to the church body being feebly likened to Notre-Dame de Paris, the Cathedral of Christ the King's tower has been erroneously paralleled with other European sources. The highlight of the structure, Hamilton's tower, is of a *couronne* (crown) type. Thus, just as the central roundel of the liturgical west (south) façade's window does, the tower appropriately evokes the cathedral's theme of Christ crowned.

McNally, Pigott, and Souter were probably inspired to include a *couronne* tower during their trip to New York City. Besides the Church of St. Vincent Ferrer, the three men visited St. Patrick's, Brooklyn's Chapel of Cardinal Mundelein, St. Bartholomew's, St. Thomas, the Church of the Heavenly Rest, St. John the Divine, and Riverside Church.³⁸ Completed in the year of the Hamilton trio's visit (though the first service was held in October 1930), Riverside Church (fig. 12), designed by Henry C. Pelton and Charles Collens, includes the famous Laura Spelman Rockefeller Memorial Tower.³⁹ The summit of the tower forms the *couronne* motif. Pigott complimented it in his diary, writing:

"The Church of Rockefeller's with the tower he has erected in memory of his mother is a wonderful piece of work."⁴⁰

Pigott seems to have had a penchant for lacy towers. Upon visiting Chartres during his European vacation, he recorded in his travel diary that "the lines [of the south tower] are undoubtedly very good and the spire very graceful, but I must confess I like the spire of the north tower the best."⁴¹ Though the less famous of the two towers, Pigott preferred the late Gothic north tower (fig. 13, on the left), which, with its filigreed summit, is aesthetically closer to the *couronne*. Additionally, the sight of Rouen Cathedral provoked Pigott to write: "The beauty spot is, of course, the Tour de Beurre. This tower is the inspiration to the Boston Stump [the tower of St. Botolph's Church in Boston, Lincolnshire] and our own Cathedral Tower in Hamilton."⁴² With a special affection for the Tour de Beurre (fig. 14), Pigott was certainly partial to filigreed towers.

While Pigott's interest in the design may have influenced the decision to construct a *couronne* tower, his adoration of the Tour de Beurre did not govern the specific source upon which Hamilton's tower was modelled. However, Pigott was not alone in making this erroneous association; the papers variously reported that Souter patterned the tower on the Tour de Beurre and "Boston Stump" (fig. 15). The *Herald* announced that the tower "has been designed to follow, broadly, the lines of the famous old church in Boston Lincolnshire, England, known as 'Boston Stump.'"⁴³ The *Hamilton Spectator* reported that "The tower design will be reminiscent of a church called Boston Stu[mp], in Boston, England. It will be similar, also, to a tower in the cathedral at Rouen France."⁴⁴

Comparisons with those towers reveal that neither association is warranted. Both European towers rise in successive stages from a square base, and only at the highest stage does each dissolve into an octagonal crown motif. Conversely, although Hamilton's tower also rises in successive stages from a



Fig. 14. Guillaume Pontis and Jacques Le Roux, Tour de Beurre, Rouen Cathedral, begun 1485.
(Photo: Linda Elaine Neagley. Reproduced from Linda Elaine Neagley, Disciplined Exuberance: The Parish Church of Saint-Maclou and Late Gothic Architecture in Rouen, University Park, Pennsylvania State University Press, 1998, fig. 11)



Fig. 15. St. Botolph's, Boston, Lincolnshire, begun 1309, tower begun c. 1425-1430.
(Photo: A.F. Kersting. Reproduced from Nikolaus Pevsner and John Harris, Lincolnshire, The Buildings of England (revised by Nicholas Antram, 1st edition, 1964), London, Penguin Books, 1989, pl. 45)

square base, it dissolves into a *double* octagonal crown. Moreover, though Souter may have mimicked Boston's paired ogee arch windows, the wide windows that pierce the other square stages of "Boston Stump" are absent from "Hamilton Stump." Actually, the term "stump" is completely ill-suited to Hamilton's tower and revealing of the two towers' divergent expressions of verticality. Hamilton's tower, by virtue of its more plentiful openwork, seems to reach higher into the sky than the grounded "Boston Stump." However, in terms of interlace, Hamilton's tower sobers in comparison with the Tour de Beurre, rendering them formally incomparable.

Souter's tower is actually at least one bit of "Yale thrown in," as it bears a striking resemblance to Rogers' Harkness Memorial Tower (fig. 16). Bordering on Puginian copyism, Souter smoothed out Harkness' rough lines, but practically duplicated every inch of the entire tower. In addition to the general aesthetic similarities, like Rogers' tower, Souter's rises in successive stages from a square base, to a four-sided belfry, to double filigreed octagonal crowns. Souter even attempted to emulate Harkness' famous sculpted faces since originally, as previously mentioned, he had included the Christ the King figure on the tower until Cram transferred it to the front gable.⁴⁵ Since, according to Stanley T. Williams' 1921 pamphlet on the subject, "So far as known, it [was] the only 'crown' tower in America and the only one built in modern times," Harkness Tower must have sparked a lot of interest, including Souter's.⁴⁶ Likely following in the footsteps of Collens and Pelton, Souter was inspired by that masterpiece.

Hamilton's tower is not its only crown that is feebly attributed to European authority. Another crown resides in the church, at the liturgical east (north) end, in the form of the ciborium (fig. 17). McNally requested that this ciborium "should take the form of a crown in a cathedral dedicated to Christ the King [since the] Sacramental Presence is actually in the tabernacle [below it]."⁴⁷ Inaccurately referring to it as a baldacchino, a common mistake discussed in his construction company's

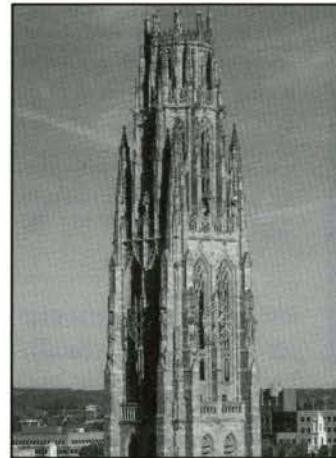


Fig. 16. James Gamble Rogers, Harkness Memorial Tower, Yale University, New Haven, completed in 1921.
(Photo: Patrick L. Pinnell. Reproduced from Patrick L. Pinnell, The Campus Guide: Yale University, New York, Princeton Architectural Press, 1999, p. 60)

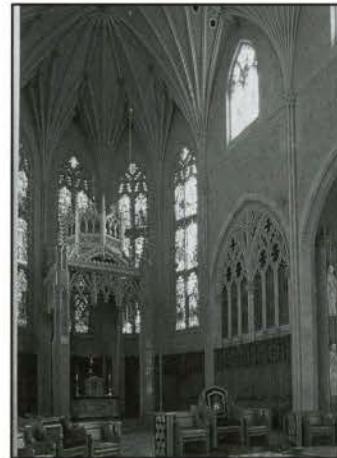


Fig. 17. William R. Souter, Cathedral of Christ the King, Hamilton, Sanctuary, 1931-1933.
(Photo: Malcolm Thurlby)

monograph, Pigott reported that Souter found authority for the crown-spire at St. Giles at Edinburgh (fig. 18):

When the Bishop expressed the desire to have his high Altar in the Basilica at Hamilton built so that the covering of the Baldacchino [sic] would be in the form of a "Crown"—Souter made quite a search for a precedent and this tower of St. Giles at Edinburgh was the only thing he could find.⁴⁸

The fact that Souter was so hard-pressed to find authority makes the association all the less convincing, especially since the tower crowning St. Giles shares little with that topping the tabernacle at the Cathedral of Christ the King. Although inward-facing flyers that meet at the centre comprise both crown-spires, this is where their similarities end. Whereas Edinburgh's buttresses support a small finial that functions as the summit of the crown, Souter's flyers support the crown proper (though Souter's original conception must have included some sort of pinnacle since Cram removed it).⁴⁹ As both designs treat the motif of the crown quite distinctly, the architectural association seems somewhat forced.

However, associating the ciborium with an exterior tower is rather intriguing since Souter's crown actually echoes the one that surmounts his own exterior tower (fig. 19). An octagonal drum delineated by corner pinnacles comprises each crown. Because Yale's Harkness Memorial Tower inspired the exterior tower, there is a more concrete American link, yet again, than a European one.

Formal analysis reveals that Rogers' Harkness Memorial Tower is a more definitive source than St. Giles, "Boston Stump," or Rouen for both Souter's ciborium and tower. Additionally, the Church of St. Vincent Ferrer and Sterling Memorial Library share more specific similarities with the body of Hamilton's Catholic cathedral than does Notre-Dame de Paris. Finally, stylistically speaking, Souter articulated Hamilton's house of worship in the American-derived Modern Gothic style rather than in a true European Medieval vocabulary. Therefore, though sources

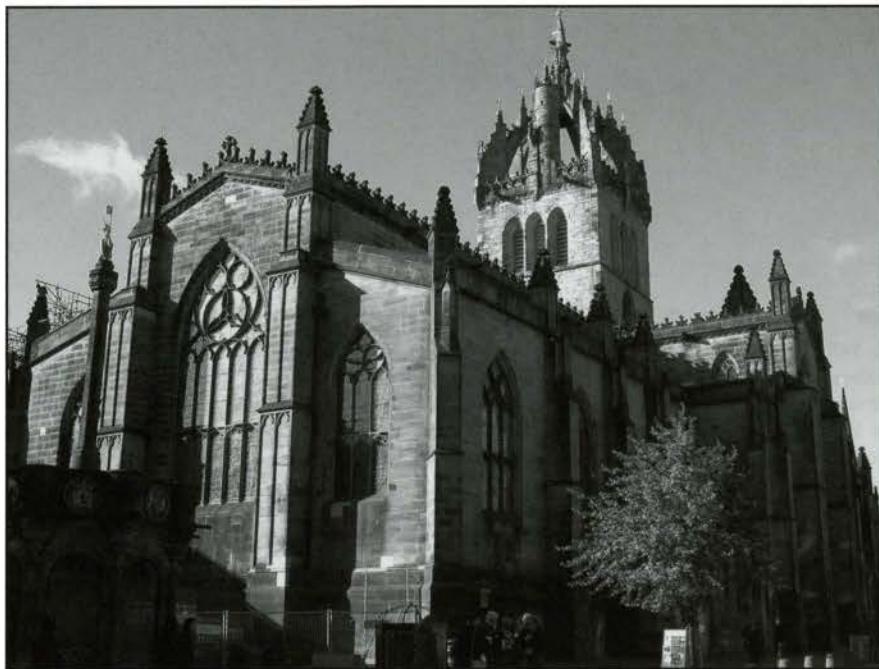


Fig. 18. St. Giles, Edinburgh. 1495.
(Photo: www.uncoveredscotland.co.uk)

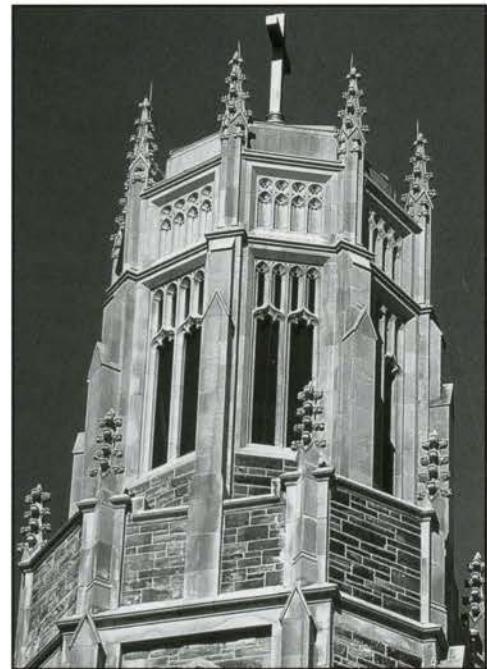


Fig. 19. William R. Souter, Cathedral of Christ the King, Hamilton, Summit of tower. 1931-1933.
(Photo: Malcolm Thurlby.)

on the subject report and suggest a strong European influence, American authority governs the design of Cathedral of Christ the King to a greater degree.

The Cathedral of Christ the King's American authority may not have been fully comprehended at the time of construction, simply because the architect himself seems not to have spoken to the press. While reporters interviewed McNally, Pigott, and even Hutton, Souter's voice on the subject was not published until 1967. Souter kept any hint of his true sources to himself until long after the dust had settled, probably because they were not necessarily in tune with what the Bishop wanted emphasized publicly.

The conflict over sources of authority is made all the more apparent by the fact that Souter was reluctant to settle on a so-called precedent for his crown-spire, as it suggested that he was required to find certain types of authority. While complaining of Souter's poor work ethic, Pigott noted in his diary that "Authorities must be found for everything."⁵⁰ Such a statement is not surprising given Pigott's traditionalist ways. His publications and diaries suggest that he identified strongly with the Medieval master stonemason, esteeming the permanence and familiarity of stone construction.⁵¹

The Europe-schooled Bishop was also extremely traditional with "definite tastes in ecclesiastical architecture."⁵² Not only did Souter have to contend with such conservatism, but he also had to demonstrate that he was capable of church design. Though McNally likely reluctantly approved of Pigott's choice, due to the fact that the threesome had worked together on Cathedral High, it was the constructor who actually hired the architect. At the 1933 opening of the cathedral the Bishop remarked: "We had not the same implicit confidence in him because, while he had

long cherished the desire of building a church, had never before had the opportunity of proving his worth."⁵³

By rebelling somewhat against this "Old World" Bishop, Souter not only proved his worth, but also showed himself to be a rather innovative church architect.⁵⁴ Just a few years before Souter started to work on the Cathedral of Christ the King, the Toronto Catholic Diocese's darling architect, Arthur W. Holmes (1863-1944), travelled abroad to measure St. Mary the Virgin of St. Neot's, Huntingdonshire (fifteenth century-early sixteenth century). Holmes reproduced it in the form of the Basilian church of Holy Rosary (1925) in cosmopolitan downtown Toronto.⁵⁵ By not relying on such strict European authority, conversely, in the Cathedral of Christ the King, Souter designed something much more modern in the industrial city of Hamilton.

Modernist architecture had taken the world by storm by the 1930s, making the Cathedral of Christ the King actually quite conservative in style as well (by universal architectural standards). Despite Modernism, it seems that it was still important for ecclesiastical structures to have the prestige of "Old World" European associations. The contemporaneous folklore surrounding Hamilton's Cathedral of Christ the King accomplishes just that. However, in actual fact, Souter designed a largely American structure that is leaps and bounds beyond the Medievalism to which its Bishop aspired.

Notes

1. This paper derives from a major research paper submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts, Graduate Programme in Art History, York University. I am deeply indebted to Malcolm Thurlby for inspiring this paper, photographing the edifice, and for his ongoing guidance and support.
2. Bérard, Robert Nicholas, 1997, « A Cardinal for English Canada: the Intrigues of Bishop John T. McNally, 1930-1937 », *Canadian Catholic Historical Association, Historical Studies*, vol. LXIII, p. 81-100.
3. Pigott Construction Company Limited, 1933, *Cathedral of Christ the King, Hamilton, Canada: Being an Arrangement of Photographic Views and Notes Describing the New Cathedral Opened at Hamilton, December 19th, 1933*, Hamilton, Reid Press, n.p.
4. Hubbard, R.H., 1975, « Modern Gothic in Canada », *Bulletin of the National Gallery of Canada*, vol. XXV, p. 16.
5. Murton, H.E., April 1934, « The Basilica of Christ the King », *Journal of the Royal Architectural Institute of Canada*, vol. II, no. 4; Shaw, W.M., November-December 1933, « Basilica of Christ the King », *Construction*, vol. XXVI, no. 6, p. 131-143.
6. Pigott Construction Company Limited: n.p.
7. Murton : 55.
8. Shaw : 135.
9. Hubbard : 16.
10. Shand Tucci, Douglass, 1974, *Church Building in Boston, 1720-1920: With an Introduction to the Work of Ralph Adams Cram and the Boston Gothicists*, Concord, The Rumford Press, p. 49.
11. Shand Tucci : 50.
12. Verey, David, 1976, « George Frederick Bodley: Climax of the Gothic Revival », in Jane Fawcett, *Seven Victorian Architects* (ed.), London, Thames and Hudson, p. 91.
13. Cram, R.A., 1899, *Church Building*, Boston, p. 45, quoted in Shand Tucci : 50.
14. McNeill, Stan, « Born in Protest, its Beauty Has Conquered All », *Hamilton Spectator*, 10 June 1967, p. 28.
15. McNeill : 28.
16. McNeill : 28.
17. Pigott, J.M., 1966, *Condensed Daily Diaries of Joseph M. Pigott from Approximately 1910 to 1964*, Hamilton, p. 132, The William Ready Division of Archives and Research Collections, McMaster University Library, Hamilton, Canada, hereon in W. Ready Archives.
18. Pigott, Joseph M., « Wednesday, July 1, 1931 », *Daily Journal for 1931*, p. 182, W. Ready Archives.
19. Pigott, Joseph M., « Monday, December 14, 1931 », *Daily Journal for 1931*, p. 340, W. Ready Archives.
20. « Cornerstone to Be Laid Sunday: Holy Name Society to March to Site of New Catholic Cathedral », *Herald*, 19 September 1931.
21. Telephone Interview with Margaret Souter Morphy, 7 May 2001.
22. Foyster : 100.
23. Pigott, *Cathedral* : n.p.
24. Pigott, *Cathedral* : n.p.
25. Murton : 55.
26. Coldstream, Nicola, 1994, *The Decorated Style: Architecture and Ornament, 1240-1360*, London, British Museum Press, p. 12.
27. Pigott, *Cathedral* : n.p.
28. Pigott, *Cathedral* : n.p.
29. « Administrative History », *Souter, Bell, Howard and Souter Fonds*, Ontario Archives, 1995; « Skyway Designer W.R. Souter Dies », *Hamilton Spectator*, 19 November 1971.
30. « Cathedral Will Be Symphony in Stone », *Hamilton Spectator*, 19 September 1931, p. 16.
31. « Cathedral Will Be Symphony in Stone » : 16.
32. A ground floor plan of the Cathedral of Christ the King is reproduced in Shaw : 133.
33. Pigott, Joseph M., « Tuesday, March 10, 1931 », *Daily Journal for 1931*, p. 69, W. Ready Archives.
34. Pigott, *Condensed Daily Diaries* : 131.
35. Pigott, *Condensed Daily Diaries* : 99. See image in *Selections of the Work of Hutton & Souter*, Hamilton, 1934, n.p.
36. Pigott, *Cathedral* : n.p.
37. McNeill : 28.
38. Pigott, Joseph M., « Monday, March 9, 1931 », *Daily Journal for 1931*, p. 68; « Tuesday, March 10, 1931 », *Daily Journal for 1931*, p. 69, W. Ready Archives.
39. *The Riverside Church, in the City of New York: A Handbook of the Institution and its Building*, 1931, Philadelphia, Franklin Print Company, p. 26.
40. Pigott, « March 10 » : 69.
41. Pigott, Joe, *A Trip Abroad, 1932: Being the diary of the Joe Pigotts (husband and wife) written in their trip to England, France, Italy and Bavaria in the summer of 1932*, p. 55, W. Ready Archives.
42. Pigott, *A Trip Abroad* : 50.
43. « Cornerstone to Be Laid Sunday ».
44. « Cathedral Will Be Symphony in Stone » : 16.
45. Pigott, « July 1 » : 182.
46. Williams, Stanley T., 26 October 1921, « The Harkness Memorial Tower », *American Architect*, vol. CXX, no. 9, p. 315-316.
47. « Souvenir Booklet of the Cathedral of Christ the King », 1934, Hamilton, *Catholic Voice*, p. 9.
48. Pigott, *A Trip Abroad* : 36.
49. Pigott, « December 14 » : 340.
50. Pigott, Joseph M., « Friday, May 22, 1931 », *Daily Journal for 1931*, p. 142, W. Ready Archives.
51. Pigott, Joseph M., 1931, *Building in Stone: A Contribution to Stimulate Greater Interest in the More General Use in Canada of Stone in Certain Types of Buildings and Styles of Architecture*, Toronto, Southam Press.
52. Foyster : 35.
53. Pigott, *Cathedral* : n.p.
54. Foyster : 35.
55. Thomas, Christopher A., 1986, « A High Sense of Calling: Joseph Connolly, A.W. Holmes and their Buildings for the Roman Catholic Archdiocese of Toronto, 1885-1935 », *Revue d'art canadienne/Canadian Art Review*, vol. XIII, no. 2, p. 117.

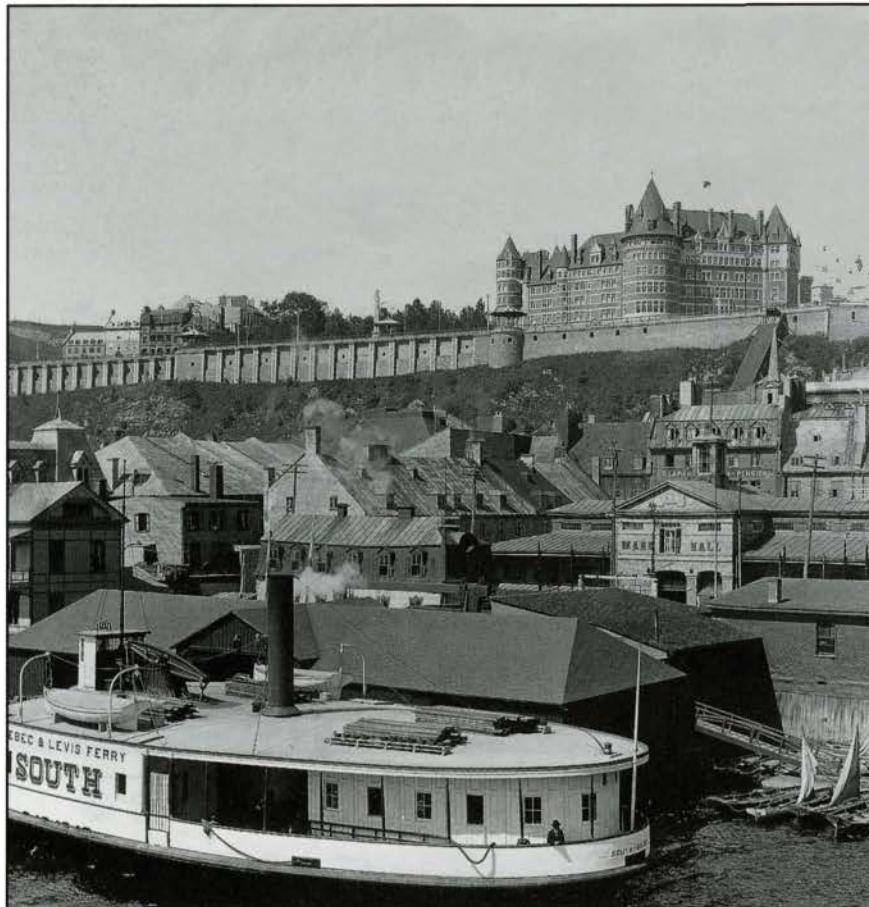


Fig. 1. «Château Frontenac, Québec City, ca 1895».
(Notman Photographic Archives, McCord Museum of Canadian History, View-2786)

*Professor at the École de Design of the Université du Québec à Montréal, Anne-Marie Broudehoux has completed a Ph.D. in architecture at the University of California at Berkeley after her Graduate studies in architecture at McGill University. Her latest publications deal with the representation of identity in the urban landscape, the social costs of urban embellishment, the branding phenomenon, the festivalization of cities, and the impact of important events such as Olympic Games on the urban landscape. She participated to numerous composite works and her book entitled *The Making and Selling of Post-Mao Beijing* was published by Routledge in 2004. Her next book will deal with the issue of the transformation of the city of Beijing in view of the forthcoming 2008 Olympic Games.*

Anne-Marie Broudehoux

The Château Frontenac in Québec City: The Social History of an Icon¹

“What would the city of Quebec be without the Château Frontenac?” asks a recent newspaper article.² “Without it,” another one replies, “Quebec would not be Quebec. Without Quebec, the Château would not be the Château.”³

Over the hundred years of its existence, the Château Frontenac has gained widespread recognition as the global symbol of the

city of Quebec, a visual signature, which is unblushingly likened to notorious iconic landmarks, including Paris’ Eiffel Tower, Rome’s Colosseum, Washington’s Capitol, New York’s Statue of Liberty, London’s Tower, Rio’s Christus Redemptor, and even Brussels’ Mennenkenpis (fig. 1). Yet, as many have contended, the Château Frontenac is not really a château, not even a public monument, but simply a hotel.⁴

Today, the image of the “Château”—as it is commonly referred to—has become the trademark of Québec City, used as architectural shorthand for the French-Canadian capital. Guidebooks to Canada, literature on the city, tourist paraphernalia, all widely reproduce images of the hotel (fig. 2, 3). The use of that icon is not restricted to tourism consumption, but it also serves the local population for its own purposes. The new logo for *Le Soleil*—the city’s main newspaper—, which now appears daily on its front page, is an image of the Château. The illustration for the entry “Québec” in the *Larousse Illustrated Dictionary* is a photograph of the hotel. Even gatherings taking place in other hotels in the city, which have no connection whatsoever with the Château, use its image to publicize their event. Rarely has a private commercial institution received so much free publicity.

This paper traces the social history of the Château Frontenac and outlines the complex, and often contradictory relationship, that existed between the hotel and the city it came to represent. The central role played by the Château Frontenac in shaping the image of Quebec City, as we know it today, demonstrates how culture, identity, and tradition are selectively created by the interplay of political, commercial, and individual forces over time.⁵



Fig. 2. «Quebec and the Château Frontenac.»
Poster published by the Canadian Pacific Co., ca 1910.
(Canadian Pacific Archives, Montréal.)

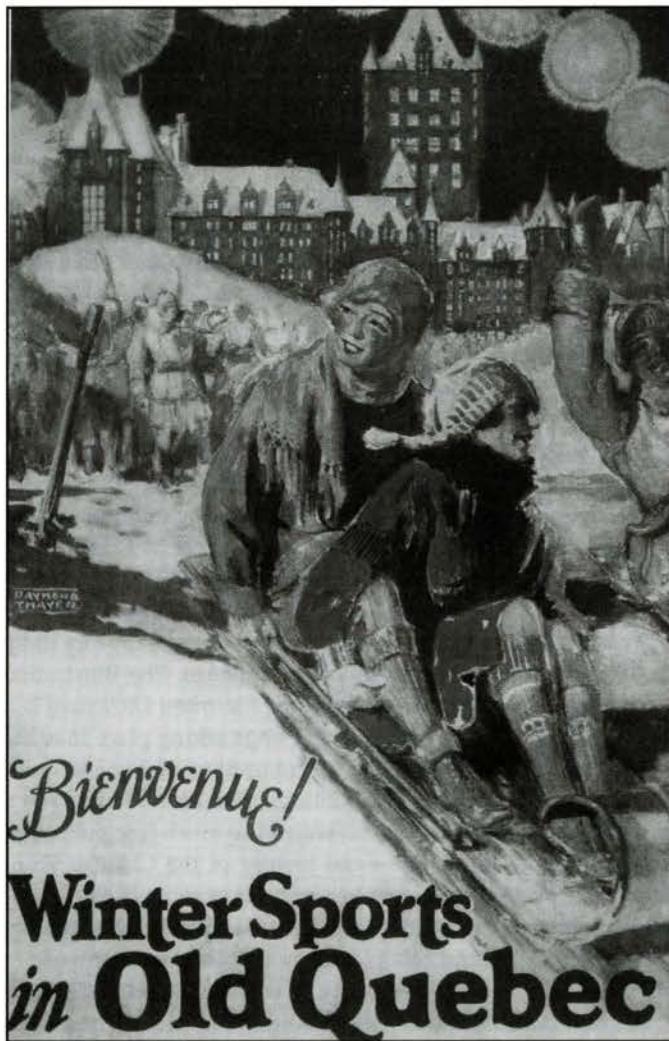
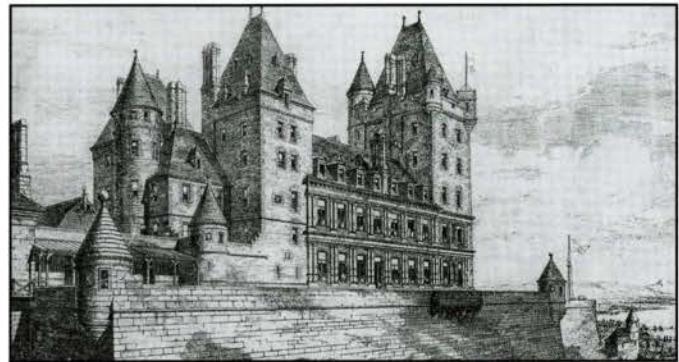


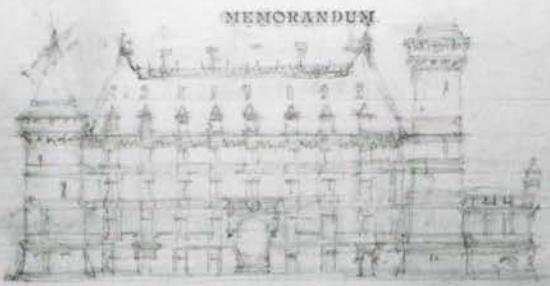
Fig. 3. «Winter Sports in Old Quebec.»
Poster published by the Canadian Pacific Co., ca 1950.
(Canadian Pacific Archives, Montréal.)

Fig. 4. «New Château St. Louis, Quebec City.» Proposed by W.H. Lynn, architect.
Part of Lord Dufferin's *Quebec City Improvements*.
(*The Building News*, 28 October 1878)

Fig. 5. First rendering of proposed Fortress Hotel, Eugène-Étienne Taché, architect, 1890.
(Archives nationales du Québec à Québec, Fonds Eugène-Étienne Taché)



The Department of Crown Lands, P. Q.



History: The Origins of the Château

The Château has, since the beginning, been the product of a romantic vision closely linked to imperialist expansion and tourism development. In the 1870s, the British governor general of Canada took upon himself to stop the modernization of the old seventeenth-century capital and to restore its picturesque character through beautification efforts typical of the Victorian era. To give the city a nobler image, Lord Dufferin undertook the erection of monumental public buildings inspired by European Medieval Revivals.⁶ That antiquated urban image coincided with the conception of French Canada by the British as an "old and backward society in a new and progressive world."⁷ Dufferin also assumed the restoration of the old city walls, which had been partly demolished, as well as the rebuilding of the city gates in a Medieval fashion. Part of Dufferin's scheme, which never materialized, was to rebuild the Château Saint-Louis,

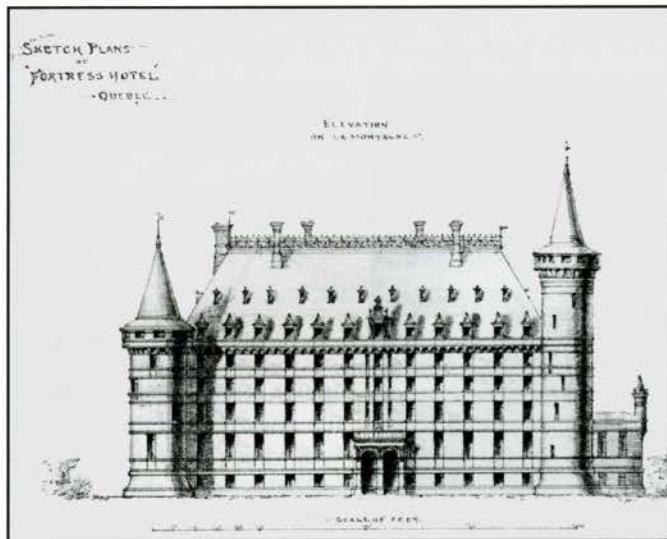
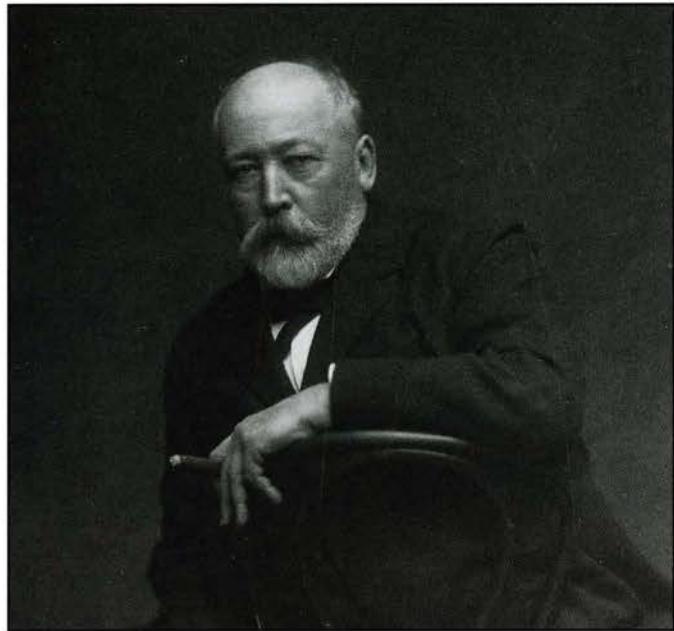


Fig. 6. «Sketch Plans of Fortress Hotel. Elevation on La Montagne Street.» Eugène-Étienne Taché, architect, 1890. (Archives nationales du Québec à Québec, Fonds Eugène-Étienne Taché)

Fig. 7. «Sir William Van Horne, Montreal, QC, 1916.» (Notman Photographic Archives, McCord Museum of Canadian History, II-212767)



residence of the French governors of the colony, which had stood atop the cliff from 1620 to 1834 (fig. 4).

After Dufferin's departure in 1878, the City Council and the local Board of Trade revived the idea of the castle on the cliff by promoting the construction of a luxury hotel to attract affluent travelers to the capital and develop tourism.⁸ A group of local businessmen incorporated as the Fortress Hotel Company soon showed interest for the project and started raising development capital for the construction of such hotel. By the 1890s, they had published diverse sketches of the future hotel inspired by Medieval Loire Valley Châteaux, but had failed to raise sufficient funds to carry out the project (fig. 5, 6). A group of Anglo-Saxon businessmen from Toronto and Montréal—whose close relationship with the Canadian Pacific Railway Company was said to be coincidental—took over the project and soon announced the imminent construction of a new hotel to be called Château Frontenac. Ground was broken in May 1892, and the hotel was expected to be completed in time to accommodate European travelers en route to the 1893 World Fair in Chicago.⁹

At the head of the hotel's shareholders was Cornelius William Van Horne, general manager of the Canadian Pacific Railway Company (fig. 7). At the time, the CPR had just completed the Transcanadian railway line and expanded its trade to transcontinental steamships. Two years after completion of the hotel, the private railway company acquired most of the stock of the hotel. Van Horne saw it as his mission to promote the expansion of the British Empire by making the CPR part of an all-British route to the Orient. He also had ambitious views about the future of Canada and dreamt of taking the country "out of the backwaters and onto the highway"¹⁰ through the development of tourism. Van Horne developed the concept of the Canadian railway hotel system that, by locating hotel facilities in strategically selected urban settlements along the line, was to ensure a nourishing flow of passengers and goods to the railway artery across the country, while providing accommodation services with certain standard to discriminating travelers.

The choice of Québec City for the construction of a major hotel was judicious. As a major North American seaport at the heart of the Eastern Canada railway network, Québec City had the locational advantage of the land-sea transport interfaces.

The city was to act as a continental gateway for passengers from Europe traveling further inland. The existence of a substantial regional travel market centred around numerous resort areas on the Gulf of Saint Lawrence, serviced by steamships from Québec, positioned the Château at the fulcrum of the Eastern Canadian tourist system, which had lacked a major first class service facility.¹¹

Van Horne had ambitious ideas about exploiting the historical past of the city and its picturesque settings in the design of the hotel. Yet, just like Dufferin, his conceptualization of the city was predetermined by romantic associations and his local references were often more imagined than real. Van Horne hired the American architect Bruce Price, whom he had already called upon for the design of the Windsor Railway Station in Montréal a few years earlier. Price's architecture was greatly influenced by the Romanesque, Militaristic, and Medieval style made famous by the architect H.H. Richardson.¹² Price drew upon previous sketches made for the Château and presented his final design as emulating the seventeenth-century French Château of Jaligny in the Loire Valley (fig. 8). The picturesque architecture of the Château consolidated the Medieval character imagined for the city by Lord Dufferin a decade earlier. The Château and its Medieval imagery thus were born out of a certain imperialist nostalgia for an idealized French Canada.¹³

Van Horne rightly predicted that the Château would become the "most talked about hotel on the continent."¹⁴ "Immediately," as a commentator wrote, "the Château Frontenac seemed to sum up in the minds of both foreigner and native all that Quebec was, or all that it was expected to be."¹⁵ What came to be known as the "château style," with its characteristic Gothic dormers, machicolation, turrets, and steep copper roofs, was



Fig. 8. «Proposed Château Frontenac», Bruce Price architect, ca 1890
(McGill University: Edward and W.S. Maxwell Archive, Published by France Gagnon-Pratte, p. 4).

recuperated by Van Horne for the construction of other railway hotels throughout Canada, and became a trademark for the CPR. Over the years, other competing private railway companies adopted the château style for their hotels and railway stations. In tune with the British Neo-gothic state architecture found in Ottawa and easily distinguishable from the Neo-classical style prevailing south of the border, the château style gained the title of "national style." It was recuperated by governmental agencies for the construction of new federal buildings, with design specifications that made explicit reference to the architecture of the railway hotels.¹⁶ By the 1930s, the style had acquired such strong nationalist symbolism that it was indiscriminately imposed upon all new public buildings. No longer restricted to hotels or government buildings, the architectural style was adopted all over Canada for all kinds of structures, ranging from train stations to post offices, apartment buildings, and even prisons.¹⁷ Only in the 1960s did the government's developers abandon the Château-derived roof as a mandatory symbolic accessory.¹⁸ By such historical circumstances, the Château Frontenac, born at the heart of Québec City, came to symbolize Canadian nationalism.

The Château as a Site of Contestation

The new hotel was not received locally as well as it has been on the national and international scenes. A series of controversies and public protests surrounded the early construction stages. The siting of the Château was the first object of contention. Although several sites overlooking the river had been proposed by the municipality for the construction of the hotel, Van Horne used his influence to secure the Federal government property adjoining the Dufferin terrace on the Cape Diamond promontory (fig. 9, 10). This spectacular site had been of great historical importance for the colony. It is where Samuel de Champlain, who founded Quebec in 1608, built the Château Saint-Louis in

1620 to serve as the residence of the governors of New France. Following the British conquest in 1759, a second château named after the British governor Haldimand was built facing the first one.

This prestigious site had been jealously kept by the city after the Château Saint-Louis was destroyed by fire in 1834.

The news of its concession to a private commercial institution at the fixed rental of \$1,250 a year with a ten-year tax exemption brought a wave of protests among local residents. Moreover, the project would require the demolition of the Château Haldimand, which had been housing the École Normale Laval for twenty-five years. The local press fuelled the controversy: "Where will all the students go?"¹⁹ After long debates, the school administration accepted to be relocated in the nearby Séminaire, allegedly not to stand in the way of progress. Moving expenses were covered by the provincial government.

The discovery, upon demolition of the Château Haldimand, of the remains of a seventeenth-century Powder House led to a new series of debates in the local press. Archaeologists and historians tried to stop the project and preserve the Powder House, but development advocates succeeded in having the structure demolished.²⁰ Subsequent excavations uncovered two ancient rooms of the Fort Saint-Louis. The ensuing public outcry threatened to upset plans to erect the Château Frontenac, but an agreement was reached to retain and incorporate the walls of the old fort into the hotel building.²¹

The stylistic origins of the Château's architecture were also the object of controversy. While the Château Frontenac was officially described as a French Medieval Revival, some contended that the building actually followed a Scottish Baronial style, celebrating the origins of CPR's president (fig. 11). The fact that the bricks used for the external walls of the hotel were imported from Scotland, despite the local availability of high-quality bricks, was used to support such hypothesis. The style was also very popular in late-Victorian America. Architectural historians find attempts at distinguishing the two styles futile since the Scottish Baronial style actually finds its origins in the architecture of the Loire Valley Châteaux.²² Such ambiguity in stylistic reference nonetheless represented one of the hotel's greatest assets and afforded certain flexibility in interpretation, an extremely diplomatic move for a hotel located in Québec City but

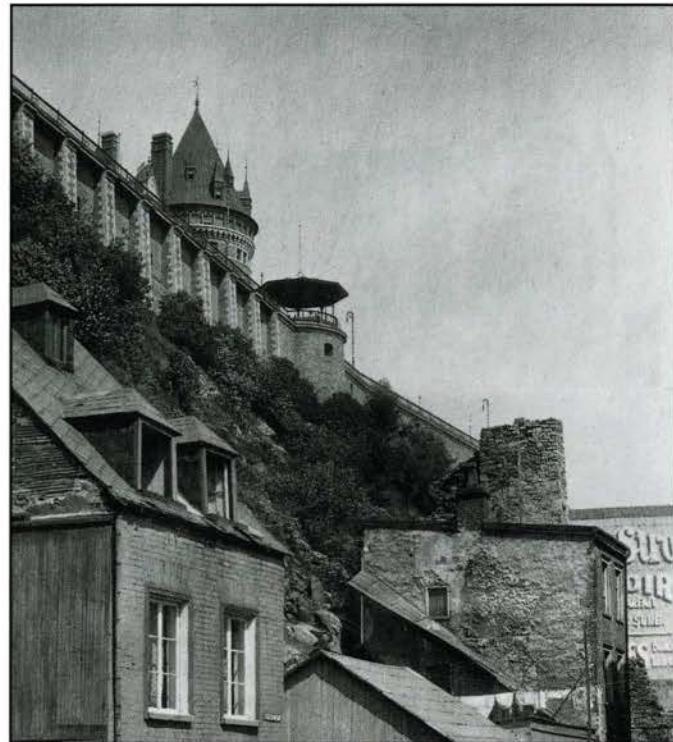
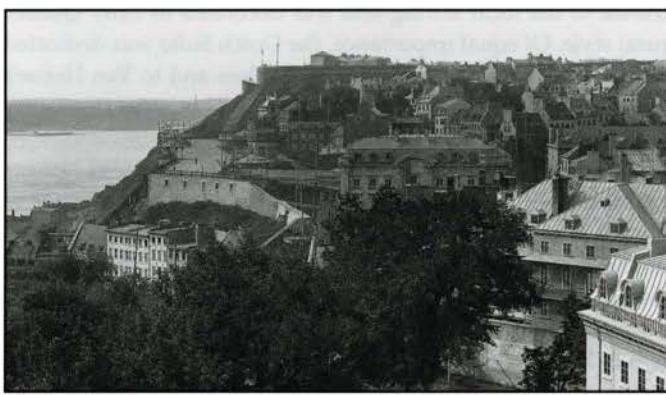
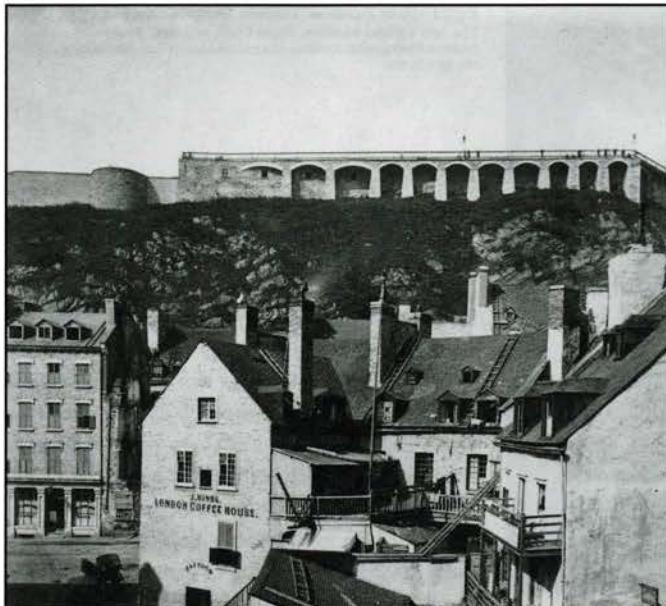


Fig. 9. «Lower Town, Quebec City, ca 1865.»
(Notman Photographic Archives, McCord Museum of Canadian History, 00195000)

Fig. 10. «Quebec City from Laval University, ca 1890.»
(Notman Photographic Archives, McCord Museum of Canadian History, View-2326)

Fig. 11. «Quebec City from Laval University, ca 1895.»
(Notman Photographic Archives, McCord Museum of Canadian History, View-2761-A)

Fig. 12. «Lower Town, Quebec City, QC, ca 1910.»
(Notman Photographic Archives, McCord Museum of Canadian History, View-4958)

geared mainly to Anglo-Saxon tourists. The Château could thus be seen either as a symbol of British imperialism or as a tribute to the French founders of the city.

Another source of resentment was related to the role the hotel held in local politics. As a major employment centre and source of regional revenue, closely related to the powerful railway company, the Château gained certain influence in public affairs and enjoyed privileges given to few other local businesses, serving its own interests to the expense of the urban population. The Château's administration once audaciously contested the addition of a wing to the nearby Court House, which would hinder future street widening necessary to accommodate the flow of traffic generated by the imminent hotel expansion. The Château also boldly pressured the mayor for permission to expand the hotel along the Dufferin Terrace, which would have deprived the historical Parc des Gouverneurs of its view over the Saint Lawrence River. But the attempt failed.

The Château was also presented as an Anglo-Saxon enclave in the French-Canadian capital (fig. 12). English was the main language of communication inside the hotel. The guest ledger for the first year of operations reveals a near total absence of French-Canadian names among guest registrants, which were mainly affluent east coast Americans escaping their stuffy summers.²³ A journalist recalls her perception of the Château in the 1920s as an “enchanted fairytale castle, where people spoke English and rich Americans resided” (my translation).²⁴ Publicity for the hotel was geared towards the affluent sophisticates of London, New York, and Toronto and not until the 1930s did French language tourist brochures become standard. The Château also became the privileged meeting place of the local bourgeoisie, mainly composed of the Anglo-Saxon minority.²⁵



Fig. 13. «Hotel Frontenac. Dufferin Terrace, Quebec City, QC, 1900.»
The new Citadel Pavillon, Bruce Price, architect, 1898.
(Notman Photographic Archives, McCord Museum of Canadian History,
MP-1979.22.188)

For the French-Canadian masses, the Château represented a world from which they had been excluded. With a single public entrance located within the central courtyard, reached through archways and guarded by doormen, the Château seemed like an inaccessible fortress. The use of hotel facilities was reserved to its select clientele. The exclusionary quality of the hotel was reinforced by the contrasting public nature of its surroundings, especially the Dufferin Terrace spreading along the top of the cliff in front of the Château and which had traditionally been a place where residents of all classes mingled. Symbolically, the hotel's imposing mass cast its shadow on one of the poorest French neighbourhoods in the city down at the foot of Cape Diamond.

There also was a certain amount of rancour towards the Château for its discriminatory employment practices. The inner organization of the hotel reflected the established social order separated along language lines. English Canadians or Americans held the highest managerial positions while other skilled jobs were occupied by foreign professionals, especially from Europe.²⁶ Until the 1940s and 1950s, French Canadians only found employment in more menial and unskilled assignments. Only in 1986 did a French Canadian first become general manager of the hotel. All employees had to be fluent in English, although French was not compulsory. At the city level, the development of tourism triggered by the marketing efforts of the hotel also reinforced French-Canadian subordination through the creation of a local service class catering to a new wave of Anglo-Saxon elites.

The Château and the Cultural Construction of Old Quebec

Despite its location at the core of the old city, the hotel was removed from its cultural context and made few integration efforts. There was little interaction between the hotel residents and the local population, the former only occasionally leaving the hotel

for a romantic *calèche* ride in the picturesque streets of the city. Visitors were discouraged to visit the lower part of the city where poor French Canadians resided.²⁷ Quebec and its residents played an accessory role, serving as an exotic background for the hotel. The interior design of the Château reflected the subsidiary place given to the local culture in the hotel conception. Of the Château's three main thematic suites, one, the Habitant Suite, paid tribute to the local setting and was decorated in early Québec rural style. Of equal importance, the Dutch Suite was dedicated to the memory of Dutch CPR shareholders and to Van Horne's own ancestry, while the Chinese Suite was to celebrate the CPR's new service to the Orient (fig. 13).

In response to the criticism of rich American guests surprised not to find the local French-Canadian character at the Château in its first years of operation, the management undertook to market the hotel as "cosmopolitan with a French flavour" and set out to exploit that unique cultural capital in the North American context.²⁸ However, the French culture that was to be sold was not the long hybridized culture of the contemporary *Québécois* population, but a more purified version, carefully selecting aspects of the local culture, which suited the Château's Medieval image.²⁹ Much of the Château's publicity abroad subsequently focused on the so-called "Gallic" character of the city, presenting Québec as a timeless city, frozen in an idyllic, pre-industrial past.

In the 1920s, the Château initiated a series of annual Craft and Folk Song Festival to bring attention to disappearing old French songs and rarefied ancient crafts, while reviving a cultural heritage that could be marketed to the tourists. Little of the festival was based on actual local practices, but it was mainly composed of reconstitutions of old French traditions, some of which never had local equivalents. Newspaper accounts of the first edition of the festival talk of the "illusion of troubadours" created by a group of young girls from Toronto who came to Québec to sing sixteenth- and seventeenth-century French songs in what was perceived to be their "proper context."³⁰ The festivals, repeated through the late 1920s, marked a renaissance for local crafts and folklore. The Château was later praised for having "discovered" the riches of French Canada in folk and traditional arts and to have made them known to Canada and the rest of the world.³¹

The Château was also largely responsible for the consecration of the city as the "Snow Capital."³² From 1924 until the



Fig. 14. «Château Frontenac and Dufferin Terrace, Québec City.» The Mont-Carmel Pavillon, Walker S. Painter, architect, 1909. (Notman Photographic Archives, McCord Museum of Canadian History, View-8009)

Fig. 15. «New addition to the Château Frontenac, Québec City, 1921.» The Saint-Louis Pavilion, Edward and W.S. Maxwell, architects 1921. (Notman Photographic Archives, McCord Museum of Canadian History, MP-0000.2077.27)



mid-1940s, the Château conducted important publicity campaigns outside Québec, marketing the “Nordic” exoticism of the city to boost off-season business. The hotel promoted winter sports and activities, some of which were locally practiced, such as tobogganing, skating, snowshoeing, and some of which were revived by the Château or borrowed from other Nordic traditions, such as skiing and dog-sleigh riding in the streets of Old Québec. The hotel opened its own alpine ski school managed by a Swiss professional and contributed to the development of ski resorts in the region, making Québec City one of the major ski centres of the eastern part of the continent.

The Château was also intimately linked to the development of the Winter Carnival initiated in February 1894. The Château contributed—together with the CPR—one third of the festival’s total costs and hosted most of the Carnival’s activities. The Carnival was also a mix of invented and borrowed traditions, such as Finnish snow baths, ice sculptures, downhill canoe races, and of folk revivals brought together around the theme of winter. Since its revival in 1954 with the help of the Château, the Carnival has become an established annual ritual for the residents of the city, and the central attraction of winter tourism in Québec.

Assimilating the Château

In the course of the century, that vision of Québec as a piece of old-France surviving on the North American continent came to resonate with the French-Canadian cultural elite conception’s of the *Québécois* culture. Long had local intellectuals asserted their French roots and worked on the construction of a collective identity fundamentally different from that of their American neighbours. Cultural specialists despised mass endorsement of British and North American cultural practices and condemned the hybridization of the local culture. Yet their European references were not those of contemporary Republican France, but of the more remote mythical years of the colony.³³ Despite intellectual condemnation of the Château’s inauthenticity as a British import, the medievalized image it created for the city fitted the unspoiled golden age they idealized (fig. 14).

The unitary vision of the city’s visible past promoted by the Château also coincided with the aspirations of the Nationalist Movement in their construction of a distinctive *Québécois* identity of French origins. The Nationalist vision and the new image of the city were mutually reinforcing in that the cultural practices initiated by the Château and the spatial image it projected legitimized the Nationalist’s claims to cultural ownership, while the Nationalist rhetoric over the existence of a pure *Québécois* identity authenticated the Château’s cultural production.

Following the Quiet Revolution and the rise of *Québécois* consciousness in the 1960s, the city underwent a new series of transformations aiming at its “Frenchization,” under the direction of the ministry of cultural affairs.³⁴ One of the most significant interventions was the renewal of Place Royale, a working class neighbourhood at the foot of the cliff known as the site of the earliest French settlement in Québec. The neighbourhood was restored to its alleged pre-conquest French Regime state, reducing a complex history into a single stranded one. The project offered a constricted view of the national past and denied the successive Amerindian, French, British, and contemporary architectural occupations of the site. The restoration project epitomized the Nationalists’ idealized vision of the Nation, as a bounded—and by definition exclusive—entity, homogeneous and continuous in time, space, and sociocultural composition.³⁵ The project added to the staged appearance of the old city and confirmed its touristic vocation.

The international attention given to the rise of the Nationalist Movement led to a dramatic increase in the flow of tourists attracted by political exoticism. Businesses catering to tourists borrowed from that European imagery, often in the most eclectic and anachronistic ways. In an attempt to recreate the ambiance of Paris' Montmartre, the *rue du Trésor*, across the Château from the Place d'Armes, was allotted to artists selling tourist art—most of which picture the Château or present idyllic views of the city free from all reference to modern infrastructure. The city also saw the proliferation of *crêpe* restaurants with staff members dressed in traditional Breton outfits.

That europeanizing movement was not confined to the tourist areas, but soon permeated other aspects of local life, through what John Dorst termed *mimetic participation*.³⁶ Accelerated by increased knowledge of Europe through the democratization of international travel, the city's cultural elite came to see that image as a natural part of its own identity. In the late 1970s, smoke-filled cafés serving bowls of *café au lait*, sidewalk restaurants, and French bakeries appeared in the gentrified areas surrounding the walled city, reflecting their residents' aspirations to a European way of life. At the occasion of the Château's centennial celebration in 1993, its ballroom was transformed into a Parisian cabaret to present an operetta by Jacques Offenbach. Promoting the event, the director of the centennial project declared: "We could not have thought of a more charming attraction than *La Vie Parisienne*, in the pure French spirit, to celebrate the centennial of the hotel."³⁷ (fig. 15)

Local Recognition

While the Château epitomized, for foreign and Canadian tourists, the enduring French character of the local culture, for much of the local popular classes—which hardly associated themselves with France—, it represented something quite different. The Château became the object of local pride as a symbol of modernity, which had allowed the city to step into the twentieth century.³⁸ The building itself became an emblem of progress. Its heavy masonry walls hid the most advanced building technology and a sophisticated light steel structure. The eighteen-story tower added to the hotel in 1919 was the first high-rise structure in Québec City. Towering above the silhouette of the city and symbolically dwarfing religious monuments, which had long dominated the skyline, it epitomized a new era in the life of the city, a belated enlightenment: the slow secularization of the Québécois society. The Château also made the name of Quebec known abroad and allowed the city to claim a place in the global

hierarchy. The dramatic image of the Château overlooking the river inspired such epithets as "the fortress of Gibraltar,"³⁹ the "Edinburgh of the North American continent,"⁴⁰ "surpassing Salzburg in the drama of its location,"⁴¹ and it symbolically elevated Quebec to the rank of great scenic cities of the world.

The undeniable success of the Château as an international class hotel, attracting such prestigious visitors as Grace Kelly, Liz Taylor, Charles Lindbergh—to name only a few—, contributed to its consecration as symbol of the city. The hotel gained historical fame when it was requisitioned for the two Québec Conferences, which brought together Mackenzie King, Roosevelt, and Churchill to discuss the outcomes of WWII in August 1943 and September 1944. The Château also became the abode of foreign state officials visiting the capital. Chang Kai-Chek, Charles De Gaulle, Queen Elizabeth II, Haile Selassie all stayed at the Château. Several provincial Prime Ministers have also used the hotel as a semi-permanent residence. Alfred Hitchcock selected the hotel as one of the sites for his 1952 film *I Confess*.

The local population also regarded the Château as an important object of distinction from other North American cities, especially Montréal, Québec's historical rival. An article in the Montréal press, which dared to compare the Château to the Windsor Hotel in Montréal, raised public outcry in the capital and fuelled chauvinistic sentiments. The local press replied in outrage:

The Windsor was a hotel good enough for Montreal, but there is no possible comparison between the Château Frontenac and the huge pile of rocks and mortar in Montreal. The Château is unique, the site is the most beautiful in the world, Montreal cannot equal Quebec because Montreal has no location suited for such a building. Montrealers, if you want class and style, come spend a few days at the Château Frontenac. (my translation)⁴²

Besides its unquestionable imageability, the Château was thus highly regarded as a symbol of social distinction.

For several decades, the life of upper class *Québécois* revolved around the Château.⁴³ The city's gradual decline as a commercial and industrial centre in the second half of the nineteenth century and the decline of the port after the First World War led most of the Anglophone commercial elite to flee to more important metropolitan centres. That, coupled with massive rural exodus to the capital, allowed the French-speaking population to gradually reconquer the city. The Château lost its exclusionary feel and made efforts to attract a more diversified clientele, by renting out hotel facilities for local events. In need of a new source of local revenue, the hotel paid more attention to



Fig. 16. «Dufferin Terrace and the Château Frontenac, new tower under construction, Quebec City.» Edward and W.S. Maxwell, architects 1920-1924.
(Notman Photographic Archives, McCord Museum of Canadian History, MP-0000.2078.4)

anniversary of the hotel in 1993, the management made extra effort to correct the Château's image as being for the exclusive use of celebrities and rich Anglo-Saxons, and launched a publicity campaign to welcome the French-Canadian population, under the slogan: "C'est votre Château, Québécois" (This is your Château, Québécois).⁴⁶

The Château as Heritage

In recent years, the importance of the Château has been sanctioned through official recognition. On December 10, 1993, the Canadian Commission of Historical Sites and Monuments identified the Château as an architectural monument of national importance by inaugurating a plaque at the Château, which honoured the hotel as one of Canada's most famous architectural elements.⁴⁷ Six months later, the Château Frontenac received the prize of tourism excellence, the most prestigious of all prizes attributed by the jury of the *Grand Prix québécois du tourisme*, for portraying an image of quality and representing a first-choice ambassador for the region of Québec as well the whole province.⁴⁸ The ambiguous image of the Château and its complex history still allow it to be claimed as a symbol of collective identity by two antagonistic entities.

the local middle-class population, which became one of its most faithful clientele.

The Château came to play a central role in the social life of the city, as an important civic space. For decades, it remained the only facility capable of hosting conventions, symposia, or banquets in Québec, until the construction of the convention centre and other large hotels in the 1970s. All important life landmarks were celebrated at the Château. Marriage and baptismal receptions, graduation dances, Christmas and Easter parties, wedding anniversaries, business meetings, and all sorts of social events are still held at the Château. On weekends, from the 1930s until the 1960s, the ballroom was converted into the largest dance hall of the city, freely accessible to the whole population.

For the working class, the Château became a sacred shrine where they would dream to go on Saturday nights, putting on their best clothes and pretending to live the high life for a few hours. The famous novelist Roger Lemelin captured such magic moment in his 1948 novel *La Famille Plouffe*:

A hotel like the Château Frontenac is designed to house kings and their courts, princes, prime ministers, and cardinals... That night, it is in this same hotel that Ovide Plouffe walked in, stiff like a bone in his well-ironed suit, accompanied by Rita Toulouse, filled with admiration. (my translation)⁴⁴

Visiting the Château also allowed the popular classes contact with a wider world. People's habit to sit in the warm lobby of the hotel and to observe the passage of celebrities and strutting strangers is said to have inspired the name "Peacock Alley" to the ground floor gallery of the Château.⁴⁵

The hotel's democratization efforts continued throughout the century. In 1973, the hotel opened up a shopping arcade with tourist boutiques and a popular café in the basement, directly accessible from the Dufferin Terrace. For the centennial

Over time, the Château has almost become part of the city's architectural heritage and of the Québécois cultural patrimony. Today, the Château serves as an architectural model and historic referent for the touristified part of the city. Local institutions have attempted to appropriate some of the Château's fame, by either mimicking its architecture or borrowing its name to serve their own purpose. There are over thirteen hotels in the Quebec city region using the designation of Château and exhibiting some sort of stylistic reference to the Château Frontenac. The new Museum of Civilization built in 1988 also pays a visual tribute to the famous hotel, further consecrating the steep copper roofs as a trademark for the city. Making stylistic reference to the Château rather than to its immediate surroundings, the museum was nonetheless awarded the 1988 *Prize of Excellence* by the Québec Order of Architects for its sensitive integration to the old city. In 1996, the Québec municipality installed a series of new bus stop kiosks in the old Québec, crowned by steep copper roofs and pinnacles. A recent editorial in the local popular press, entitled "The copper topped city," denounced the extravagant cost of the kiosks to be partly covered by the

Ministry of Culture, and ridiculed their design, comparing them to large toasters dressed up as Château Frontenacs, or miniature Château Frontenacs disguised in aquariums.⁴⁹ Bell Canada has also installed telephone booths in old Québec crowned with copper roofs (fig. 16).

Today, most of Québec City's residents only occasionally visit the Château, leaving it, like the rest of Old Quebec, to the herds of tourists who visit the city each year. Yet, most consider its familiar image to be central to Québec's identity and take their foreign visitors around the hotel as if they were its proud owners. The publication in the early 1990s of the French *Guide du Routard* travel guide to Canada, which ridiculed the Château as "Walt Disney's Castle," raised public outrage among city residents. Today, the Château remains a symbol of success, esteemed for having contributed to the economic development of the region, especially in promoting the development of tourism, now the city's second main industry. The hotel is now the fourth largest employer in the Québec region and contributes 1.6 million Canadian dollars in municipal taxes.⁵⁰

The Château Frontenac has now become a tourist attraction in itself, with its own museum and guided visits. No longer a background for the famous hotel, the city and its residents have also profited from the popularity of the hotel. The city is now using images of the Château to advertise itself abroad. Yet not all have forgotten that this architectural icon is also a private commercial institution. In 1993, hotel owners of the Québec region pressured the tourism bureau of the Québec region to remove the image of the Château from its official posters and tourist pamphlets distributed overseas, seen as unfair free publicity in favour of their main competitor. The image of the Château was not replaced by that of a French Regime historical landmark, but by a view of the St. Louis gate, which was part of Lord Dufferin's early recollected medievalism, thus consecrating that romantic image as the visual signature of the city.⁵¹

Conclusion

The Château has thus played a central role in the shaping of Quebec's identity, contributing, through its promotional efforts, to the construction of the "idea" of Quebec as old, romantic, French, and Nordic. But the power of such image rests in the flexibility of interpretation it affords. As an architectural monument, its meaning was never unequivocal but was constituted through affective and symbolic sedimentation accumulated over time, subjected to ideological manipulation and diverging interpretations.⁵² Woody Allen well understood this when he

filmed his 1969 *Don't Drink the Water* at the Château, turning Quebec into the capital city of Vulgaria, a fictitious Eastern European state born out of his imagination. The current general manager of the hotel, who is incidentally the ex-manager of the hotel complexes of Euro-Disney and Disney World, compares the incredible spell exerted by the Château Frontenac to the magic of Sleeping Beauty's Castle.⁵³ For him, the historical role of the Château for the city is very clear: "We are builders of memories, merchants of dreams..."⁵⁴

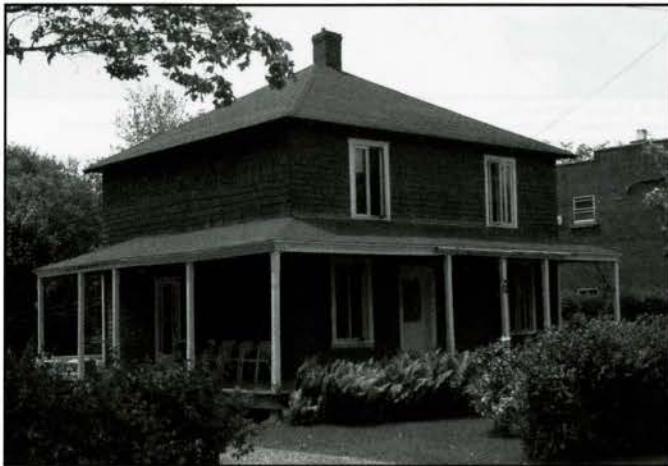
This does not mean that the cultural identity of the city is counterfeit, but it rather epitomizes the real nature of collective identity. Identities are never fixed, natural, nor homogenous. Not only are they socially constructed, they are also constantly contested, reworked, and reinvented. Instead of rejecting the Château as a foreign imposition or a spurious construction, local population groups rather adopted the myth, which came to surround it to serve their own purposes. In 1993, a group of local citizens initiated a biannual Medieval Festival, where, for a few days in August, the old city fills up with medieval street life: teenage punk pan-handlers become plagued beggars, store owners turn into brave knights, university students act as troubadours, lute players, and courtesans, most of which are not hired actors but local residents.⁵⁵ This masquerade is not staged for the sole benefit of tourists, but rather for the pleasure of spectacle, of playing another's identity, and to finally realize the image of the city as it was long imagined. For a few days, the Château and the old city thus become the stage on which that fantasy is actualized.

Notes

1. An earlier version of this paper was presented at the Association of Canadian Studies Conference on Canadian Identity in Saint John's, Newfoundland, in June 1997.
2. Duval, Monique, 1982, « Que se rrait Québec sans le Château ? », *Le Soleil*, Québec, Saturday, June 14, p. B6.
3. Rivard, Jean-Claude, 1993, « Le Château Frontenac a cent ans », *Le Soleil*, Québec, Saturday, May 1st, p. C1.
4. Duval, André, 1978, *Québec romantique*, Montréal, Boréal Express, p. 229.
5. Hobsbawm and Ranger wrote of the invention of tradition through the use of ancient material for novel purposes. Hobsbawm, Eric, and Terence Ranger (dir.), 1983, *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press.
6. Luc Noppen and other architectural historians have noted that, in Québec, the production of architecture with direct references to French traditions disappeared around 1860-1880, to be replaced by architectural imports, which characterized Quebec's opening to the world.

- Noppen demonstrates how foreigners, especially British, driven by a romantic vision, were the first to show interest for traditional architecture in the early twentieth century, and their efforts led to local revivals. Noppen, Luc, 1983, « La maison québécoise : Un sujet à redécouvrir », *Question de Culture 4 : Architectures : La Question dans l'espace*, Institut Québécois de recherche sur la culture, Québec, Lemeac. See also Gauthier, Raymonde, 1981, *La tradition en architecture québécoise : Le XX^e siècle*, Québec, Éditions du méridiens.
7. Lord Durham in Dumont, Fernand, 1996, *Genèse de la société québécoise*, Montréal, Boréal, p. 124.
 8. Morgan, Joan E., 1949, *The Castle of Quebec*, Toronto, T.H. Best.
 9. *Canadian Gazette*, February 4, 1892.
 10. Donzel Catherine, 1989, « Canada : Les citadelles du transcanadien », in Catherine Donzel, Alexis Gregory and Marc Walter, *Palaces et Grands Hôtels d'Amérique du Nord*, Paris, Flammarion.
 11. Lundgren, Jan O., 1984, *The Luxury Hotel of the 1890s: Operational and Spatial Attributes of the Château Frontenac in Quebec City*, Aix-en-Provence, Centre des Hautes Études Touristiques, série B, n° 36.
 12. It was even suggested that Prince's inspiration for the Château was Richardson's Lunatic Asylum in Buffalo, New York, 1871. Rogatnick, Abraham, 1967, « Canadian Castles: Phenomenon of the Railway Hotel », *Architectural Review*, May, p. 366.
 13. Renato Rosaldo has labeled *imperialist nostalgia* the longing by colonialists for a way of life they have themselves destroyed. Rosaldo, Renato, 1989, « Imperialist Nostalgia », *Representations*, Spring, no. 26, p. 107-122. According to Rosaldo, imperialist powers often romanticize native cultures they have themselves altered and foster the revival of their collective past, real or imagined, to alleviate their own guilt and pacify the local population. Jean Dethier similarly wrote of traditional revival as a means of social control by foreign rulers in the context of colonial planning. He defines *psychic pacification* as the fostering of excessive fascination for the past, which petrifies native identities and reduces populations to a non-intellectualized expression of their own culture. Dethier, Jean, 1973, « Evolution of the Concepts of Housing, Urbanism, and Country Planning in a Developing Country: Morocco 1900-1972 », in L.C. Brown (dir.), *From Medina to Metropolis*, Darwin Press, p. 297-243.
 14. Hart, E.J., 1983, *The Selling of Canada: The CPR and the Beginnings of Canadian Tourism*, Banff, Alberta, Altitude, p. 77.
 15. Rogatnick : 366.
 16. Specifications for an architectural competition concerning the construction of a series of new government buildings in Ottawa in 1913 insisted that the chosen style display: "an architectural character of vigorous silhouettes, steep roofs, pavilions and towers [...]. Inspiration may be derived from the close and sympathetic study of the beautiful buildings of Northern France of the 17th century. Generally speaking, the external architecture of the [hotel] Château Laurier [...] may be regarded in general outline and character as a worthy suggestion for an architecture of vertical composition, such as is suggested for the new group [of buildings]", in Harold D. Kalman, 1968, *The Railway Hotels and the Development of the Château Style in Canada*, Victoria, University of Victoria Maltwood Museum, Studies in Architectural History Number One, p. 24. See also Hart, *op.cit.*; and Gowans, Allan, 1968, « The Canadian National Style », in W.L. Morton (dir.), 1968, *The Shield Of Achilles: Aspects of Canada in the Victorian Age*, Montreal, McClelland and Stewart.
 17. Donzel, *op.cit.*
 18. Kalman, *op.cit.*
 19. Gaumont, Michel, 1993, « Le Château Frontenac : une origine méconnue », *Cap-aux-diamants*, n° 33, Spring, p. 15-19.
 20. Rimbault, E., 1952, *Courrier du Canada* 1892, in *L'Action Catholique*, Québec, Sunday, October 5.
 21. Pitcher, Rosemary, 1971, *Château Frontenac*, Toronto, McGraw-Hill; Morgan, Joan E., 1949, *The Castle of Quebec*, Toronto, T.H. Best.
 22. Sommerson, John, 1963, *Architecture in Britain 1530-1830*, Harmondsworths.
 23. Lundgren, *op.cit.*
 24. Duval, Monique, 1993, « Mon Château à moi ! », *Cap-aux-diamants*, n° 33, Spring, p. 20-24.
 25. Since the early stages of the project, the Anglophone elite symbolically claimed the Château as its territory by referring to it in the English-language press as the "Dufferin Terrace Hotel," using the name of the former British Governor despite previous announcements that the hotel would be named Château Frontenac, after the notorious French governor, *Morning Chronicle*, May 13, 1892, in Gaumont : 15-19.
 26. Pitcher, Rosemary, 1971, *Château Frontenac*, Toronto, McGraw-Hill.
 27. Duval, André, *op.cit.*
 28. Lemieux, Louis-Guy, 1992, « Le Château : une histoire (2) », *Le Soleil*, Québec, Saturday, September 2, p. B7.
 29. Gaumont : 15-19.
 30. « Ce que sera le festival du Château », *Le Soleil*, Québec, Friday, May 20, 1927, p. 1.
 31. Hart : 109.
 32. Laplante, Serge, 1993, « Cent ans de vie de Château », *Le Devoir*, Montréal, July 14, p. B8.
 33. Bouchard, Gérard, and Serge Courville, 1993 *La construction d'une culture : Le Québec et l'Amérique française*, Québec, Presses de l'Université Laval.
 34. Until the 1960s, Québec had remained isolated under the economic domination of the affluent English population and under the spiritual subordination of the Catholic Church. In the early 1960s, a large liberalization movement, later called the "*révolution tranquille*" (Quiet Revolution), triggered important transformation of the French-Canadian society in the displacement of the clerical-conservative paradigm by a forward-looking nationalism. One of the first legislation initiatives of the Quiet Revolution was the creation of the *ministère des Affaires culturelles* in 1961, which was to oversee cultural affairs in Québec. Handler, Richard, 1985, « On Having a Culture: Nationalism and the Preservation of Québec's Patrimoine », in George W. Stocking (dir.), *Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture*, Madison, The University of Wisconsin Press; and Handler, Richard, 1988, *Nationalism and the Politics of Culture*, Madison, The University of Wisconsin Press.
 35. Handler, 1985.

36. Dorst, John D., 1989 *The Written Suburb: An American Site, An Ethnographic Dilemma*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
37. Tremblay, Régis, 1993, « La Vie parisienne au Château Frontenac », *Le Soleil*, Québec, February 5, p. A7.
38. Gagnon-Pratte, France, and Éric Ette, 1993, *Le Château Frontenac : Cent ans de vie de Château*, Québec, Continuité.
39. Nicholson, Byron, 1908, *In Old Quebec and Other Sketches*, Quebec, Commercial Printing Company; Rivard, « Le Château Frontenac a cent ans » : C1.
40. Richardson, A.J.H. et al., 1983, *Quebec City: Architects, Artisans and Builders*, Ottawa, National Museum of Man.
41. *Canadian Architect*, May 1963.
42. In Gaumont : 15-19. The original reads as follows: "Le Windsor était une hôtellerie assez bonne pour Montréal, mais il n'y a pas de comparaison possible entre le Château Frontenac et la grosse pile de roches et de mortier de Montréal. Le Château est unique, son site est le plus beau au monde, Montréal ne peut égaler Frontenac parce que Montréal n'a pas d'endroit pour mettre un tel bâtiment. Si Montréalais vous voulez de la classe et du style, venez quelques jours au Château Frontenac."
43. Henissart, Paul, 1981, « Le Château sur le toit de Québec », *Selection of the Reader's Digest*, October.
44. Lemelin, Roger, 1948, *La famille Plouffe*, Québec, Bélisle, 470 p.
45. Rogatnick : 366.
46. Fournier, Lise, 1993, « La visite guidée du centenaire du Château attire 3000 personnes », *Le Soleil*, Québec, May 2, p. A3.
47. Laplante, Serge, 1993, « Le Château reconnu... », *Le Devoir*, Montréal, December 14, p. B7.
48. Vaillancourt, Claude, 1994, « Gala du tourisme québécois : Le Château Frontenac rafle le plus prestigieux des prix », *Le Soleil*, Québec, May 7, p. A9.
49. Gagné, Jean-Simon, 1996, « La Ville au dessus cuivré », *Voir Québec*, July 4-10, p. 6.
50. Rivard, Jean-Claude, 1993, « Le Château de rêve », *Le Soleil*, Québec, Saturday, May 1st, p. C6.
51. Vaillancourt : A9.
52. Gottdiener, Mark, and Alexandros Lagopoulos (dir.), 1986, *The City and the Sign: An Introduction to Urban Semiotics*, New York, Columbia University Press. According to Dan Sperber, "symbolicity is a property not of objects, actions, nor statements but of conceptual representations which describe and interpret them" (Sperber, Dan, 1974, *Rethinking Symbolism*, Cambridge, England, Cambridge University Press). Stanford Anderson also claims that the architectural object is neither a purely "autonomous text" nor a "cultural index" of the times; its meaning is neither pre-given and inherent in the object, nor is it exclusively determined by an external zeitgeist (Anderson, Stanford (dir.), 1986, *On Streets*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press).
53. Rivard, « Le Château Frontenac a cent ans » : C1.
54. Rivard, « Le Château de rêve » : C6.
55. After many critiques by historians who claimed that Quebec never was a Medieval city, the festival was, after a few years, transformed into the *Fêtes de la Nouvelle-France*.



ILL. 3. 14, rue Phillips, 1902.
(CinéCité/Senneville, 1995)

ILL. 4. 23, rue Phillips, 1900.
(CinéCité/Senneville, 1995)

Ce rapport a été présenté à la Commission des lieux et monuments historiques du Canada. L'arrondissement historique de Senneville a été reconnu d'importance historique nationale en 2001 car il illustre la synergie qui s'est établie entre les grands financiers montréalais du tournant du vingtième siècle et certains des plus grands architectes canadiens de l'époque. Il illustre aussi le développement des aménagements pittoresques et des architectures vernaculaires et *Arts & Crafts* de 1865 à 1930. Il inclut finalement plusieurs exemples reconnus et chef-d'oeuvres de l'histoire de l'aménagement et de l'architecture au Canada.

Michel Pelletier (maîtrise en histoire de l'art et maîtrise en histoire et théorie de l'architecture) est historien de l'architecture à la Direction générale des lieux historiques nationaux à Gatineau où il rédige des documents de recherche pour le BEEFP et la CLMHC. Il est également secrétaire de la Société pour l'étude de l'architecture au Canada depuis 2001.

Michel Pelletier

L'arrondissement historique de Senneville, Montréal (Québec)

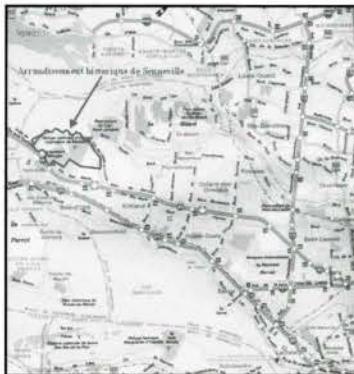
Description du lieu

Le village de Senneville est situé sur l'île de Montréal, en bordure du lac des Deux-Montagnes, entre les municipalités de Pierrefonds et de Sainte-Anne de Bellevue (ill. 1). L'arrondissement proposé constitue, à une exception près¹, la totalité de la section nord du village, définie par l'autoroute transcanadienne, et inclut l'ensemble de l'arboretum Morgan, dont la partie sud relève de la municipalité de Sainte-Anne de Bellevue. L'arrondissement proposé est constitué, au nord et à l'ouest, d'un croissant de grandes propriétés paysagées, situées de part et d'autre du chemin Senneville (ill. 2). Une vaste couronne de verdure constitue les parties sud et ouest de l'arrondissement proposé, l'isole de l'autoroute transcanadienne et le distingue des secteurs résidentiels et industriels environnants.

Le tissu urbain

L'arrondissement proposé est le résultat de plus de trois cents ans d'aménagements, planifiés, mais généralement indépendants les uns des autres. Sa forme actuelle dérive à la fois de la structure géomorphologique du lieu, qui présente de nombreuses dénivellations, de son potentiel économique et stratégique aux dix-septième et dix-huitième siècles², de développements agricoles datant du régime seigneurial³ et de l'application des principes de l'aménagement pittoresque, tels qu'interprétés au Canada aux dix-neuvième et vingtième siècles dans le développement des grands domaines de villégiature⁴. Centré à l'origine sur le fief de Bois-Briant/Senneville, à la pointe ouest de l'île de Montréal, le développement de l'arrondissement s'est ensuite articulé de part et d'autre du chemin Senneville, en grappes associées à quelques grands domaines. Il n'existe que deux voies publiques mineures dans l'arrondissement proposé, la rue Angus et la rue Phillips, bordées à l'origine des résidences des domestiques et employés des domaines (ill. 3 et 4)⁵.

Aujourd'hui, l'arrondissement proposé est donc essentiellement constitué de résidences cossues, généralement orientées de façon à tirer profit des aménagements pittoresques des parcelles ou encore du paysage, plutôt qu'en fonction d'une trame régulatrice quelconque ou de la voie de circulation principale (ill. 5)⁶.



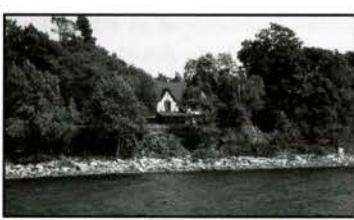
III. 1. Carte de la région de Montréal montrant l'arrondissement proposé de Senneville.
(Mapart Publishing 2004, modifié par Michel Pelletier, 2005)



III. 2. Tissu résidentiel et principaux éléments naturels.
(Photocartothèque québécoise, ministère des Ressources naturelles du Québec, juin 1997)



III. 6. Domaine Harry Abbott; 240, Senneville, vu du chemin Senneville, avec loge du gardien en arrière-plan, Edward Maxwell, architecte, 1899.
(CinéCité / Senneville, 1995)



III. 7. Domaine Harry Abbott, vu du lac des Deux-Montagnes, montrant la résidence principale (Birchfield), Robert Findlay, architecte, 1892 et 1910, Edward Maxwell, architecte, 1899.
(Parcs Canada / Michel Pelletier, 2001)

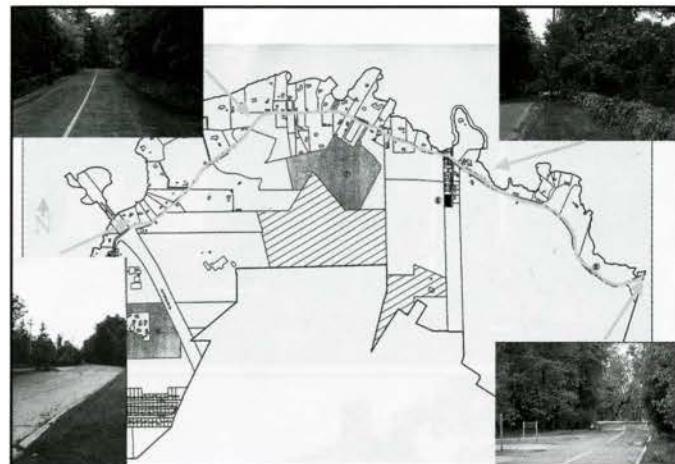


III. 8. Les ruines du fort de Senneville, 1703.
(Parcs Canada / Michel Pelletier, 2001)

Il se démarque clairement des aménagements plus suburbains de la partie sud du village ou des municipalités environnantes. La plupart des résidences de l'arrondissement sont éloignées tant du chemin Senneville, dont elles sont isolées visuellement par des aménagements paysagers, des boisés denses et/ou par de hautes clôtures, que des rives du lac des Deux-Montagnes (ill. 6 et 7).

L'architecture

Les édifices de l'arrondissement proposé illustrent trois périodes dans le développement du village de Senneville (voir composantes majeures ci-après). Quelques structures de l'arrondissement illustrent d'abord l'histoire seigneuriale et agricole de Senneville (1686-1865). Il s'agit des ruines du fort Senneville (ill. 8) et du moulin fortifié (ill. 9), mais aussi de maisons traditionnelles (ill. 3 et 4) et d'édifices de ferme, parfois remarquables⁷, qui remontent dans certains cas au début du dix-neuvième siècle⁸. Les édifices les plus distincts et les plus imposants illustrent toutefois le développement et l'exploitation des grands domaines d'utilisation saisonnière ainsi que l'évolution de l'architecture



III. 5. Chemin Senneville.
(carte, Friedman, 2000, vol. 1, ill. 5.1, modifié par Michel Pelletier, 2001. CinéCité / Senneville, 1995 et Parcs Canada / Michel Pelletier 2001)



III. 9. Le moulin de Senneville, 1686 et Edward Maxwell, architecte, 1899.
(Parcs Canada / Michel Pelletier, 2001)

III. 10. Résidence Douglas Ball ; 178 chemin Senneville, Peter Rose architecte, 1989.
(Parcs Canada / Michel Pelletier, 2001)

Arts and Crafts au Canada (1892-1926). Plusieurs résidences plus récentes, datant de la Seconde Guerre mondiale à nos jours, donnent un caractère plus suburbain à l'arrondissement, bien que certaines soient l'œuvre d'architectes contemporains en vue et que la plupart aient été soigneusement intégrées aux environnements naturel et architectural de Senneville (ill. 10 à 12).

Composantes majeures (ill. 13)

Plusieurs dizaines de résidences et d'édifices secondaires de l'arrondissement peuvent être considérés comme exemplaires, particulièrement en ce qu'ils illustrent un chapitre important de l'histoire du mouvement *Arts and Crafts* au Canada, mais aussi en ce qu'ils constituent des réalisations majeures d'architectes canadiens importants. On notera plus particulièrement :

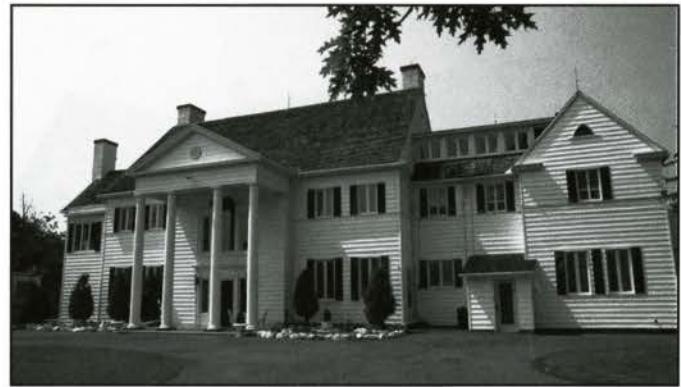
1. **La maison Dow**, sise au 140, chemin Senneville. Construite à compter de 1885, cette résidence visible du lac des Deux-Montagnes constitue un exemple achevé d'architecture *Arts and Crafts* (ill. 14).

2. **La maison J.B. Abbott** (aussi appelée « Hillcote »), sise au 149-165, chemin Senneville (ill. 15). Construite en 1900 selon des plans de James et H. Charles Nelson, cette résidence isolée a été rénovée à deux reprises, notamment par Kenneth G. Rea au cours des années 1920⁹.

3. **Le 168-170, chemin Senneville**, ancien domaine estival du premier ministre J.J.C. Abbott puis de la famille Clouston, abrite plusieurs édifices importants, visibles du lac ou du chemin Senneville. Ancien chef-lieu du fief de Bois-Briant/Senneville, le domaine Bois-Briant abrite



III. 11. Grange (centre), domaine Angus, vers 1900 ; 214, chemin Senneville, 1997 (droite) et 220, chemin Senneville, 1974 (gauche).
(Parcs Canada/Michel Pelletier, 2001)



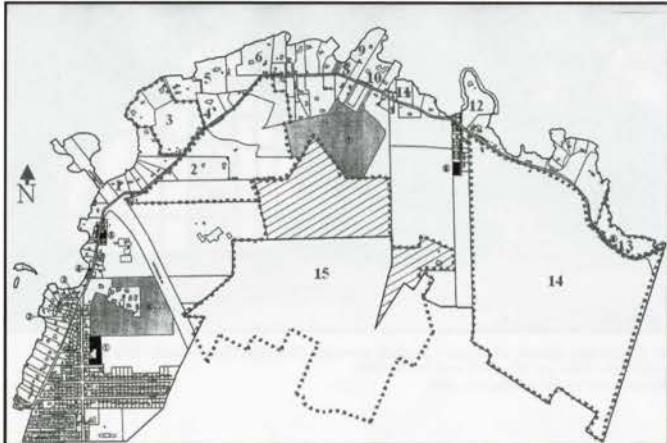
III. 15. La maison J.B. Abbott (Hillcote) : 149-165, chemin Senneville, James et H. Charles Nelson, architectes, 1900. Kenneth G. Rea, architecte, 1920.
(CinéCité/Senneville, 2001)



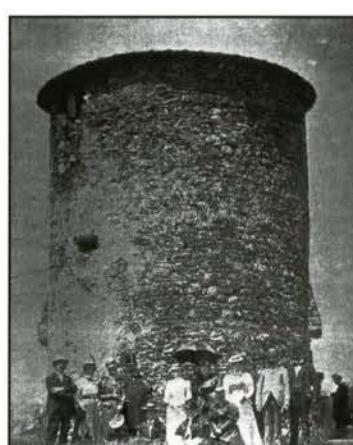
III. 12. Le 300, chemin Senneville, architecte inconnu, 1976.
(CinéCité/Senneville, 1995)



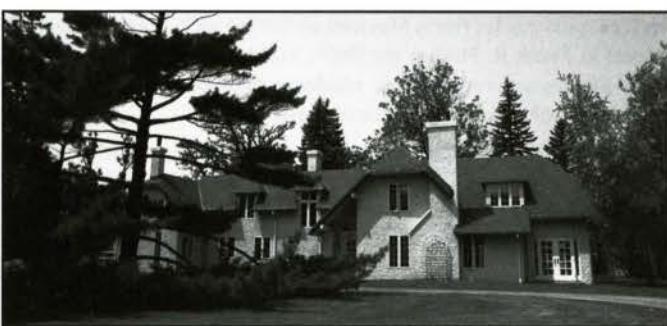
III. 16. Vue aérienne du fort de Senneville, vers l'est.
(Communauté urbaine de Montréal, 1978, tirée de Stewart et Robichaud, 2000)



III. 13. Tissu résidentiel du village de Senneville.
(Friedman, 2000, vol. 1, ill. 5.1, modifiée par Michel Pelletier, 2001)



III. 17. Les membres de la Société numismatique de Montréal visitant les ruines de Senneville.
(*Le Monde Illustré*, vol. 16, n° 794, p. 177, 22 juillet 1899. Bibliothèque nationale du Québec, <http://www2.biblioqc.gouv.qc.ca/illustrations/htm/i5251.htm>)



III. 14. La maison Dow, 1885 ; 140 chemin Senneville.
(CinéCité/Senneville, 2001)



III. 18. La maison Abbott / Clouston ; 170, chemin Senneville, architecte inconnu, 1865, Edward et William S. Maxwell, 1899-1902, élévation arrière. (Parcs Canada/Michel Pelletier, 2001)



Ill. 19. La maison Abbott / Clouston ; 170 chemin Senneville, architecte inconnu, 1865, Edward et William S. Maxwell, 1899-1902, élévation avant.
(Parcs Canada / Michel Pelletier, 2001)

Ill. 20. Photo aérienne de Boisbriant avant 1945 ; notez la pergola en-bas, à droite.
(Université McGill, Collection d'architecture canadienne, fonds France Gagnon-Pratte, CAC 66, boîte 1)



non seulement les ruines du fort Senneville (1703, ill. 16)¹⁰ et du moulin fortifié (1686, ill. 17)¹¹, mais aussi l'ancienne résidence estivale Abbott (« Bois-Briant »), dont la structure originelle, néo-gothique et datant de 1860, a été considérablement modifiée et agrandie par Edward Maxwell en 1899 (ill. 18 et 19). William S. Maxwell complétera cette résidence en 1902 avec une nouvelle aile, disparue depuis la Seconde Guerre mondiale (ill. 20). Le moulin de Senneville sera rénové et redessiné par Edward Maxwell en 1899, pour en faire une plate-forme d'observation et les ruines du fort seront consolidées (ill. 8 et 9). Ces vestiges du Régime français ont été exploités telles des folies architecturales dans le paysage du domaine depuis leur acquisition par sir J.J.C. Abbott en 1865¹² et, bien que peu fréquentés aujourd'hui, demeurent des composantes pittoresques importantes de ce domaine. On doit aussi à Edward Maxwell plusieurs édifices secondaires, dont quelques-uns sont encore en place (ill. 21 et 22), ainsi que les aménagements paysagers (ill. 23), pour lesquels il fera « appel à l'expérience des frères Olmsted »¹³. La pergola, sise entre la résidence et les berges du lac des Deux-Montagnes est de Frederick G. Todd (ill. 24). La famille Clouston demeure propriétaire du domaine, à présent scindé en plusieurs parcelles.

4. La maison John L. Todd, sise au 180, chemin Senneville (ill. 25). Construite en 1911-1913 par Percy Erskine Nobbs et George T. Hyde, cette maison *Arts and Crafts* et la résidence secondaire qui la côtoie (ill. 26) sont considérées comme quelques-unes de leurs réalisations majeures¹⁴.

5. La maison D.F. Angus (« Chatblanc »), sise au 200, chemin Senneville (ill. 27). Conçue en 1926 par Harold Edgar Shorey et Samuel Douglas Ritchie, cette résidence *Arts and Crafts* a été considérablement modifiée en 1986¹⁵.



Ill. 21. Loge du gardien, domaine Clouston (Bois-Briant) ; 170, chemin Senneville, Edward Maxwell, architecte, 1900.
(CinéCité/Senneville, 1995)



Ill. 22. Glacière (droite) et laiterie (gauche), domaine Clouston (Bois-Briant) ; 170, chemin Senneville, Edward Maxwell, architecte, 1899.
(Parcs Canada / Michel Pelletier, juin 2001)

6. La maison Charles Meredith (« Bally Bawn »), sise au 202, chemin Senneville (ill. 28). Cette résidence, construite autour d'une maison des sulpiciens datant de 1750, a été agrandie successivement par J.R. Hind, en 1864, puis par les frères Maxwell en 1897 et 1902, et finalement par Robert et Frank R. Findlay en 1909¹⁶. Visible uniquement du lac des Deux-Montagnes, cette grande résidence de style néo-gothique présente aujourd'hui une apparence négligée.

7. Les 216, 217-219 et 218, chemin Senneville. Un groupe d'édifices secondaires de l'ancien domaine R.B. Angus, dont Peach House (1902, ill. 29, à gauche), une petite maison de campagne (ill. 29, à droite), la loge du gardien (ill. 30), une serre (ill. 31) et une grange, toutes conçues par les frères Maxwell et George C. Shattuck entre 1895 et 1903¹⁷.

8. La résidence E.M. Angus (« Wanklyn »), sise au 238, chemin Senneville. Cette résidence bien préservée de style *Shingle* a été conçue en



III. 23. Aménagements paysagers, au sud de la maison Abbott / Clouston ; 170, chemin Senneville, Frederick Law Olmsted, 1899-1900.
(Parcs Canada/Michel Pelletier, 2001)



III. 24. Piliers de la pergola, domaine Clouston ; 170, chemin Senneville, Frederick G. Todd, 1910.
(Parcs Canada/Michel Pelletier, 2001)



III. 25. La maison J.L. Todd ; 180 chemin Senneville, Percy E. Nobbs et George C. Hyde, architectes, 1911-1913.
(Parcs Canada/Michel Pelletier, 2001)

13. La partie nord-ouest du parc nature de l'Anse-à-l'Orme. Cette ancienne partie du domaine Forget conserve ses aménagements pittoresques mais fait aujourd'hui partie d'un parc linéaire de la Communauté urbaine de Montréal (ill. 46).



III. 26. Écurie et résidence, domaine J.L. Todd ; 180, chemin Senneville, Percy E. Nobbs et George C. Hyde, architectes, 1911-1913.
(Parcs Canada/Michel Pelletier, juin 2001)

14. Le parc agricole du Bois-de-la-Roche. Ces terres agricoles et ces pâturages conservent leur apparence du début du vingtième siècle²⁵ et font aujourd'hui partie d'un parc de la Communauté urbaine de Montréal (ill. 47).



III. 27. La maison D.F. Angus (Chatblanc) ; 200 chemin Senneville, Harold E. Shorey et Samuel D. Ritchie, architectes, 1926, élévation avant.
(CinéCité/Senneville, 1995)

15. L'arboretum Morgan, constitué de 245 hectares de forêt, a été graduellement acquis et aménagé par la famille Morgan (ill. 48) et constituait l'essentiel de leur domaine de Senneville. L'arboretum Morgan a été légué à l'université McGill en 1945 et constitue depuis un lieu de recherche et d'enseignement sur la gestion des forêts, accessible au grand public.



III. 28. La maison Charles Meredith (Bally Bawn) ; 202, chemin Senneville, architecte inconnu, 1750, J.R. Hind, 1864, Edward et William S. Maxwell, 1897-1902, Robert et Frank R. Findlay, 1909, élévation arrière.
(Parcs Canada/Michel Pelletier, 2001)

La partie sud du village de Senneville, qualifiée de zone urbaine²⁶, est exclue de l'arrondissement proposé. Bien qu'il s'agisse à l'origine de grands domaines de même nature qu'au nord de l'autoroute transcanadienne²⁷, ces domaines ont été subdivisés et plusieurs rues ont été loties depuis la Seconde Guerre mondiale dans cette partie du village. L'autoroute transcanadienne constitue d'ailleurs une ligne de démarcation très claire entre les grands domaines, au nord, et la trame suburbaine plus typique, au sud (ill. 49 à 51).



III. 29. Domaine Angus ; 216-218, chemin Senneville, Peach House (gauche), 1902, et maison de campagne (droite), 1895-1903, Edward et William S. Maxwell, architectes.
(CinéCité/Senneville, 1995)

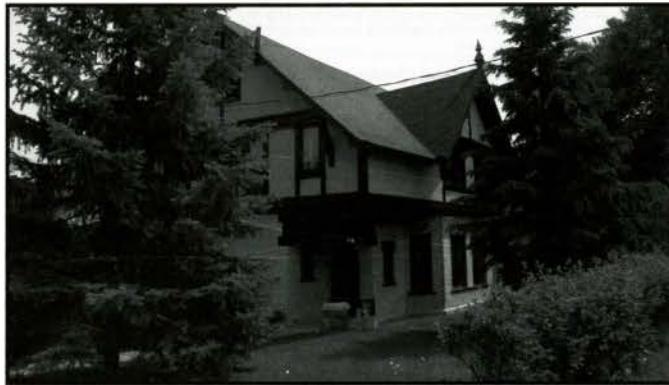
1898 par Edward Maxwell puis agrandie en 1908 par la firme des frères Maxwell (ill. 32 et 33)¹⁸.

9. La résidence Harry Abbott (« Birchfield »), sise au 240, chemin Senneville (ill. 34). Cette résidence de style néo-Tudor, conçue en 1892 par Robert Findlay, a été agrandie et redessinée en 1899 par Edward Maxwell puis agrandie de nouveau en 1910 par Robert Findlay. Les pavillons et le portail néo-Tudor conçus par Edward Maxwell subsistent toujours (ill. 6)¹⁹.

10. Le 246, chemin Senneville (ill. 35). Construite en 1894 et attribuée aux frères Maxwell, cette grande résidence *Arts and Crafts* a été considérablement modifiée au cours des dernières années²⁰.

11. La résidence Frederick Cleveland Morgan (« Le Bousquet » ou « Sabot »), sise au 264, chemin Senneville (ill. 36 et 37). Cette vaste résidence, conçue en 1912 par David Shennan, est entourée de jardins remarquables conçus par F.C. Morgan (ill. 38 et 39)²¹.

12. La résidence Louis-Joseph Forget (« Bois-de-la-Roche »), sise au 292, chemin Senneville (ill. 40 et 41). Cette imposante demeure de style Château a été conçue en 1900 par Edward Maxwell et George C. Shattuck. Elle est considérée comme un chef-d'œuvre dans la production d'Edward Maxwell et « le témoin, rarissime à Montréal, d'une architecture fastueuse »²². Les frères Maxwell construiront une chapelle (ill. 42), des étables et plusieurs autres édifices secondaires (ill. 43 et 44) sur ce domaine en 1901-1902. Ils créeront aussi son ameublement et son décor *Arts and Crafts*²³. Les aménagements paysagers sont de Frederick Law Olmsted (ill. 45)²⁴. L'exploitation agricole associée au domaine est toujours aisément reconnaissable et constitue depuis 1991 le parc agricole du Bois-de-la-Roche.



III. 30. Loge du gardien, domaine Angus ; 217-219 chemin Senneville, Edward Maxwell, architecte, 1895-1903.
(CinéCité / Senneville, 1995)



III. 31. Serre, domaine Angus ; 217-9 chemin Senneville, Edward Maxwell, architecte, 1895-1903.
(CinéCité / Senneville, 1995)



III. 32. La maison E.M. Angus (Wanklyn) ; 238,chemin Senneville, Edward et William S. Maxwell, architectes, 1898-1908.
(Parcs Canada / Michel Pelletier, 2001)

Justification de la demande

L'arrondissement de Senneville sera examiné en fonction du critère 1 a) :

illustre une réalisation exceptionnelle par sa conception et son design, sa technologie ou son aménagement, ou représente une période importante de l'évolution du Canada.

L'arrondissement de Senneville sera étudié en fonction des lignes directrices adoptées par la Commission pour recenser les arrondissements historiques d'importance nationale :

forme un secteur géographique déterminé où une unité de temps et de lieu est créée par les édifices, les structures et les espaces ouverts, adaptés pour répondre aux besoins de l'homme, mais unis, du point de vue historique, par les événements et les utilisations passées et, du point de vue esthétique, par l'architecture et le plan.

(i) un groupe de bâtiments, de structures et d'espaces ouverts qui, individuellement, n'ont pas d'importance nationale du point de vue architectural, mais qui, ensemble, constituent un tout harmonieux d'un ou de plusieurs styles ou constructions, types de bâtiments ou périodes d'architecture ;

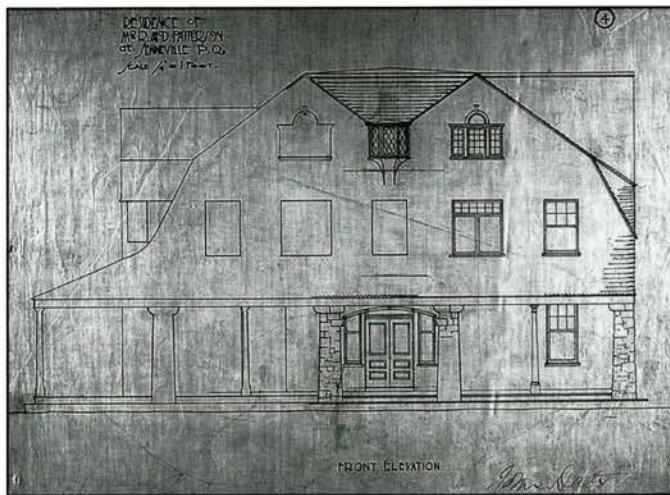
- (ii) un groupe de bâtiments, de structures et d'espaces ouverts qui, individuellement, n'ont pas d'importance historique, mais qui, ensemble, forment un exemple exceptionnel de structures d'importance technologique ou sociale ;
- (iii) un groupe de bâtiments, de structures et d'espaces ouverts aux liens exceptionnellement étroits avec des individus, des événements et des thèmes d'importance nationale.

Analyse de l'importance historique du lieu

La région de Senneville s'est pleinement développée, à titre de lieu de villégiature pour l'élite canadienne et montréalaise, à compter de 1865, avec l'ouverture du chemin de fer du Grand Tronc à Sainte-Anne de Bellevue, qui permit un accès rapide et confortable à l'ouest de l'île de Montréal²⁸. Les domaines de Senneville pouvaient donc être utilisés ponctuellement et en toutes saisons par les familles les plus riches de Montréal tout en permettant aux chefs de famille, généralement des gens d'affaires extrêmement fortunés, de vaquer quotidiennement à leurs occupations au centre-ville de Montréal, une trentaine de kilomètres plus loin.

Une synergie

Les propriétaires des grands domaines de Senneville dominaient l'économie canadienne au tournant des dix-neuvième et vingtième siècles (voir ci-après). Fondateurs, présidents ou directeurs de certaines des plus grandes entreprises de l'époque, la Banque de Montréal ou le Canadien Pacifique par exemple, leurs entreprises, leurs immenses fortunes et leurs modes de vie seigneuriaux²⁹ ont donné forme à plusieurs lieux et arrondissements remarquables à travers le pays. Pour ce faire, ces industriels et ces financiers ont fréquemment fait appel au même groupe d'éminents architectes, architectes paysagistes et urbanistes montréalais, dont faisaient partie Percy Erskine Nobbs, Edward et William S. Maxwell et Frederick G. Todd. Ces concepteurs montréalais, qui collaboraient avec des concepteurs américains comme Frederick Law Olmsted, et autour desquels gravitaient d'autres architectes et architectes paysagistes montréalais comme George C. Shattuck et George Hyde,



III. 33. Modifications à la maison E.M. Angus (Wanlyn) ; 238, chemin Senneville, Edward et William S. Maxwell, architectes, 1908.
(<http://imago.library.mcgill.ca/cac/maxwells/coverframes.asp>, 2001)



III. 34. La maison Harry Abbott (Birchfield) ; 240, chemin Senneville, Robert Findlay, architecte, 1892 et 1910. Edward Maxwell, architecte, 1899, élévation arrière. (CinéCité/Senneville, 1995)



III. 35. Le 246, chemin Senneville ; attribué à Edward Maxwell, architecte, 1894, élévation avant. (CinéCité/Senneville, 1995)



III. 36. La maison F.C. Morgan (Le Bousquet/Sabot) ; 264, chemin Senneville, David Shennan, architecte, 1912, élévation avant gauche. (CinéCité/Senneville, 1995)



III. 37. La maison F.C. Morgan (Le Bousquet/Sabot) ; 264, chemin Senneville, David Shennan, architecte, 1912, élévation avant droite. (CinéCité/Senneville, 1995)



III. 38. Domaine F.C. Morgan (Le Bousquet/Sabot) ; 264, chemin Senneville, voie d'accès. (CinéCité/Senneville, 1995)



III. 39. Domaine F.C. Morgan (Le Bousquet/Sabot) ; 264, chemin Senneville. (CinéCité/Senneville, 1995)

pratiquaient à travers le Canada³⁰ et les États-Unis. Ils partageaient, de plus, une approche pittoresque de l'aménagement paysager³¹, une approche éclectique de l'architecture³² et des affinités avec les mouvements *City Beautiful* et *Arts and Crafts*³³.

Bien que les collaborations entre ces gens d'affaires et ces concepteurs aient été fréquentes, la majorité de leurs projets étaient urbains (gares, hôtels, résidences principales, cités-jardin, et autres) et se prétaient mieux à l'articulation des principes de l'école des Beaux-Arts ou du mouvement *City Beautiful*. Les projets de Senneville étaient de nature beaucoup plus privée et permettaient tant aux clients qu'aux concepteurs d'exprimer leurs affinités et leurs fantaisies. La vocation récréative des domaines de Senneville, la nature du site, sa proximité du centre de Montréal et les immenses fortunes des propriétaires concernés soutenaient de plus ces expressions. Certains de ces projets impliquaient d'ailleurs d'étroites collaborations entre le client et plusieurs concepteurs sur de nombreuses années. De plus, la multiplication des projets autour d'un même domaine³⁴ ou des propriétés d'une famille permettait une articulation unique dans le temps et l'espace des variantes de l'aménagement pittoresque (voir les propriétés des familles Abbott : ill. 6 à 9, 15, 18 à 24, 34 ; et Angus : ill. 27, 29 à 33) et de l'architecture *Arts and Crafts*. Vers 1910, l'arrondissement proposé de Senneville présentait une gamme unique de paysages pittoresques et d'architectures inspirées du mouvement *Arts and Crafts* s'étendant sur plus de 1400 acres et comptant plus de trente réalisations majeures par moins d'une dizaine d'architectes et d'architectes paysagistes, dont une vingtaine de projets par les frères Maxwell.

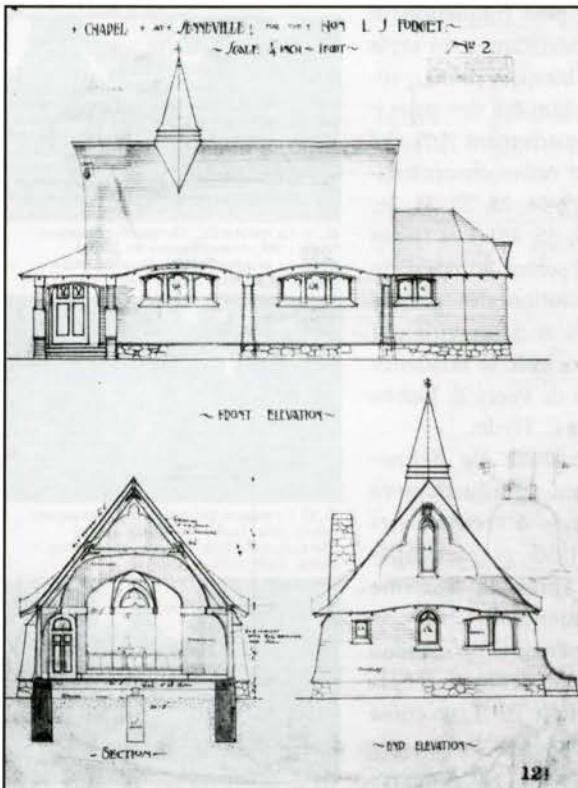
La vocation récréative des domaines n'excluait pas l'émulation entre les propriétaires de Senneville ou leurs architectes. On constate donc que les résidences et les aménagements les entourant tendent à s'enrichir et à se complexifier, particulièrement entre 1892 et 1912, alors que les résidences de Senneville sont passées de simples résidences de campagne à de somptueux manoirs desservis par des douzaines d'employés. Architecturalement, les résidences secondaires de Senneville tendent aussi à se rapprocher, sinon à reprendre le vocabulaire et les proportions des résidences principales de Montréal. Les

résidences existantes sont considérablement agrandies, certaines sont remplacées, et les nouvelles résidences adoptent plus fréquemment les caractéristiques du style Château, bien que réinterprétées à la lumière des principes du mouvement *Arts and Crafts* (en ordre chronologique, ill. 19, 14, 28, 20, 34, 36, 33, 15, 41, 35, 25). Les frères Maxwell seront au cœur de cette évolution des grands domaines de Senneville qui s'achèvera avec la résidence J.L. Todd de Percy E. Nobbs et George C. Hyde.

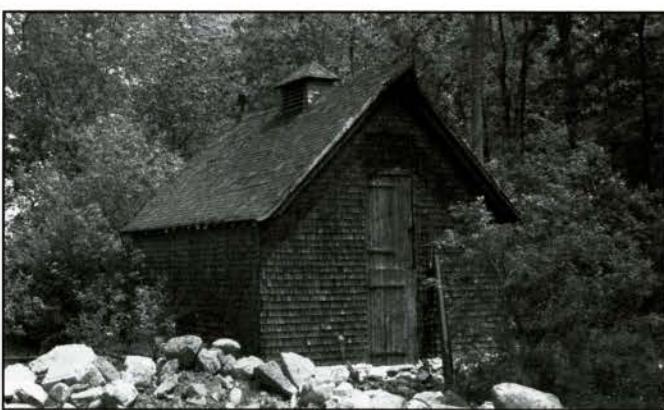
La nature de Senneville s'est graduellement transformée à compter des années 1930, et particulièrement après la Seconde Guerre mondiale³⁵, avec le développement du réseau routier montréalais et la construction de l'autoroute transcanadienne³⁶, alors que les résidences saisonnières sont devenues des résidences permanentes et que certains grands domaines ont été fragmentés ou lotis. La plupart des domaines de villégiature de Senneville constituent toutefois des exemples très bien préservés d'aménagements pittoresques et d'architectures inspirées du mouvement *Arts and Crafts* et illustrent clairement la synergie qui s'est établie entre les barons de l'âge d'or montréalais et certains des plus grands architectes canadiens de l'époque.



III. 40. La maison L.J. Forget (Bois-de-la-Roche) ; 292, chemin Senneville. Edward Maxwell et George C. Shattuck, architectes, 1900, élévation avant. (CinéCité/Senneville, 1995)



III. 41. La maison L.J. Forget (Bois-de-la-Roche) m 292, chemin Senneville, Edward Maxwell et George C. Shattuck, architectes, 1900, élévation arrière. (CinéCité/Senneville, 1995)
III. 42. La chapelle du domaine L.J. Forget, Edward et William S. Maxwell, architectes, vers 1902. (Collection Maxwell, Université McGill, n° 58, tiré de Gagnon-Pratte, 1987, p. 81)



III. 43. Édifice secondaire, domaine L.J. Forget (Bois-de-la-Roche) ; 292 chemin Senneville, Edward et William S. Maxwell, architectes, 1901-1902. (CinéCité/Senneville, 1995)



III. 44. Édifice secondaire, domaine L.J. Forget (Bois-de-la-Roche) ; 292, chemin Senneville, Edward et William S. Maxwell, architectes, 1901-1902. (CinéCité/Senneville, 1995)



III. 45. Le lac des Deux-Montagnes et Oka, vus du domaine Forget. Frederick Law Olmsted, architecte paysagiste, 1900.



III. 46. Parc-nature de l'Anse-à-l'Orme et lac des Deux-Montagnes. (Parcs Canada / Michel Pellerier, juin 2001)

Plusieurs de ces grandes résidences, ainsi que de leurs dépendances et de leurs aménagements paysagers, constituent même des exemples reconnus ou des chef-d'oeuvres de l'histoire de l'aménagement et de l'architecture au Canada. Le domaine Forget, par exemple, présente toujours ses vastes étendues cultivées, ses aménagements pittoresques par Frederick Law Olmsted, ses installations agricoles, d'anciennes résidences d'employés, l'imposante résidence du sénateur Forget et une grande variété d'édifices secondaires aux formes uniques inspirés du mouvement *Arts and Crafts*.

Le développement du village de Senneville, une conséquence de son éloignement du centre de Montréal, de son environnement agricole, des efforts de ses résidents pour ralentir ou interdire les intrusions urbaines et de la grande valeur des propriétés, permet donc aujourd'hui de définir un arrondissement chargé d'architectures et d'aménagements paysagers remarquables où les résidents peuvent maintenir, du moins en partie, le mode de vie de leurs ancêtres et prédecesseurs.

Les personnages

Outre le premier ministre J.J.C. Abbott (1821-1893), troisième premier ministre du Canada, désigné en 1938 et commémoré à Saint-André-Est (Québec) en 1940, les propriétaires et concepteurs des domaines de Senneville comptent parmi leur nombre plusieurs personnes qui ont marqué l'histoire du Canada.

Jacques LeBer (1633-1706), marchand et seigneur de Senneville³⁷. Érige le poste de traite (fort Senneville) et le moulin fortifié.

Charles Lemoyne (1626-1685), seigneur de Longueuil et de Châteauguay, gouverneur de Montréal³⁸. Personnage d'importance historique nationale, désigné en 1957 et commémoré à



III. 50. Avenue Tunstall, Senneville, vers l'ouest.
(Parcs Canada / Michel Pelletier, juin 2001)



III. 51. Le 30, avenue Tunstall, Senneville, vers l'ouest. (CinéCité Senneville, 1995)



III. 52. Domaine J.B. Abbott (Hillcote) ; 149-165 chemin Senneville. (CinéCité Senneville, 1995)

Longueuil, Québec. Développe et exploite le poste de traite conjointement avec Jacques LeBer de 1679 à 1683.

John Lancelot Todd, premier professeur de parasitologie au Canada (à l'université McGill)³⁹. Fait construire le 180, chemin Senneville ainsi que plusieurs édifices secondaires par Percy E. Nobbs et George T. Hyde.

Sir Edward Seaborne Clouston (1849-1912), directeur-général de la Banque de Montréal (1891-1911),

puis directeur et vice-président (1911-1912), fondateur et président de l'Association bancaire canadienne (1891-1912)⁴⁰. Rachète Bois-Briant de la famille Abbott⁴¹, fait agrandir la résidence, aménager les ruines du fief de Senneville et ériger plusieurs édifices secondaires par les frères Maxwell. Il fera aussi aménager son domaine par les frères Olmsted et Frederick Todd⁴².

Louis-Joseph Forget (1853-1911), sénateur conservateur (1896), président de la Bourse de Montréal (1895-1896), directeur francophone du Canadien Pacifique (1904) et fondateur de la maison de courtage L.J. Forget & Cie⁴³. Le sénateur Forget retient les services d'Edward Maxwell et de George C. Shattuck pour concevoir sa résidence ainsi que plusieurs édifices secondaires. Frederick Law Olmsted concevra les aménagements paysagers.

Richard Bladworth Angus (1831-1922), directeur-général de la Banque de Montréal (1910) et un des directeurs fondateurs du Canadien Pacifique⁴⁴. Sa résidence principale, Pine Bluff, conçue par Edward Maxwell en 1903, sera démolie en 1950, mais plusieurs édifices secondaires subsistent près du chemin Senneville, dont la Peach House. Il fera ériger plusieurs résidences secondaires pour sa famille par les frères Maxwell (résidence E.M. Angus, 238, chemin Senneville, 1898) et d'autres architectes importants de l'époque, tels H.E. Shorey et S.D. Ritchie (maison D.F. Angus, 200, chemin Senneville, 1926).

Edward Maxwell (1867-1923) et William Sutherland Maxwell (1874-1952)⁴⁵. Deux des plus grands architectes canadiens de la fin du dix-neuvième et du début du vingtième siècles, les frères Maxwell concevront, avec l'aide de George C. Shattuck, plusieurs dizaines de résidences et d'édifices secondaires pour les propriétaires de domaines de Senneville. Une vingtaine de ces structures nous sont parvenues et constituent un échantillonnage unique de leur œuvre et des réalisations du mouvement *Arts and Crafts* en un seul endroit au Canada⁴⁶.

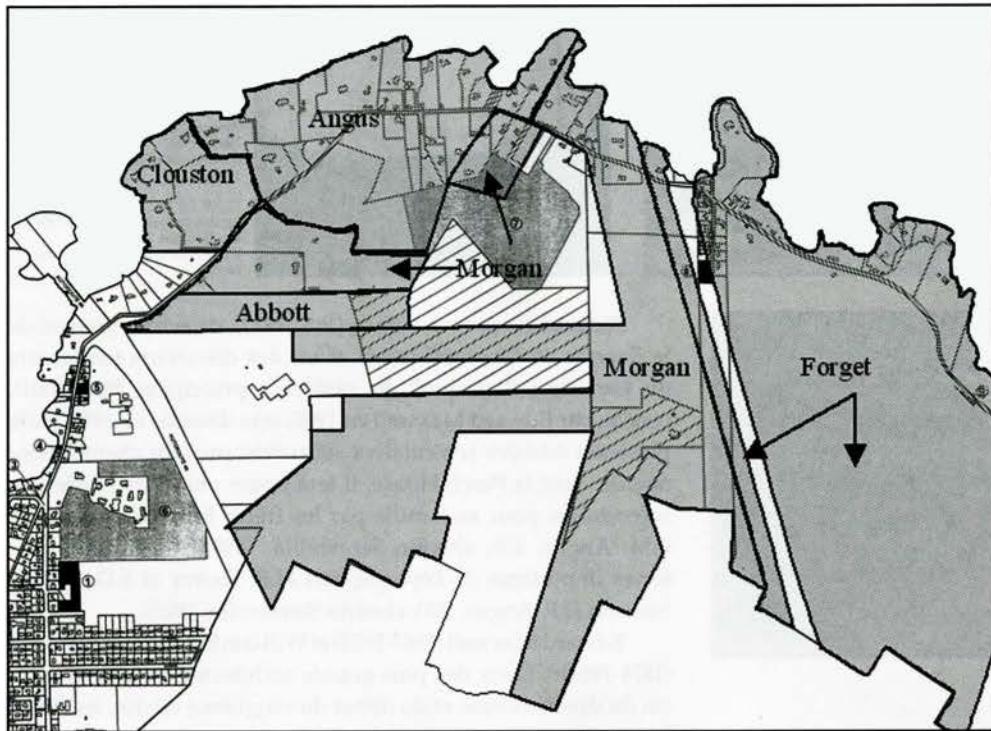
Percy Erskine Nobbs (1875-1964), « un des plus grands architectes et professeurs de la première moitié du vingtième siècle »⁴⁷. Nobbs, soutenu par George T. Hyde, concevra la résidence J.L. Todd, ses édifices secondaires et ses aménagements paysagers.

Frederick G. Todd (1876-1948), le premier architecte paysagiste et urbaniste professionnel au Canada⁴⁸. F.G. Todd collaborera aux aménagements du domaine Clouston.

Intégrité

L'arrondissement proposé de Senneville constitue aujourd'hui un secteur résidentiel exclusif de Montréal, plutôt qu'un lieu de villégiature pour l'élite. Le développement résidentiel typique des grandes agglomérations de l'après-guerre s'est étendu à Senneville avec la construction de l'autoroute transcanadienne, mais s'est limité à la partie sud du village où quelques rues sont à présent bordées de résidences banlieusardes (ill. 51).

Malgré ces transformations, l'arrondissement visé, présente encore largement son apparence du début du vingtième siècle, avec ses grandes résidences, ses vastes aménagements pittoresques, son chemin principal bordé d'arbres matures et de murs de pierre. Plusieurs édifices secondaires associés aux grandes propriétés, dont certains d'un grand intérêt architectural et d'une grande intégrité, nous sont aussi parvenus, le cottage de Pine Bluff (1901-1904) par exemple. Ces édifices secondaires sont toutefois particulièrement à risque. La pergola dessinée



III. 53. Développement (approximatif) des grands domaines en 1907 en fonction des limites proposées.
(Carte de Pinsoneault, reproduite par Friedman, 2000, vol. 1, figures 1.6 et 5.1, modifiée par Michel Pelletier, 2001)

et les modifications aux édifices existants, parvient à minimiser l'impact de ces transformations⁴⁹. Ce sens particulier du temps et du lieu distingue aussi nettement l'arrondissement proposé des développements plus récents de Senneville, de Sainte-Anne de Bellevue et de Pierrefonds.

Contexte comparatif

On associe généralement le développement des quartiers suburbains de l'élite financière du tournant du vingtième siècle à

Shaughnessy Heights (Vancouver, Colombie-Britannique), à Wellington Crescent (Winnipeg, Manitoba), à Wychwood Park ou à Rosedale (Toronto, Ontario), à Westmount (Montréal), à Point Pleasant ou au North West Arm (Halifax, Nouvelle-Écosse). Ces quartiers, généralement développés commercialement, lotis systématiquement, pourvus de services dès l'origine et fréquemment desservis par le tramway, permettaient un accès quotidien, rapide et abordable, aux lieux d'affaires, aux commerces et aux institutions des centres urbains. Ces quartiers de l'élite, beaucoup plus densément lotis et aspirant plus au titre de cités-jardin que de lieu de villégiature, constituaient en fait des expressions d'un mode de vie urbain et non une alternative à ce mode de vie, un lieu de divertissement ou de répit, comme dans le cas de l'arrondissement proposé de Senneville.

Contrairement à d'autres banlieues cossues de la même époque, comme Oak Bay (Victoria, Colombie-Britannique) ou Rockcliffe Park (Ottawa, Ontario), qui constituaient aussi à l'origine de grands domaines et des lieux de villégiature, l'arrondissement proposé de Senneville n'a pas été planifié, loti et pourvu de services ou de commerces par la suite. Il n'existe toujours aucun commerce et bien peu de services à Senneville. Les propriétés de Senneville étaient et demeurent plus vastes⁵⁰. Certaines incluent toujours des exploitations agricoles. Ces propriétés sont toutes de forme irrégulière et tournent généralement le dos à la ville pour s'aligner sur les aménagements savants des grands architectes paysagistes ou les paysages spectaculaires du lac des Deux-Montagnes. En outre, le mode de vie à Senneville est toujours celui d'un lieu de villégiature et d'une petite communauté de campagne, plutôt que celui d'une banlieue. Certaines des grandes résidences ne sont toujours utilisées que

par Frederick Todd pour la résidence Clouston, par exemple, a été largement démolie au cours des dernières années (ill. 20 et 24). Ces nombreux édifices et aménagements, réalisés pour un nombre restreint de propriétaires, par quelques architectes de renom, ont contribué à donner à Senneville une forte cohérence formelle et stylistique sans pour autant créer d'homogénéité. L'utilisation généralisée de la pierre des champs locale, du bardage, de certains traits formels et de certaines techniques de construction vient asseoir cette identité.

Les résidents de l'arrondissement proposé, et les nombreux visiteurs, ont réussi à maintenir jusqu'à nos jours le mode de vie et les activités développées par les propriétaires des premiers grands domaines. Les terres cultivées, les aménagements paysagers et de nombreux édifices secondaires comme des écuries ou les haltes de l'arboretum, en témoignent. Les caractères agricole et boisé de l'arrondissement proposé sont d'ailleurs largement définis et protégés par la présence de deux terrains de golf (dont Braeside), du parc nature de l'Anse-à-l'Orme, du parc agricole du Bois-de-la-Roche et de l'arboretum Morgan.

Les liens, finalement, entre l'arrondissement proposé et l'ère des grands financiers montréalais sont encore bien évidents, non seulement par l'entremise des édifices et des aménagements paysagers, mais aussi par la persistance des noms associés aux propriétés, qu'il s'agisse du nom du premier propriétaire ou de celui que ce propriétaire aura donné à sa résidence (Chatblanc par exemple). Les pointes de terre associées aux grands domaines portent aujourd'hui les noms d'Abbott, Angus, Wanklyn, Forget et Boyer.

Il se dégage donc de l'arrondissement en question un sens particulier du temps et du lieu qui, s'il n'est pas toujours parfaitement respecté par les quelques nouvelles constructions

ponctuellement. Oak Bay et Rockcliffe Park, pour leur part, ont été graduellement intégrées au tissu urbain des grands centres qu'elles côtoyaient et n'abritent plus de grands domaines.

Les grandes familles de Senneville, comme beaucoup d'autres familles fortunées à cette époque, possédaient plusieurs résidences secondaires, généralement plus éloignées de leurs résidences principales ; au lieu historique national de St. Andrews au Nouveau Brunswick ou à Sainte-Agathe des Monts au Québec, par exemple. Aux États-Unis, on constatera un développement de même nature, quoique plus extravagant, à Newport, au Rhode Island.

Contrairement à ces autres lieux de villégiature des élites de l'époque, Senneville était situé à quelques minutes d'un grand centre, en fait de la métropole du Canada, et était fréquenté toute l'année, que ce soit les fins de semaines, pour organiser des fêtes ou des réceptions, pendant les périodes de vacances ou pour s'adonner à certaines activités, comme la luge ou le patin⁵¹. Le phénomène d'émulation entre les propriétaires et les architectes était d'ailleurs nourri par ce calendrier social particulier⁵². Les grandes résidences de Senneville étaient ouvertes ou fermées, au besoin ou selon les habitudes familiales, alors que leurs résidences du lieu historique national de St. Andrews (à plus de 700 km de Montréal) ou de Sainte-Agathe des Monts (à 73 km de Montréal) étaient prisées pour leur éloignement et n'étaient utilisées qu'à certains moments de l'année, sur de courtes périodes ou pour certaines activités, comme la chasse ou la voile. De plus, les financiers montréalais n'y accompagnaient pas toujours leurs familles ou réciproquement. Ces domaines étaient généralement plus éloignés les uns des autres, sinon isolés, et, bien qu'également conçus par les plus grands architectes de l'époque dans bien des cas, adoptaient des formes plus humbles, plus rustiques ou plus agraires.

En fonction de cette analyse, on peut donc conclure que l'arrondissement proposé de Senneville serait sans comparaison à l'échelle nationale parce qu'il constitue un exemple remarquablement bien conservé d'un lieu de villégiature destiné à l'élite au tournant du vingtième siècle et situé à proximité d'un grand centre.

État actuel

Bien que les transformations au tissu ou aux résidences de l'arrondissement proposé soient de plus en plus étroitement réglementées depuis 1990⁵³, il demeure que ces résidences des dix-neuvième et vingtième siècles sont sujettes à des transformations intérieures et extérieures fréquentes⁵⁴. Les

grands domaines de villégiature de l'arrondissement proposé ont de plus été adaptés à différents degrés à leurs nouvelles fonctions de résidences permanentes depuis les années 1950⁵⁵. Il existe finalement des dissensions au sein des instances municipales de Senneville et certains propriétaires sentent leurs intérêts menacés par une réglementation plus rigide en matière de patrimoine⁵⁶. En ce qui concerne l'avancée des développements immobiliers vers les limites de l'arrondissement proposé, la présence des différents parcs, de l'arboretum Morgan, du campus Macdonald de l'université McGill et de l'autoroute transcanadienne devrait suffire à maintenir une certaine distance entre les domaines de Senneville et les développements suburbains.

Évaluation de la collectivité

Le lieu et son patrimoine historique sont bien connus de la collectivité, qui semble régulièrement plongée dans son histoire. Un grand nombre de résidents du secteur, particulièrement parmi les descendants des premiers propriétaires de domaines, ont fait connaître leur intérêt pour la préservation de ce lieu à l'occasion de cette étude⁵⁷. Plusieurs ont aussi communiqué leur appréciation du lieu à l'occasion de publications ou d'autres études⁵⁸. De plus, les autorités locales cherchent à protéger le patrimoine et le mode de vie de la communauté en approfondissant les connaissances sur le milieu et en développant une réglementation complexe qui vise à maintenir les caractéristiques du lieu tant dans les aménagements et les architectures actuels que dans les modifications et les nouveaux développements. Le patrimoine et l'histoire de Senneville sont aussi bien connus des groupes et des personnes intéressés par la protection du patrimoine historique au Québec.

Importance historique en résumé

L'arrondissement proposé de Senneville :

- illustre la synergie qui s'est établie entre les grands financiers montréalais du tournant du vingtième siècle et certains des plus grands architectes canadiens de l'époque ;
- illustre le développement des aménagements pittoresques et des architectures vernaculaires et *Arts & Crafts* de 1865 à 1930 ;
- inclut plusieurs exemples reconnus et chef-d'œuvre de l'histoire de l'aménagement et de l'architecture au Canada.

Notes

1. Les développements industriels de la Domtar inc., exclus de l'arrondissement proposé et situés au sud-ouest, entre l'arboretum Morgan et le lot du 149-165, chemin Senneville.
2. Stewart, Alan, et Léon Robichaud, 2000, *Le fort Senneville. Étude historique et patrimoniale*, Rapport présenté au ministère de la Culture et des Communications du Québec et au village de Senneville, p. 12-41.
3. Stewart et Robichaud : 49-82.
4. Wright, Janet, 1984, *Architecture of the Picturesque in Canada*, Studies in Archaeology, Architecture and History, Ottawa, Parks Canada, p. 154-155.
5. Louis Johnson, 93 ans, petit-fils de Louis-Joseph Forget et ancien superviseur du domaine Bois-de-la-Roche, qui incluait à une époque la rue Phillips, en entrevue avec l'auteur le 29 juin 2001.
6. Bon nombre de chemins privés d'origine sont toutefois orientés vers la gare de Sainte-Anne de Bellevue, au sud du village de Senneville. Cette configuration avait pour but d'écourter les déplacements des propriétaires des domaines entre leurs résidences secondaires et leurs bureaux de Montréal et de faciliter le déplacement des marchandises entre la gare et les résidences. Louis Johnson, en entrevue avec l'auteur le 29 juin 2001.
7. Marsan, Jean-Claude., *Montréal en évolution*, Montréal, Fides, 1974, p. 329. On notera plus particulièrement la maison Lalonde (1825, 296, chemin Senneville), la maison Eustache Rouleau (1896, 294, chemin Senneville),
8. Friedman, Avi, et Village de Senneville, 2000, *The Village of Senneville: Urban and Architectural Inventory*, Rapport présenté au village de Senneville, 3 volumes, vol. 1, p. 16-17.
9. Friedman et Village de Senneville, vol. 3 : 231.
10. Le poste de traite ou fort de Senneville sera attaqué et reconstruit à plusieurs reprises avant d'être partiellement détruit en 1776 par les troupes de Benedict Arnold puis abandonné (Stewart et Robichaud : 63-67).
11. Plusieurs dates sont proposées en ce qui concerne la construction du fort et du moulin par Jacques LeBer. Nous adoptons ici les dates établies par Alan Stewart et Léon Robichaud du groupe Remparts dans leur rapport d'évaluation patrimoniale préparé pour le ministère de la Culture et des Communications du Québec en février 2000. Mettant fin à plusieurs années de spéculations quant à la nature originelle de ces ruines, ce rapport établit que fort Senneville était un poste de traite lourdement fortifié (p. 40) alors que le moulin était fonctionnel mais fortifié dès l'origine et servait principalement d'ouvrage défensif. Ce rapport recommande par ailleurs l'adoption d'une protection légale maximale pour ces « structures uniques » et l'ensemble de la pointe Abbott où elles se situent (p. 4 et 101).
12. Stewart et Robichaud (p. 87-88) proposent que la mise en valeur des ruines du fort et du moulin, ainsi que le changement de nom de la propriété en 1881, de « Senneville Grange » à « Bois-Briant », découlent non seulement des tendances romantiques de l'époque mais aussi du nationalisme pan-canadien « basé sur les réussites des deux peuples fondateurs » proné par une certaine élite anglophone de l'époque, à laquelle J.J.C. Abbott s'associait, et qui trouvait des échos dans les nombreuses publications de l'époque portant sur le domaine ou sur Abbott.
13. Gagnon Pratte, France, 1987, *Maisons de campagne des montréalais 1892-1924. L'architecture des frères Maxwell*, Montréal, Les éditions du Méridien, p. 62. Frederick Law Olmsted s'entourera de ses fils et de son neveu, John C. Olmsted, pour former Olmsted and Sons (Kalman, Harold, 1994, *A History of Canadian Architecture*, Don Mills, Oxford University Press, vol. 1, p. 655).
14. Kalman : 630-631.
15. Friedman, vol. 1 : 28.
16. Gagnon Pratte : 93-95.
17. Gagnon Pratte : 87.
18. Gagnon Pratte : 186.
19. Cinécité inc. et Village de Senneville, 1995, *Inventaire photographique de l'architecture du village de Senneville*, rapport présenté au village de Senneville, s.p.
20. Jeremy Guth, conseiller municipal, en entrevue avec l'auteur, 29 juin 2001.
21. Friedman, vol. 1 : 31.
22. Gagnon Pratte : 75.
23. Gagnon Pratte : 71.
24. Gagnon Pratte : 71.
25. Louis Johnson, en entrevue avec l'auteur le 29 juin 2001.
26. Friedman : 55.
27. Louis Johnson, en entrevue avec l'auteur le 29 juin 2001.
28. Stewart et Robichaud : 10 et 84. La construction d'une gare du Canadien Pacifique à Sainte-Anne de Bellevue en 1887 semble avoir contribué à la popularité de Senneville auprès des élites montréalaises (Witham, John, 1974, « Canadian Pacific Railway Stations, 1874-1914 – Historical Report », Screening Paper "C" (Final Section of Inventory of Railway Station Buildings), vol. II, p. C.7 and C.16).
29. Laframboise qualifie le chemin Senneville d'« Allée des Seigneurs ». Plusieurs des propriétaires des domaines de Senneville étaient d'ailleurs des baronnets (Laframboise, Yves, 1996, *Villages pittoresques du Québec*, Montréal, Éditions de l'Homme, p. 154-159).
30. On leur doit plusieurs des résidences principales de l'élite canadienne de l'époque, des hôtels du Canadien Pacifique (Kalman : 597-598), des édifices publics majeurs, dont le parlement de la Saskatchewan (*Ibid.* : 557) et plusieurs plans d'aménagements marquants (le plan Todd de 1902, le plan d'aménagement de Ville Montréal Royal et celui de Shaughnessy Heights à Vancouver. *Ibid.* : 651, 657 et 661).
31. Le paysage pittoresque constitue une manifestation importante du mouvement romantique. Développé d'abord en Angleterre au dix-huitième siècle et inspiré des caractéristiques de la campagne anglaise, il constituait une alternative plus informelle à la formalité géométrique qui dictait l'aménagement des jardins depuis le début du dix-septième siècle. L'appellation « pittoresque », dérivée de l'italien *Pittoresco* (« à la manière des peintures »), se réfère plus à une esthétique qu'à un style bien défini. On s'entend d'ailleurs pour attribuer l'origine de l'esthétique pittoresque aux grands peintres paysagers italiens du dix-septième siècle et à associer sa

- diffusion en Angleterre aux voyageurs du Grand Tour. Le mouvement pittoresque était soutenu par des théoriciens et des praticiens anglais, qui désiraient rapprocher le paysage aménagé d'une nature idéalisée. Ils soulignaient les qualités visuelles inhérentes de la nature, ses irrégularités, la variété et la complexité de ses formes, de ses couleurs, de ses textures et de leurs effets d'ombres et de lumières (Parcs Canada, 1998, *Ruthven Park National Historic Site. Commemorative Integrity Statement*, Ottawa, Sa Majesté la reine du chef du Canada, 16 p. ; et Parcs Canada, 1999, *Dundurn National Historic Site. Commemorative Integrity Statement*, Ottawa, Sa Majesté la reine du chef du Canada, s.p.)
32. Kalman : 602.
33. Kalman (*Ibid.* : 619) fait de Percy E. Nobbs « the most prominent Canadian advocate of the [Arts and Crafts] movement ». Il en fait aussi, avec Frederick G. Todd et Frederick Law Olmsted, un des principaux porte-paroles du mouvement City Beautiful (p. 651, 657 et 661). Le mouvement *Arts and Crafts*, né du mouvement néo-gothique en Angleterre et des écrits de John Ruskin vers 1850, proposait un nouveau respect pour les formes vernaculaires et les pratiques artisanales en architecture et en aménagement d'intérieur (*loc. cit.*). Les défenseurs du mouvement *City Beautiful* affirmaient pour leur part que la beauté des villes ne naissait pas de belles créations individuelles mais bien plutôt d'un effort de planification concerté (*Ibid.* : 594, 651, 657 et 661).
34. On compte au moins douze domaines aménagés datant de la période 1860 à 1926, auxquels on doit ajouter l'arboretum Morgan, complété entre 1912 et 1945 et le terrain de golf Braeside datant approximativement de 1898.
35. Louis Johnson, en entrevue avec l'auteur, 29 juin 2001.
36. Marsan : 329.
37. Zoltvany, Yves F., 1969, « Le Ber, Jacques », *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. II (de 1701 à 1740), p. 389-390.
38. Marsh, James, 2000, « Le Moyne, Charles », *L'encyclopédie canadienne en ligne*, [<http://www.thecanadianencyclopedia.com>] (consulté le 21 août 2001).
39. Friedman, vol. 1 : 25-26 ; Kalman : 630.
40. Miller, Carmen, 1998, « Clouston, sir Edward Seaborne », *Canadian Biographical Dictionary*, vol. XIV (de 1911 à 1920), p. 219-222.
41. La famille Abbott maintiendra une présence à Senneville et fera aussi appel aux services des frères Maxwell pour agrandir la résidence Harry Abbott, du 240, chemin Senneville.
42. Gagnon Pratte : 62-69.
43. Regehr, T. D., 2000, « Forget, Louis-Joseph », *L'encyclopédie canadienne en ligne*, [<http://www.thecanadianencyclopedia.com>] (consulté le 21 août 2001) ; Jedwab, Jack, 1998, « Forget, Louis-Joseph », *Canadian Biographical Dictionary*, vol. XIV (de 1911 à 1920), p. 363-366.
44. Eagle, John A. (2000), « Angus, Richard Bladworth », *L'encyclopédie canadienne en ligne*, [<http://www.thecanadianencyclopedia.com>] (consulté le 21 août 2001).
45. Lemire, Robert (2000), « Maxwell, Edward », dans *L'encyclopédie canadienne en ligne*, [<http://www.thecanadianencyclopedia.com>] (consulté le 21 août 2001).
46. La survie et l'état de conservation d'une dizaine de ces réalisations n'ont pu être constatés directement dans le cadre de cette étude.
47. Wagg, Susan (2000), « Nobbs, Percy Erskine », *L'encyclopédie canadienne en ligne*, [<http://www.thecanadianencyclopedia.com>] (consulté le 21 août 2001).
48. Kalman : 651.
49. « Aujourd'hui, Senneville reste un phénomène surprenant : c'est le seul village de l'île de Montréal. Ses caractères d'origine n'ont pas été altérés et ses habitants, conscients de leur spécificité, veillent jalousement au maintien de leurs acquis. » (Laframboise : 155)
50. La propriété J.B. Abbott (Hillcote), par exemple, sise au 149-165 chemin Senneville, s'étend sur plus de 270 000 m². La propriété Forget (Bois-de-la-Roche), récemment acquise par la Communauté urbaine de Montréal pour former une partie du parc nature de l'Anse-à-l'Orme et l'ensemble du parc agricole du Bois-de-la-Roche, s'étendait jusqu'en 1991 sur une plus grande superficie et présente toujours ces vastes étendues aux visiteurs de façon aisément compréhensible.
51. Témoignage de Richard Angus, fils de D.F. Angus et petit-fils de R.B. Angus, dans *Village de Senneville, 1995, Senneville 1895-1995 : Je me souviens*, une brochure commémorative du village de Senneville, tirage limité, 70 p.
52. Les invités à ces événements se rendaient à Senneville avec leurs familles et leurs domestiques. Les plus grandes propriétés (Bois-Briant, R.B. Angus, L.J. Forget) incluaient en fait des sections, des ailes ou des édifices secondaires destinés aux domestiques. On dénombrait par exemple quinze chambres seulement pour les bonnes (numérotées de 1 à 15) dans un des passages de la seconde résidence R.B. Angus, aujourd'hui démolie (village de Senneville : 3 et 31).
53. Établissement de zones de développement rurales et résidentielles rurales pour l'arrondissement proposé, voir chapitre 3 du règlement de planification 308 (zonage), village de Senneville 1990a ; règlement concernant l'harmonisation des nouvelles constructions, l'agrandissement, la restauration ou la modification d'édifices existants et l'aménagement des terrains, voir chapitres 6, 7, 9 et 10 du règlement 308 (zonage), village de Senneville 1990a ; formation du Planning Advisory Committee, voir règlement 334 du village de Senneville 1994 ; règlement visant la conservation des caractéristiques patrimoniales et architecturales, voir le Site Planning and Architectural Integration Programs (SPAIP) bylaw, règlement 360 du village de Senneville 1997. Vingt propriétés exceptionnelles et 30 propriétés significatives ont aussi été identifiées en 1997 et font l'objet d'une réglementation plus sévère visant à maintenir leur intégrité patrimoniale. Certains dérapages ont toutefois été constatés depuis et l'étude récente de Friedman vise à asseoir plus solidement cette réglementation (Friedman : 53).

54. *Ibid.*

55. Louis Johnson, Jeremy et Joyce Guth, en entrevue avec l'auteur, 29 juin 2001.

56. Jeremy Guth, conseiller municipal, en entrevue avec l'auteur, 29 juin 2001.

57. M. Louis Johnson, M^{me} Hackney, M. Jeremy et M^{me} Joyce Guth, M. Michel Lalonde, le maire George McLeish, M. et M^{me} Bezos, tous résidents du village de Senneville.

58. Gagnon Pratte, *op. cit.*; Village de Senneville, *op. cit.*; Friedman, *op. cit.*

Thomas.

THE LINCOLN MEMORIAL & AMERICAN LIFE



Christopher A. Thomas

THE LINCOLN MEMORIAL & AMERICAN LIFE

THE
LINCOLN
MEMORIAL
&
AMERICAN
LIFE**Martin Drouin**

**Christopher A. Thomas (2002),
The Lincoln Memorial & American Life, Princeton / Oxford, Princeton University Press, 213 p.**

« *The Lincoln Memorial is one of the most profound symbols of American Democracy in the world. It is a memorial that celebrates the tremendous accomplishments which have united the nation for more than two hundred years. In addition, it is a place where citizens assemble to draw attention to those causes and issues which continue to divide the country* » explique le National Park Service, responsable de la mise en valeur et de l'interprétation du site. Le monument, installé sur le bord de la rivière Potomac, rappelle le souvenir du seizième président des États-Unis, Abraham Lincoln, assassiné dans les jours qui suivirent la fin de la guerre de Sécession. Dans la perspective du mémorial, à l'autre extrémité du National Mall, domine le Capitole. La distance d'un peu plus de trois kilomètres qui les sépare forme un circuit de la mémoire dans lequel se succède le monument à George Washington, les mémoriaux dédiés aux présidents Thomas Jefferson et Franklin Delano Roosevelt, ainsi que ceux consacrés aux vétérans des guerres du Viêt-nam et de Corée, en plus d'une dizaine de musées. Le *Lincoln Memorial* s'intègre à un colossal dispositif commémoratif au cœur du centre-ville de Washington, mais il s'impose surtout comme l'une de ses figures les plus vénérables fréquentées chaque année par des millions de visiteurs.

L'ouvrage *The Lincoln Memorial & American Life* s'attaque à l'« icône étatsunienne » par excellence. L'auteur, Christopher A. Thomas, professeur à l'Université de Victoria et spécialiste de l'architecture nord-américaine des dix-neuvième et vingtième siècles, a cherché dans ses recherches à dépasser les mythes qu'imposait un tel monument, *a priori* sans âge et sur lequel se reflètent les idéaux de la religion civile nationale. L'ouvrage, développé à partir de sa thèse de doctorat soutenue en 1990, s'inscrit dans une approche interdisciplinaire, plus particulièrement appuyée sur les principes du déconstructivisme et de la sémiotique. Ainsi, l'auteur retisse l'écheveau des interrelations qui s'articulent autour du *Lincoln Memorial*, personnage central de l'ouvrage. S'entremêlent alors les images de l'homme commémoré, auxquelles se succède la conception d'une ville, Washington, qui était appelée à devenir, depuis le geste de sa

Martin Drouin est historien du patrimoine. Il est actuellement chercheur postdoctoral à l'Institut de Géoarchéologie de l'Université de Bretagne occidentale (Brest) et chercheur associé à la Chaire de recherche du Canada en patrimoine urbain.

création en 1790 et les plans de l'architecte Pierre L'Enfant, bien plus que la capitale politique des États-Unis. Dans ce vaste ballet, le politique, cheville ouvrière du sens investi dans le projet, se manifestait tant par la réalisation du monument que par sa récupération symbolique au cours du vingtième siècle. Enfin, l'art et l'architecture prennent une place prépondérante, s'exprimant dans toute leur force de représentation. En somme, la construction identitaire de la Nation trouve ici un bel exemple d'application, non seulement retracée au fil des manifestations les plus éclatantes, mais aussi dans les multiples frictions, tiraillements et hésitations exprimés au gré des choix qui s'imposèrent dans la réalisation et dans la fortune critique du mémorial.

À l'aide d'une trame essentiellement chronologique, le lecteur est convié à suivre le *Lincoln Memorial*, de sa genèse jusqu'à nos jours. L'ouvrage débute ainsi au lendemain de l'assassinat d'Abraham Lincoln. Le premier chapitre – "Greatest American": A Memorial to Lincoln – aborde les mutations successives de l'image de l'ancien président qui ont alimenté l'idée de lui ériger un monument commémoratif. Dès 1867, soit deux ans après sa mort, Lincoln entrait dans l'hagiographie civile et le projet d'un monument à sa gloire était lancé. Près de cinquante ans devaient cependant s'écouler avant que la construction ne démarre. Il fallut en effet attendre la fin du dix-neuvième siècle pour que le pays ait pansé les plaies et les déchirures laissées par la guerre civile et qu'il ait retrouvé l'optimisme et la foi en la nation ; Lincoln allait en devenir une figure emblématique et son mémorial s'inscrirait dans le nouveau plan d'urbanisme de Washington. Si le climat politique était plus favorable et la volonté de construire un monument se concrétisait, le deuxième chapitre – 1902-1912: "What Shall the Lincoln Memorial Be?" – n'en détaille pas moins les combats épiques qui ont entouré sa réalisation. Le plan d'urbanisme était critiqué, tandis que d'autres projets commémoratifs le concurrençaient, dont la réalisation d'un « *Lincoln Memorial Road* » qui aurait relié Washington à Gettysburg. Une constante cependant demeurait, l'image de Lincoln, « making him still huger and more unreal than ever, as fewer and fewer American could remember him as a man » (p. 27), continuait de s'imposer, ce qui n'apaisa pas les désaccords une fois le projet arrêté. De fait, le troisième chapitre – *Design: Tradition, Modernity, and Americanism* – explore les nouvelles polémiques qui ont accompagné le concours d'architecture opposant les architectes John Russell Pope et Henry Bacon. Il s'agissait dès lors d'établir les formes et les qualités physiques de l'aménagement du mémorial. La proposition de Bacon d'en faire un temple grec dans lequel trônerait un gigantesque Lincoln fut acceptée, ce qui n'estompa guère les débats en cours. Certaines critiques assimilaient les allures d'un mémorial « *purely Greek* » comme « *entirely un-American* » (p. 96).

La construction allait finalement débuter en 1913. Le quatrième chapitre – *Constructing the Memorial* – met en exergue les multiples difficultés rencontrées jusqu'à la fin des travaux en 1922, qui furent nombreuses et parfois engendrées par la dévotion de l'architecte à son œuvre, prévoyant jusqu'aux relevés architecturaux *in situ*, en Grèce. L'auteur passe en revue les difficultés d'extraction et de transport du marbre, la nécessité des prouesses d'une technologie la plus avancée, la minutie du travail d'ornementation et de sa symbolique, les affres de la création par Daniel Chester French de la statue de Lincoln ou encore les divergences suscitées par l'aménagement du site. Le dernier chapitre – *The Memorial in American Life* – se penche enfin sur les usages symboliques du mémorial. Ils sont, en premier lieu, abordés par la fréquentation individuelle ou familiale des visiteurs qui, dès son inauguration, ont afflué pour s'y recueillir ou s'y faire photographier aux côtés de la figure mythique. Ils s'expriment ensuite dans ses manifestations collectives, dont la signification a mué au cours du siècle. D'abord conçu pour célébrer l'unité du pays, le mémorial est ensuite devenu un lieu de revendications sociales. Le concert public de la contralto noire Marian Anderson en 1939, à qui les portes des grandes salles de concert de Washington étaient fermées, s'affirme comme le premier moment phare. Le discours de Martin Luther King, au terme de la marche pour les droits civiques de 1963, en est évidemment un autre. Si l'ouverture du *Vietnam Veterans Memorial*, en 1982, a accentué son identification à des valeurs en marge du discours officiel, les célébrations de l'investiture du président Clinton en ont marqué une forme de récupération politique. Au terme du parcours, plus de cent vingt-cinq ans de l'histoire des États-Unis auront défilé à travers le prisme du *Lincoln Memorial*.

L'aventure de ce « lieu de mémoire », telle que Christopher Thomas la présente, s'avère des plus passionnantes. L'analyse est maniée à coups de scalpel, ce qui rend d'autant plus saisissante l'histoire tumultueuse de la réalisation du mémorial. Il aurait été captivant que le dernier chapitre soit aussi finement traité que les précédents. La force des détails et des nuances aurait apporté, à l'image des autres chapitres, une prise avec l'univers symbolique, les rêves et les aspirations associés à un tel « haut lieu » de l'histoire étatsunienne. Toutefois, l'ampleur d'un tel propos, de même que les sources disponibles pour l'aborder, n'en permettent guère la réalisation. Cette remarque n'enlève cependant rien aux qualités de l'ouvrage. La minutie du travail exécuté et les nombreuses illustrations (plans, esquisses, dessins et photographies), qui enrichissent le propos de l'auteur, n'en rendent sa lecture que plus agréable et stimulante.

Appel à communications

Rencontre internationale des jeunes chercheurs en patrimoine urbain
Patrimoine et patrimonialisation

Chaire de recherche du Canada en patrimoine urbain
Institut du Patrimoine
Université du Québec à Montréal
30 septembre et 1 octobre 2005

Cette rencontre propose une réflexion sur le phénomène de la patrimonialisation, en contexte urbain. Elle propose de réunir des jeunes chercheurs (maîtrise, doctorat, postdoctorat) du Québec et du Canada, de la Bretagne et de la France, de tous les horizons disciplinaires (sciences humaines, arts et lettres, géographie, histoire, architecture, urbanisme, etc.).

Problématique

Le vingtième siècle a été profondément marqué par une prise de conscience patrimoniale. Invention du monde occidental, le patrimoine est essentiellement une affirmation identitaire, souvent nationale, rattachée à une réalité historique et spatiale que le regard de l'Autre a contribué à créer et à diffuser. Décliné sous de multiples facettes, le patrimoine représente les collectivités autant par le biais du monument historique que le paysage urbain, le patrimoine mondial et le patrimoine immatériel (sans oublier le patrimoine de proximité).

Les multiples enjeux qui entourent le développement de la notion de patrimoine soulèvent de nombreuses questions : quelles sont les valeurs patrimoniales qui peuvent qualifier un objet, un usage ? Que conserver et sur quelles bases ? Quelles sont les intentions sous-jacentes de la patrimonialisation ? Que mettre en valeur ? Que transmettre et comment ? Comment conserver et à quelles fins ?

Thèmes liés

Cette problématique des patrimonialisations invite aux réflexions et aux échanges transdisciplinaires. Les patrimonialisations peuvent être interrogées selon 1) leurs rapports à la ville, aux formes architecturales et urbaines et à la législation, 2) leurs rapports aux temps, aux territoires et aux identités, 3) leurs renouvellements perceptuels et leurs relations avec les multiples composantes du contexte urbain.

La rencontre permettra de révéler, diachroniquement et synchroniquement, les processus de constructions patrimoniales, de leur transmission et de leur communication. Elle servira également à évaluer et à qualifier l'investissement du sens dont ces objets sont porteurs, ainsi que les facettes de l'identité des collectivités qui les ont créés.

Soumission de propositions

Les propositions (titre et résumé de 3 000 à 4 000 caractères, espaces compris) devront être envoyées à patrimonialisation@uqam.ca. La date limite pour la réception des propositions est le 30 juin 2005.

Information :

Yona Jébrak, Isabelle Caron ou France St-Jean
(514) 987-3000 poste 3207

Call for Papers

International Conference of Young Researchers in Urban Heritage Heritage and Patrimonialization

Canada Research Chair on Urban Heritage

Institut du Patrimoine

Université du Québec à Montréal

September 30th and October 1st, 2005

This conference proposes to address the patrimonialization phenomenon in the urban context. It aims at bringing together young researchers (graduate students and postdoctoral researchers) from Quebec and Canada, Brittany, and France, from all disciplinary backgrounds (humanities and social studies, literature, geography, history, art history, architecture, urban planning, etc.).

Problematic

The twentieth century has been genuinely characterized by patrimonial conscientiousness. Invented by the Western World, heritage essentially is the assertion of identity, often national, as it relates to the historical and spatial reality that the look of "the Other" has helped to create and communicate. Expressed through multiple aspects, heritage is the representation of collectivities, either by way of the historical monument, urban landscape, world heritage, immaterial heritage, or even "proximity" or neighbourhood heritage.

The various issues surrounding the evolution of the heritage notion raise numerous questions: What are the patrimonial values that may qualify an object, or a specific use? What should be preserved, and on what basis? What are the underlying purposes of patrimonialization? What should be highlighted? What should be passed down, and how? How to preserve and to what means?

Related Subjects

Patrimonialization issues induce interdisciplinary reflection and exchanges. Such issues may be examined according to (1) their relation to the city, architectural and urban forms, and legislation, (2) their relation to times, territories, and identities, 3) their perceptual revivals and relation to the numerous constituents of the urban context.

The conference will allow uncovering, both diachronically and synchronically, the patrimonial construction, transmission, and communication processes. It will also serve to assess and describe the acquisition of sense of which these objects are invested, as well as the identity aspects of the collectivities that created them.

Submission of proposals

Proposals (title and abstract of 3,000 to 4,000 print characters, including spaces) should be sent to patrimonialisation@uqam.ca. The deadline for reception of proposals is June 30th, 2005.

Information:

Yona Jébrak, Isabelle Caron, or France St-Jean
(514) 987-3000 ext. 3207

THE JOURNAL OF THE SOCIETY FOR THE STUDY OF ARCHITECTURE IN CANADA LE JOURNAL DE LA SOCIÉTÉ POUR L'ÉTUDE DE L'ARCHITECTURE AU CANADA

A p p e l à t e x t e s / C a l l f o r p a p e r s

Politique éditoriale

Le *Journal de la Société pour l'étude de l'architecture au Canada* est une revue bilingue avec comité de lecture dont le champ englobe l'architecture canadienne de toutes les périodes historiques et toutes les traditions culturelles. En plus d'articles de nature historique, esthétique, ou culturelle, le *Journal* accepte aussi les textes traitant de questions théoriques ou historiographiques pertinentes à l'étude de l'architecture et de la pratique architecturale au Canada. L'examen des questions méthodologiques d'actualité, par exemple, fait partie du champ couvert par le *Journal*, tout comme les débats de conservation et de restauration.

Les textes soumis au *Journal* doivent apporter une contribution scientifique originale, que ce soit par le biais d'informations factuelles jusqu'alors inconnues ou encore par le développement d'une nouvelle interprétation concernant un thème particulier. L'objectif du *Journal* est de promouvoir une meilleure compréhension de l'architecture canadienne par le plus grand nombre de voies possibles.

Le *Journal* invite tous les chercheurs en architecture canadienne, qu'ils soient membres de la SÉAC ou non, à soumettre leurs articles. On peut soumettre un article en l'envoyant à :

Prof. Luc Noppen, rédacteur
Journal de la SÉAC
Chaire de recherche du Canada en patrimoine urbain
Études urbaines et touristiques, École des sciences de la gestion
Université du Québec à Montréal, CP 8888, succ. centre-ville
Montréal QC H3C 3P8
courriel : noppen.luc@uqam.ca
tél. : (514) 987-3000 p-2562 / téléc. : (514) 987-7827

Soumission d'articles en français

Les auteurs doivent faire parvenir au rédacteur un manuscrit présenté selon les règles de la revue. Habituellement, un article de la section «-Analyses» compte environ 7000 mots et de quinze à vingt illustrations; pour la section «-Essais» on pourra cependant considérer des textes de longueur différente: 2500 à 3500 mots et de cinq à dix illustrations. Par ailleurs, la longueur des «-Rapports» peut varier puisque la revue les publie, de préférence, intégralement. Les rapports doivent être soumis avec l'autorisation de l'organisme à qui ils ont été destinés.

Les textes sont soumis en format électronique (sur support informatique ou transmis par courriel). Les illustrations doivent être soumises en même temps que le manuscrit. Ce sont des photographies ou des diapositives ou, de préférence, des fichiers numériques (résolution 360-ppp au format minimal de 10 x 15 cm, format TIFF ou EPS), sur CD-ROM. Les photocopies et les fac-similés ne sont acceptés que pour les dessins au trait. Les auteurs doivent fournir des illustrations libres de droits; le cas échéant, il leur appartient d'obtenir les autorisations nécessaires et de défrayer les droits de publication. La SÉAC et le rédacteur de la revue déclinent toute responsabilité en cette matière. Toutes les illustrations doivent être accompagnées d'une légende comprenant, normalement, l'identification du sujet, la date, le nom de l'architecte, l'auteur ou la provenance de l'image. Les illustrations seront retournées aux auteurs.

Tous les manuscrits sont évalués par le comité de lecture qui fait rapport au rédacteur. Le rédacteur transmet l'avis du comité aux auteurs, au plus tard soixante jours après la soumission initiale; il s'assure que les modifications requises sont apportées avant d'accepter le texte et de proposer une date de publication.

Les auteurs recevront trois exemplaires du numéro de la revue dans lequel leur texte est publié.

Les directives de mise en forme des textes soumis ont été publiées dans le volume 26, n° 2-3 (2001).

Editorial Statement

The *Journal of the Society for the Study of Architecture in Canada* is a bilingual refereed publication whose scope encompasses the entire spectrum of Canadian architecture from all historical periods and all cultural traditions. In addition to historical, cultural, and aesthetic inquiries, the *Journal* also welcomes articles dealing with theoretical and historiographical issues generally relevant to the study of Canadian architecture and architectural practice. Discussions of current methodological issues, for example, fall within the scope of the *Journal*, as do critical issues of preservation and restoration.

Articles should be original and provide a new contribution to scholarship, whether they are mainly factual and documentary or whether they develop a new interpretation on a specific theme. It is the aim of the *Journal* to forward the understanding of Canadian architecture in as many ways as possible.

Submissions to the *Journal* are encouraged and welcomed from SSAC members and non-members alike. Please send proposed articles, relevant to the study of Canadian architecture, to:

Prof. Luc Noppen, editor
Journal of the SSAC
Canada Research Chair on Urban Heritage
Études urbaines et touristiques, École des sciences de la gestion
Université du Québec à Montréal, CP 8888, succ. centre-ville
Montréal QC H3C 3P8
e-mail : noppen.luc@uqam.ca
phone : (514) 987-3000 x-2562 / fax : (514) 987-7827

Submission of Articles in English

Authors should send to the editor a copy of their manuscript, prepared according to the guidelines of the *Journal*. Although articles in the «Analyses» section usually comprise 7000 words and fifteen to twenty illustrations, shorter or longer articles may be considered for the other sections: «Essays» can comprise 2500 to 3500 words and five to ten illustrations. Reports may vary in length as they are preferably published integrally. The necessary permission to publish must have been secured from the organization for which reports were intended.

Authors must submit their article on an electronic medium or by email. Illustrations should accompany the manuscript. These consist of photographic prints, slides or, preferably, digital files (360-dpi, 4" x 6" minimum, TIFF or EPS format), on CD-ROM. Photocopies or facsimiles are acceptable only for line drawings. It is the responsibility of the author to obtain the required reproduction authorizations for the illustrations and to pay copyright fees when necessary. SSAC and the editor of the *Journal* decline responsibility in that matter. All illustrations should have captions, including, where applicable, subject, date, and name of architect, author or source. Illustrations will be returned to authors.

All manuscripts are submitted for review to the SSAC's Editorial Review Panel who reports to the editor. The editor informs authors of the decision, no later than sixty days after initial submission; the editor also ensures that the requested modifications have been made before the final acceptance and proposition of the publication date. Authors will receive three copies of the issue in which their article is published.

Text editing guidelines for submitted papers can be found in volume 26, n° 2-3 (2001).

Le XX^e siècle a redéfini le patrimoine. Le XXI^e le renouvelle.

Université située au cœur de la cité,
l'UQAM constitue un pôle d'excellence
pour l'étude du patrimoine urbain et des arts de la ville.
Abitant la Chaire de recherche du Canada
en patrimoine urbain et l'Institut du patrimoine,
l'UQAM offre un baccalauréat en urbanisme ainsi
qu'une maîtrise et un doctorat en études urbaines.



Renseignements
(514) 987-3132

uqam.ca

UQÀM
Prenez position