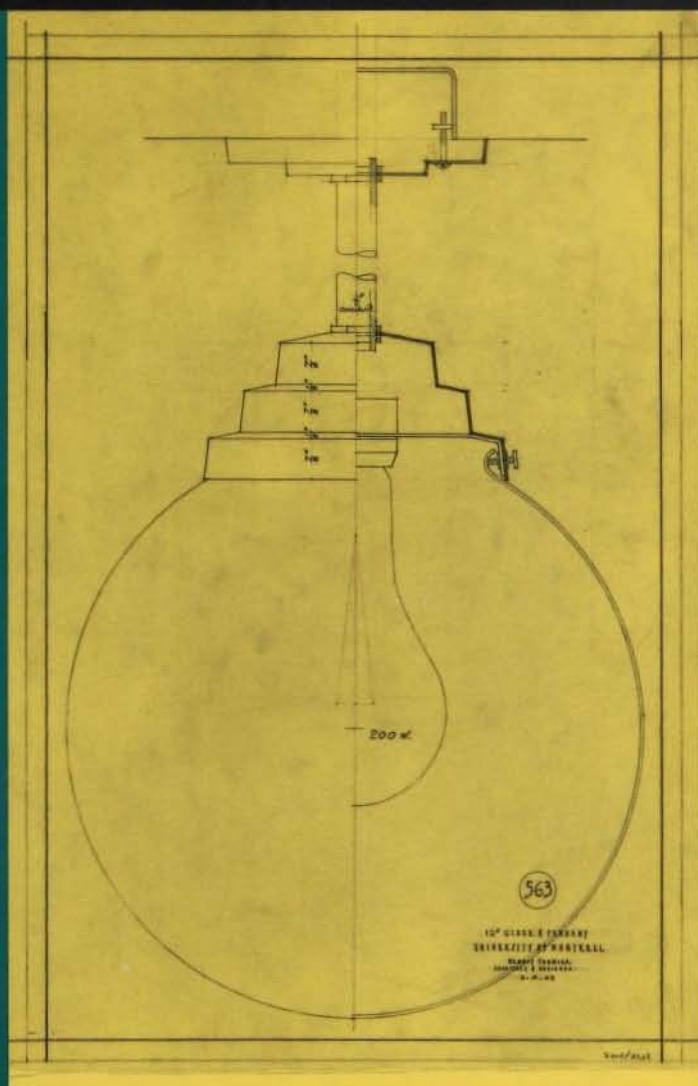


THE JOURNAL OF CANADIAN ART HISTORY
ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN



ERNEST CORMIER

Volume XIII/2 et/and XIV/1

110,00FF

THE JOURNAL OF CANADIAN ART HISTORY
ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN

Études en art, architecture et arts décoratifs canadiens
Studies in Canadian Art, Architecture and the Decorative Arts

Volume XIII/2 et/and XIV/1

Éditeurs-fondateurs/Founding Publishers:
Donald F.P. Andrus, Sandra Paikowsky

Adresse/Address:
Université Concordia / Concordia University
1455, boul. de Maisonneuve ouest, VA 432
Montréal, Québec, Canada
H3G 1M8
(514) 848-4699

Tarif d'abonnement/Subscription Rate:
20 \$ pour un an / per year
(25 \$ US à l'étranger / outside Canada)
12 \$ le numéro / per single copy
(14 \$ US à l'étranger / outside Canada)

Les *Annales d'histoire de l'art canadien* est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP) et de la Canadian Magazine Publishers Association.

The *Journal of Canadian Art History* is a member of the Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP) and the Canadian Magazine Publishers Association.

Cette revue est répertoriée dans les index suivants :

This publication is listed in the following indices:

Architectural Periodicals Index (England),
Art Bibliographies (England)
Art Index (New York, U.S.A.)
Arts and Humanities Citation Index (ISI, Philadelphia, U.S.A.)
Canadian Almanac and Directory (Toronto, Ont.)
Canadian Business Index (Micromedia, Toronto, Ont.)
Canadian Literary and Essay Index (Annan, Ont.)
Canadian Magazine Index (Micromedia, Toronto, Ont.)
Canadian Periodical Index (INFO GLOBE, Toronto, Ont.)
Current Contents / Arts & Humanities (ISI, Philadelphia, U.S.A.)
IBR (*International Bibliography of Book Reviews*, F.R.G.)
IBZ (*International Bibliography of Periodicals Literature*, F.R.G.)
Point de repère (*Répertoire analytique d'articles de revues du Québec*)
RILA (Mass., U.S.A.)

Les anciens numéros des *Annales d'histoire de l'art canadien* sont disponibles sur microfiche à l'adresse suivante : Micromedia Limited, 20, rue Victoria, Toronto, Ontario M5C 2N8.

Back issues of *The Journal of Canadian Art History* are available in microform from: Micromedia Limited, 20 Victoria Street, Toronto, Ontario M5C 2N8.

Design:

Grauerholz Design Inc.

Révision des textes/Proofreading:

Susan Avon, Élise Bonnette, Mairi MacEachern, Denyse Roy

Composition/Typesetting:

Zibra Inc.

Imprimeur/Printer:

Dickson Litho

Couverture / Cover:

Ernest Cormier, Coupe transversale d'un luminaire (globe de 30 cm de diamètre) pour le Pavillon principal de l'Université de Montréal (dessin d'exécution), mai 1942, mine de plomb sur calque, 56,0 × 38,0 cm, Montréal, collection Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture, 01 ARC 664N.

Distribution:

Diffusion Parallèle inc., Montréal

Canadian Magazine Publishers Association, Toronto

ISSN 0315-4297

Dépôt légal / Deposited with:

Bibliothèque nationale du Canada / National Library of Canada

Bibliothèque nationale du Québec

Publiée deux fois l'an par :

Published twice yearly by:

Owl's Head Press

REMERCIEMENTS / ACKNOWLEDGMENTS:

Les rédacteurs des *Annales d'histoire de l'art canadien* tiennent à remercier de leur aimable collaboration les établissements suivants :

The Editors of *The Journal of Canadian Art History* gratefully acknowledge the assistance of the following institutions:

Programme Revues scientifiques, Fonds FCAR, Gouvernement du Québec
Concordia University, Faculty of Fine Arts
Conseil de recherches en sciences humaines du Canada /
Social Sciences and Humanities Research Council of Canada

Les rédacteurs annoncent l'institution des Amis des *Annales d'histoire de l'art canadien*. Un don minimum de 500 \$ vaudra un abonnement de trois ans au donateur.

The Editors wish to announce the institution of the category of Patron of *The Journal of Canadian Art History*. A donation of \$ 500 minimum to *The Journal* will entitle the donor to a three year subscription.

ERRATA: Volume XIII/1, 1990

pp. 54-55, figs 1-4, lire «Tom Moore» au lieu de
«Tom Hill»
“Tom Hill” should read “Tom Moore”

p. 94—titre/title, lire «Les Maîtres canadiens de la collection...» au lieu de «Les Maîtres de la collection...»
“Les Maîtres de la collection...” should read
“Les Maîtres canadiens de la collection...”

p. 111, lire «Tracey Friesen» au lieu de
«Stacey Friesen»
«Stacey Friesen» should read «Tracey Friesen»

Éditeur/Publisher:

Sandra Paikowsky

Rédacteurs/Editors:

Jean Bélisle, Université Concordia / Concordia University

François-M. Gagnon, Université de Montréal

Laurier Lacroix, Université du Québec à Montréal

Sandra Paikowsky, Université Concordia / Concordia University

John R. Porter, Université Laval

Esther Trépanier, Université du Québec à Montréal

Assistante à l'administration/Administrative Assistant:

Rose Mary Schumacher

Comité de lecture/Advisory Board:

Jacqueline Beaudoin-Ross, Musée McCord d'histoire canadienne / McCord Museum of Canadian History, Montréal

Jean Blodgett, McMichael Canadian Collection, Kleinburg

Jim Burant, National Archives of Canada / Archives nationales du Canada, Ottawa

Christina Cameron, Canadian Parks Service / Service canadien des parcs, Ottawa

Alan Gowans, University of Victoria, Victoria

Charles C. Hill, National Gallery of Canada / Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Denis Martin, Musée du Québec, Québec

Luc Noppen, Université Laval, Québec

John O'Brian, University of British Columbia, Vancouver

Jean-René Ostiguy, Banque nationale du Canada, Montréal

Ruth Phillips, Carleton University, Ottawa

Dennis Reid, Art Gallery of Ontario, Toronto

Jean Trudel, Université de Montréal, Montréal

Luce Vermette, Parcs Canada / Parks Canada, Ottawa

Joyce Zemans, The Canada Council / Conseil des Arts du Canada, Ottawa

Phyllis Lambert	7	ERNEST CORMIER ET L'UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL ERNEST CORMIER AND THE UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL
Shelley Hornstein	13	THE ARCHITECTURE OF THE MONTREAL TEACHING HOSPITALS OF THE NINETEENTH CENTURY
	25	Résumé
Isabelle Gournay	26	L'ARCHITECTURE HOSPITALO-UNIVERSITAIRE Le tournant des années 20
	43	Résumé
France Vanlaethem	45	ERNEST CORMIER, UN GRAND PROFESSIONNEL
	68	Résumé
Eberhard H. Zeidler	69	THE REDISCOVERY OF ART IN HEALING Current Issues in University Hospital Design
	79	Résumé
Myra Nan Rosenfeld	80	ERNEST CORMIER AND EUROPEAN CULTURE The Influence of French Seventeenth- and Eighteenth-Century Architecture and Theory on Cormier's Designs for the Université de Montréal
	107	Résumé
Robert Little	109	1418, AVENUE DES PINS, LA MAISON ERNEST CORMIER AND THE EUROPEAN CONTEXT
	135	Résumé
Nicole Cloutier	137	L'ŒUVRE D'ALFRED LALIBERTÉ ET LES IDÉOLOGIES NATIONALISTES
	153	Résumé
Laurier Lacroix	154	ENTRE L'ÉRABLE ET LE LAURIER (avec mes hommages à Paul Morin)
	173	Résumé
Yvan Lamonde	175	ERNEST CORMIER ET LA MODERNITÉ EN ARCHITECTURE Commentaire sur les communications

Tous les articles dans le présent numéro des
Annales d'histoire de l'art canadien
proviennent des comptes rendus du colloque
sur Ernest Cormier et les problématiques de la modernité
le 28 septembre 1990
au Centre Canadien d'Architecture
Théâtre Paul-Desmarais
Montréal, Québec

All the articles in this issue of
The Journal of Canadian Art History
are based on papers presented at the
Symposium on Ernest Cormier and Issues of Modernity
28 September 1990
Canadian Centre for Architecture
Paul Desmarais Theatre
Montréal, Québec

ERNEST CORMIER ET L'UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

Le Centre Canadien d'Architecture a présenté du 2 mai au 21 octobre 1990 l'exposition *Ernest Cormier et l'Université de Montréal*, en hommage à l'un des plus grands architectes canadiens du XX^e siècle.

Ernest Cormier (1885-1980) a été, en son temps, une personnalité extraordinaire. Architecte et ingénieur de formation, il s'est intéressé à tous les aspects de l'art et de la science de l'architecture et a eu recours aux technologies les plus avancées de l'époque, créant des œuvres remarquables à partir d'un vocabulaire architectural résolument innovateur. Cette exposition, la première d'importance consacrée à son œuvre, comportait des documents tirés du fonds Ernest Cormier, acquis par le Centre Canadien d'Architecture au cours des six années qui ont suivi la mort de l'architecte en 1980. Elle portait principalement sur l'œuvre maîtresse de Cormier, l'Université de Montréal — construite sur le versant nord-ouest du mont Royal entre 1928 et 1943 — et permettait de situer l'architecte et son œuvre dans un courant international de pensée où convergent les influences nord-américaines et européennes.

Cormier a vécu en Europe de 1908 à 1918, années qu'il a passées principalement à étudier à l'École des Beaux-Arts de Paris. Cette formation, chose peu courante chez les Canadiens à l'époque, l'introduira aux changements majeurs qui s'opèrent alors en Europe sur le plan des techniques de construction et de l'architecture. Fort de ce savoir, de sa formation d'ingénieur et de deux années d'études à la *British School* de Rome, il se prépare sérieusement à l'exercice de sa profession pour le domaine public. Homme cultivé appréciant la musique, la littérature, la peinture, la sculpture, la conception de meubles et pratiquant plusieurs métiers d'art, Cormier participe activement à la vie montréalaise. Son cercle d'amis est formé de peintres, de sculpteurs, de musiciens, d'hommes et de femmes de lettres. La plupart d'entre eux séjournent à Paris en même temps que lui et, à leur retour au Québec pendant la Première Guerre, ils cherchent à apporter modernité et raffinement dans la vie artistique à Montréal.

En 1924, Cormier recevra une commande très importante: la réalisation du campus et des bâtiments de l'Université de Montréal qui avait reçu sa première charte en 1920. Ses plans seront le fruit de la rencontre exceptionnelle entre un établissement en quête d'une image de marque et un jeune créateur décidé à insuffler un dynamisme nouveau à l'architecture au Canada. Cormier a pour mission de donner à l'intelligentsia du Canada français une image «moderne», ce qu'il réussit avec bonheur en réalisant une synthèse originale de sources alors pratiquement inconnues ici. L'œuvre qui en résulte, le pavillon

principal, est la première manifestation à l'échelle institutionnelle d'un style libéré de l'historicisme et servira de catalyseur dans le débat sur la modernité architecturale à Montréal.

Les premiers bâtiments réalisés par Cormier après son retour à Montréal dans les années 20 révèlent une tension entre l'utilisation de techniques avancées et les modes traditionnels de l'expression architecturale. Avec la commande de l'Université de Montréal, Cormier a l'occasion de concevoir un bâtiment qui marie une structure rationaliste aux principes de composition qu'il a appris à l'École des Beaux-Arts. L'exposition montre clairement la persistance de ces choix dans l'œuvre de l'architecte et ingénieur Cormier ainsi que dans sa méthode de travail, depuis ses projets d'étudiant à Paris et à Rome jusqu'à ses grandes commandes publiques d'Ottawa, Québec et Toronto, en passant par ses premières réalisations à Montréal et, plus tard, sa propre maison.

Par sa complexité et sa valeur symbolique, le pavillon principal de l'Université de Montréal transcende les styles. Du point de vue de l'échelle, il s'agit d'un édifice nord-américain profondément influencé par la grande tradition des Beaux-Arts, ainsi que par une nouvelle esthétique, celle de l'ingénieur, caractéristique de l'architecture française de l'époque. Il s'agit en outre d'un édifice qui appartient en propre au Canada français. À travers l'œuvre de Cormier, des siècles de présence française au Québec se joignent en un moment particulier de l'histoire : la vision rationnelle et scientifique qui avait présidé à la transformation de l'architecture européenne modifie en profondeur l'éducation française et catholique à Montréal.

Comme produit de la société dont elle est issue, son œuvre, riche d'intérêt pour le chercheur, ouvre d'intéressantes perspectives pour l'étude et la compréhension de la culture d'architecture. L'objet du colloque, «Ernest Cormier et les problématiques de la modernité», dont nous publions les Actes, est d'approfondir encore cette étude et cette compréhension.

L'auteur de la première intervention de la conférence, tenue le 28 septembre 1990, déclare d'emblée qu'au XIX^e siècle les hôpitaux étaient des lieux où on devait vivre et non mourir. Il nous situe ainsi au moment où, à Montréal, la théorie scientifique se heurte à une tradition fondée sur les soins palliatifs et où une société féodale entre dans une économie moderne de marché. Ces oppositions et les multiples aspects subtils qu'elles prendront au XX^e siècle sont au cœur des premières communications.

Elles sont abordées sous un éclairage différent par la suite. Ainsi, dans le dernier exposé, on examine sur le plan socio-culturel la question «panofskienne» de la concordance entre l'architecture et les structures de la pensée : «un bâtiment est-il emblématique et symbolique d'une construction mentale ?»

Ce colloque, qui réunissait des chercheurs de différentes sphères de l'architecture et de l'art ainsi que d'autres disciplines, se voulait un regard sur

le phénomène Cormier et son époque. Chacun apportait une perspective différente sur l'attachement de Cormier à la culture et à l'art européens. Ainsi, le spécialiste de la Renaissance recherche-t-il une tout autre problématique de l'œuvre de Cormier que celui de l'expert en arts décoratifs du XX^e siècle. Il en va de même pour celui qui s'intéresse à l'aspect professionnel, ou à l'interaction entre l'Europe et l'Amérique du Nord, ou encore aux manifestations de la culture régionale. Mais tous sont unis par le sujet et en font ressortir sa grande richesse.

PHYLLIS LAMBERT
Directeur
Centre Canadien d'Architecture

ERNEST CORMIER AND THE UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

The Canadian Centre for Architecture presented a major exhibition *Ernest Cormier and the Université de Montréal*, in tribute to one of the most important Canadian architects of the twentieth century. This exhibition was held in the Main Galleries of the CCA from 2 May to 21 October 1990.

Ernest Cormier (1885-1980) was an extraordinary figure of his time. As an architect and engineer personally involved in every aspect of the art and science of architecture he worked at the cutting edge of technology, making powerful buildings based on an innovative vocabulary and syntax of architectural forms. This was the first major exhibition devoted to the work of Ernest Cormier — drawn from Cormier's archive which came to the Canadian Centre for Architecture in the six years following Cormier's death in 1980. It focused on one of Cormier's masterworks — the Université de Montréal, built high on the north west slope of Mount Royal between 1928 and 1943 — and situated the architect and his work within the context of international thought where European and North American cultural and architectural ideas converged.

Cormier spent the years 1908 to 1918 in Europe, mainly at the *École des Beaux-Arts* in Paris. His Beaux-Arts training — not a common practice among Canadians — introduced Cormier to the major changes occurring in technology and architectural ideas in Europe. With this training, his earlier education as an engineer, and his two years at the *British School* in Rome, Cormier was consciously preparing himself for practice in the public domain. As architect and man of culture involved in music, literature, painting, sculpture, furniture design and other métiers, he was an active participant in the cultural milieu of Montréal. His close circle of friends included painters, sculptors, writers and composers. Many of them had been in Paris at the same time as Cormier and when they returned to Montréal during the first years of World War I they brought with them the modernism and sophistication in the arts to which they had been exposed in Europe.

In 1924, Ernest Cormier was awarded the major commission to design the campus and buildings for the Université de Montréal. His designs for the university were the fruit of an exceptional encounter between a newly established institution in search of a public image and a young architect who wanted to rejuvenate architecture in Canada. Cormier's mandate was to provide the intellectual community of French Canada with a "modern" image and in response to this challenge he formulated a design that was an original synthesis of sources virtually unknown in Montréal. The building that resulted was the first instance of institutional architecture in Canada free of historicism, and it

served as a catalyst in the debate over architectural modernism in Montréal.

Cormier's earliest work, executed upon his return to Montréal in the 1920's, reveals a tension between advanced technology and traditional modes of architectural expression. The commission to design the Université de Montréal afforded Cormier the opportunity to bring together rationalist structure and the Beaux-Arts principles of building organization and major processional spaces. This exhibition clearly shows the continuing presence of these attitudes in the work of Ernest Cormier, Engineer and Architect, and the way in which he worked — from his student projects in Paris and Rome to his earliest buildings in Montréal, and his later major commissions for public buildings in Ottawa, Québec City, and Toronto, as well as his own home in Montréal.

In its complexity and its symbolic import, the Université de Montréal transcends questions of style. It is a work that is at once North American in scale and also profoundly informed by the long tradition of the Beaux-Arts and of the engineer's aesthetic in contemporary French architecture. It also belongs uniquely to French Canada. Ultimately the centuries of French presence in Québec join, through Cormier, a particular moment in history — a rational, scientific vision that transformed architecture in Europe and French Catholic education in Montréal.

As a product of his society, Cormier's work provides a dense medium of investigation and understanding. The intention of the colloquium "Ernest Cormier and Issues of Modernity," of which the proceedings are published herein, was to further investigation and understanding.

The first paper, presented on 28 September 1990, starts with the statement that in the nineteenth century hospitals were places to live not to die, thus placing us at the moment in Montréal when scientific theory confronts a tradition of palliative care and a feudal society encounters a modern market economy. These oppositions and their many subtleties in the twentieth century are central to the first communications.

They are viewed under another guise in the following proceedings. The last paper examines, on a socio-cultural plane, the Panofskian question of the concordance of architecture and thought structures: "un bâtiment est-il emblématique et symbolique d'une construction mentale?"

This colloquium brought researchers from different areas of architectural and art history and other disciplines to view the phenomena of Cormier and his time. Each brought views of Cormier's attachment to European art and culture that the other could not, so that a renaissance scholar looks for different issues in the work of Cormier from those of a scholar of decorative arts looking at the twentieth century, or one concerned with professionalism, or the interaction between Europe and North America, or regional cultural manifestations. They are united by the focus of subject and show how rich the subject is.

PHYLLIS LAMBERT

Director

Canadian Centre for Architecture

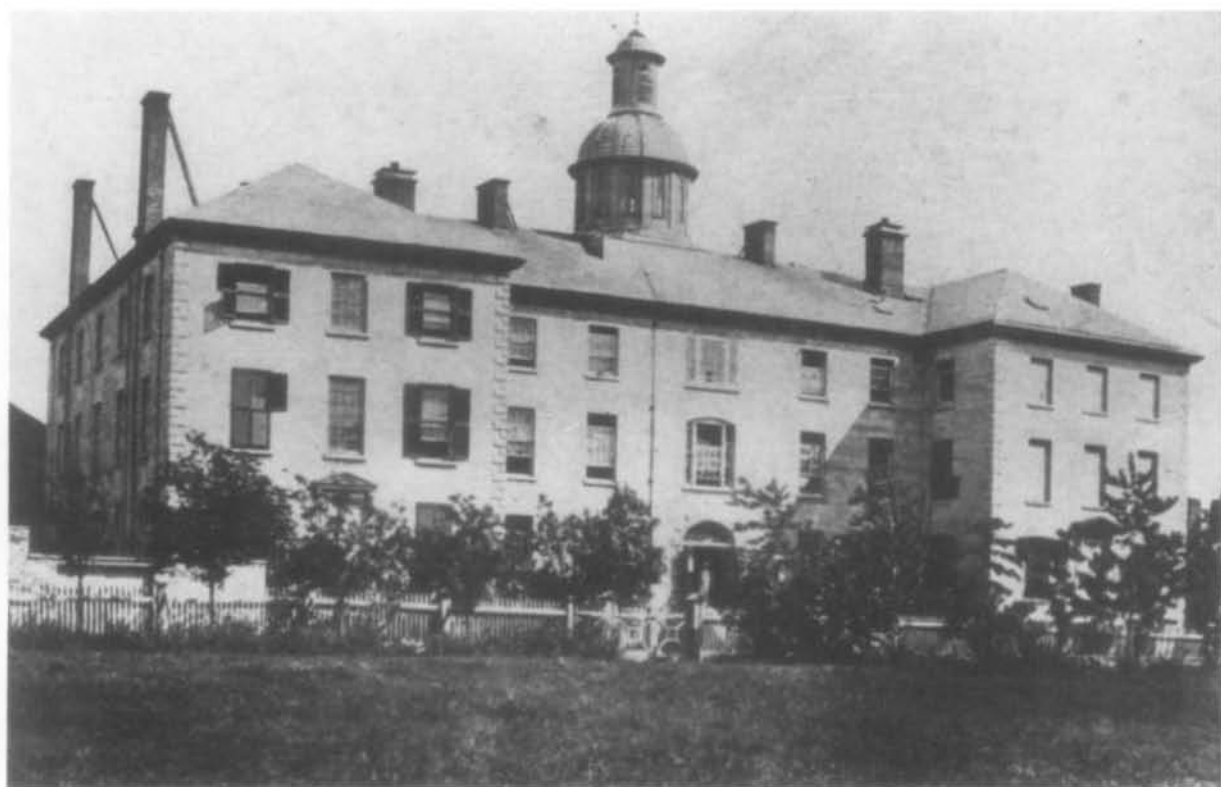


fig. 1 Montreal General Hospital (largely demolished),
c. 1848. (Photo: Montréal, Osler Library of the
History of Medicine, McGill University)

THE ARCHITECTURE OF THE MONTREAL TEACHING HOSPITALS OF THE NINETEENTH CENTURY

Our pedestrian understanding of the hospital is that it is a place to turn for assistance for our bodies and minds. The hospital of today, in symbolic terms, brings to mind images of corridors and beds saturated in whiteness and light, instruments of technology, and a purifying and redeeming antisepticness. In another sense, however, the hospital can symbolize despair. At worst, it is a site of distance, desolation and ultimate detachment of body and soul.

This paper will provide a closer inspection of some hospitals, primarily teaching institutions, in nineteenth-century Montréal. A study of the architectural agendas of these institutions in Montréal is not, therefore, of merely antiquarian interest, and I want to begin with a few questions that will be considered in terms of the historiographical material and the social architectural history of that city.

When did a hospital change from being a place to die, to a place to live? How did the concept of “hope” shift from a spiritual and ecclesiastical vision of resurrection to a dependence on the scientific machine as a *bona fide* substitute? And, how did we arrive at the hospital of today, at once both the life-line to sustaining life *and* the instrument of our own destruction as sympathetic beings? When did *hope* become an operative notion in the history of science? And how, today, is all this rooted in architecture?

The concept of hope is what transformed hospital planning from one of thinking in terms of a place to die to one of a place to live, but, in this change, one which linked architecture with science and withdrew from art. As the human body became the locus for classification and diseases were subject to grouping by order, genres and types, the hospital as spatial articulation of human needs became empirical, functional and rational. In the face of miserable and deteriorating eighteenth-century hospital conditions, new hospitals of the nineteenth century had to be seen as the *best* and *only* places to survive. They would have to embody the most innovative approaches to architectural design in keeping with the current trends but, as well, synthesize current hospital design theory propounded by such medical professionals as Jacques Tenon in France or John Howard in England. Strategic placement of such buildings within a geographic location was portentous as scientists grappled with such hygienic considerations as the effects of air currents and light on recuperation.

One has only to provide description of the Hôtel-Dieu in Paris at the end of the eighteenth century to see just how important it was to change the existing

hospitals. There is no better architectural image than the one created by Thompson and Goldin in their seminal book, *The Hospital: A Social and Architectural History*, where they describe the infamous Salle St. Charles which held one hundred large beds and nine small ones. What this implied was a horizontal arrangement of three to six patients lying crosswise, with the feet of one person wedged between the heads of the two on either side. These hellish conditions existed during routine days. During pestilence, the hospital crowded to capacity with the same number of patients per bed but now squeezed onto the upper berth that formed the canopy of the bed below, so that the hospital ward held four hundred and four fever patients (male) and nine others in the smaller beds. These figures reflect the condition of only one ward in the hospital. Others were equally cramped: the St. Roch ward for young boys aged three to fourteen years old had thirty-five beds which held one hundred and fifty patients. Latrines, according to the *Mémoires* of Tenon, were so backed-up with filth clear to the door that patients were required to use the *chaise percée* beside the individual beds. Nightly, the contents were dumped into a larger vessel and kept in the middle of the ward. Windows aligned only one wall so that any hope of cross-ventilation was dashed. Two narrow staircases in the centre of the building doubled as open wells, drawing air from the fever wards on the ground floor to the surgical wards and operation room on the second floor. And, of course, there were beds for the 'mad,' the pregnant and a crèche for children — all three housed in the same ward. The staircase well, drawing air from below, continued to rise to the fourth floor where men and women held fevers and smallpox. In the very same room were located the anatomical theatre and the depot for bodies. Clearly, the staircases were messengers of disease.¹

When the idea of a teaching hospital was introduced in Montréal, nothing but scientific soundness would accompany the design. All the ghastliness of the Parisian hospital and other similar examples in Europe, particularly the Royal Infirmary of Edinburgh, would be avoided at all costs. To mark the importance of the British on the once-French colony of Montréal, science, as the modern and efficient system of operation, would be introduced by the time of the arrival of British medicine within that city. In Montréal, hospitals would literally climb the mountain in a quest to dominate the city, and thereby ostensibly control, making sure that life would dominate over death. In this city, during the formative years of teaching hospitals, such institutions vied for primacy over the existing French-style system of health care.

The first mention of a hospital there was in 1643 and by 1644 preparations were made for a larger, more official one outside the fortifications. This was a Jesuit hospital (Religieuses hospitalières de St-Joseph) where the chapel played a central role, as it did for the religious order itself, founded by the Society of Notre Dame “for the purpose of conversion of the natives.” According to

archival records, the first building was designed as a central pavilion of grey masonry construction, 60' x 24', with five rooms attached: a kitchen, a room for the founder with another for her maid, a room for the nurse and the Mother Superior and (between 1657-59 at least) a room for the priests. There was a stable with grazing area, courtyard and main gate. Some furnishings for the chapel and hospital were shipped from France. Sometime between 1654 and 1695, the nine- to ten-foot stone chapel was converted into a parlour and a wood frame chapel was added, 80' long by 30' wide and 20' high.²

In 1826, when conditions deteriorated with considerable acceleration as space constraints were increasingly restrictive, rumblings of discontent were heard concerning the drawbacks of the existing facilities, stirred up by a latent but direct competition from the Montreal General Hospital. Indeed, the Hôtel-Dieu and the Montreal General Hospital were the two major health-care facilities at that time. Faced with a continual conflict of religious and language differences, French-Catholic and English-Protestant physical and intellectual domination of the city, Montréal necessarily developed a split image that registered not only the tension between these Catholic and Protestant traditions, but the deeply embedded cultural differences of immigrants from France and Great Britain.

The history of the Hôtel-Dieu, founded by Jeanne Mance and eventually expanding to thirty beds, parallels the history that is Montréal. The hospital, symbol of healing activities, was controlled and guided by the faith and spirituality which was the nexus of French Catholic society of the time. Now it had to be measured against a fresh ideological departure: a spanking new, English-based, Protestant-oriented *teaching* hospital with twenty-four beds, the *Montreal General Hospital* (fig. 1), founded in 1821 by four young and proud scientists. The impertinence of these young men exacerbated any hope of consolidating the conflicting groups (French- and English-speaking). More to the point, this was perceived by those affiliated with the Hôtel-Dieu as a means of certain disgrace to what they had built over the last one hundred and seventy-eight years. In such a competitive climate and, perhaps predictably, Sœur Lacroix, who served as architect and director of the *Hôtel-Dieu* (Montréal), ordered her (existing) hospital to be demolished to make way for a new monastery and health-care facility to open its doors in 1861 (fig. 2). But, let me return to the Montreal General Hospital.³

On May 3, 1822, the Montreal General Hospital officially opened and teaching began almost immediately. At the same time, those who founded the Montreal General Hospital also founded a medical school, the Montreal Medical Institution, which took in its first students in 1823.⁴ With science abounding and religion abating, it is clear that, as Foucault said, a new experience for the patient was in the process of being born, and “ medicine as



fig. 2 Victor Bourgeau, Hôtel-Dieu, Montréal, 1861, Montréal, Archives des religieuses hospitalières de St-Joseph. (Photo: Montréal, Novelty Manufacturing and Art Printing Co.)

a clinical science appeared under conditions which defined the domain of its experience and the structure of its rationality.”⁵ The use of anatomical pathology tempted scientists to seek out ways to classify and to attach names in Latin important to the validity and efficiency of the system. The hospital as “techno-machine” equated science with the defeat of disease. This high-tech art form of the nineteenth century must be understood, then, as a masterly project equal to the wizardly work in iron in engineering and architecture of the late eighteenth and early nineteenth centuries. One thinks of the Forth or Coalbrookdale Bridges or mathematical exercises in rigid forms of applied geometry in courses taught by J.B. Rondelet at the *École Centrale des Travaux Publics*⁶ or J.-N.-L. Durand at the *École Polytechnique*.⁷ Indeed, the new concept of “hospital,” — an intricate scientific machine — had a clear objective to convey to the Board, the patients and the patrons that this practical, rational and well-ordered hygienic environment could only promote health and rehabilitation as a logical outcome of internship. If death would result from a stay within this environment, it was something altogether unavoidable and perhaps had been significantly delayed due to treatment in such a place.

The four young graduate doctors, founders of the Montreal General Hospital, were intent on developing an institution for clinical studies as they put it in a clinical lecture later recorded in the Minutes of the Montreal Medical Institution:

Being convinced of the advantage which would result from the establishment of a medical school in this country, and considering that the Montreal General Hospital affords the student a facility of acquiring a practical knowledge of Physic never before enjoyed in these Provinces, an advantage which will be greatly enhanced by the establishment of lectures on the different branches of the profession.⁸

This can be read, of course, as the architectural programme. Considerations of wards and contemporary clinic distribution of space were thoughtfully broached in order to define the purpose of the institution. As a result, a distinction could be drawn between the well-established French institution of health — which embodied all that the Church represented, and which had made its mark upon Montréal society at least until the defeat of the French in 1759 — and the newly-developed English health-care institution which was clearly operating on a premise of one-upmanship to the existing French system. In the Minutes of the Montreal Medical Institution (1823):

Medical officers appointed by the president and Director of the Montreal General Hospital having seen the great difficulties which the student of Medicine within the country has to encounter before he acquires a competent knowledge of his profession... are further encouraged to attempt the formation of a... medical seminary where they reflect that of the medical school of Edinburgh, the basis of which they would adopt for the present institution... (as it has been)... more than one hundred years since medical lectures were first delivered in that city. And the early history of the Royal Infirmary of Edinburgh is not dissimilar (sic) to that of the Montreal General Hospital.⁹

This notion of *difference* from the French community would underscore all the existing tensions created in the city from the time of the British invasion to the present day. And, for the teaching institution, the architectural forms the hospitals would assume from this time on would persist, coupled with the geographic quest for the top of the mountain.¹⁰ Mount Royal, described by Newton Bosworth in the first English-language history of the city (1839), portrayed the mountain as “a very conspicuous object, [that] consists of two distinct hills, between which passes one of the leading avenues into the city... which, from the many charms of its scenery, is a very favourite drive.”¹¹ Struggles for control of life and life-enhancing institutions would mark the topographical conquest of the mountain where hospitals would leapfrog up its hills by relocating outside of the fortifications throughout the nineteenth century and

well into the twentieth. A competitive campaign continued to be waged for the administration of life or the conquest of death.

In this context, part of the image of the existing nunnery hospitals was one of moving through a zone of passivity that focused on the world beyond, as the patient awaited death. The aspect of “hope” that the Scottish doctors attempted to disseminate addressed a departure from the current practice to an aggressive commitment to experimentation, where life would indeed transform the patient to a *subject* of science. Whereas both states point to the body as an idle vessel, in the first instance the submitting body joins the crowd in the hereafter; in the latter, the body acquiesces to become a museum piece. Ivan Illich refers to the hospital of the nineteenth century as the “museum of disease,” designed to accommodate students in order to facilitate their study of patients as clinical examples.¹²

Because the four Montréal doctors were trained at the Royal Infirmary of Edinburgh, it would seem logical that their inspiration for hospital design emanated from much of the thinking that went into preparing this two hundred-bed Scottish hospital, designed by William Adam in 1738. At Edinburgh, open walk-through wards housed twenty-four beds in each room, in a symmetrical arrangement. Surgery and surgical cases were kept at the top of the building where an operating theatre was illuminated by a cupola.¹³ This space was given three functions: operative surgery, observation tower and chapel. This confusion of function inevitably impaired hygienic conditions. Doctors who were trained there in the first twenty years of the nineteenth century were struck by a considerable deterioration of the conditions of “sanitary” quarters. A series of pamphlets of heated disputes levelled accusations at the managers of the Royal Infirmary of Edinburgh concerning diet and hygiene with charges of “Patients being fed like wild beasts in cages, having their meat thrown upon their beds when raw” and criticisms about “uncleanness of sheets, sheets imperfectly washed.”¹⁴ Even earlier (1800) Dr. Robert Jackson commented that the Infirmary:

is not situated advantageously for ventilation: confined on one side by a wall, on another by lofty homes, the air of it can only be preserved sweet and wholesome by the operation of strong causes, acting within.... The air of the wards is thus heavy, in damp weather it stagnates, and frequently is offensive.... The bottom part (of the bed) is formed of thick and spongy rope, disposed to receive and to retain every kind of contagious mischief... that the Inspector of a Military Hospital would... condemn... to flames.... There ought to be a command of water in every apartment, a water closet, a boiler for heating water, and a bathing vessel for the use of the patients of the ward, covered from the sight by a curtain.¹⁵

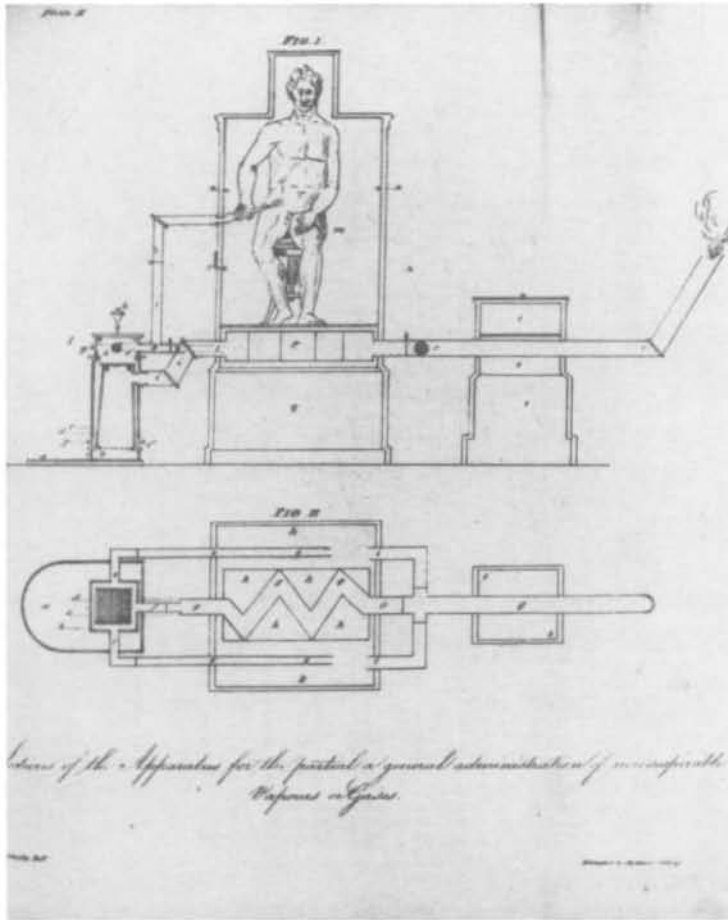


fig. 3 Sections of the Apparatus for the Partial or General Administration of Non-Respirable Vapours or Gases, from Charles Sylvester's, *The Philosophy of Domestic Economy*, 1819, n.p. (Photo: Edinburgh, Medical Archive Centre, Edinburgh University Library)

These remarks would make a tremendous impact on physicians training there so that when they left for Montréal, the doctors saw to it that architecture and design became a physician's art. They sought rectification through innovative hospital design, known to them either in Edinburgh or perhaps from the Massachusetts General Hospital, constructed at the same time.¹⁶

Engineer-inventor extraordinaire, Charles Sylvester (fig. 3), in a book entitled *The Philosophy of Domestic Economy*, expounded his laudable ideas about inventions for institutions, such as for the Derbyshire General Infirmary. "High situation" is suggested as the most healthy location for a health-care facility. This has direct import for the Montreal General Hospital as it moved up and out beyond the fortifications. Perhaps there was a covert political

agenda: the English-language population was to take possession of the city beyond its original French boundaries. Further, Sylvester's recommendations and designs included roasters for meat and baking, steaming tables for bodies, laundry and washing machines (remarkably similar to our present ones), ventilating and heating machines, baths (with water now changed every 14 days) and elaborate water closets.¹⁷

Although it is still unclear to me whether or not any of these inventions were introduced into the Montreal General Hospital, I believe the *desire* to implement these enlightened design features is important. The primary sources of December 27, 1820, state that it was "resolved that Mr. Becket be requested to send out from England as early as possible Sylvester's book on the recent improvement in Hospitals together with such plans of the most improved Hospitals as he can procure."¹⁸ We have no information on the identity of Mr. Becket, although we do know that Thomas Phillips was chosen as the architect. Just how much Phillips contributed to the design of the hospital is highly debatable.

Regardless, there can be no doubt that a sweeping strategy of change from previous health-care systems was mapped out for Montréal and English-language subjects. There was no further place for existing architectural forms in hospital design. New programmes and hospital concepts firmly rooted in British culture were the only suitable models for the gentry doctors and Board of Governors.¹⁹ The most noteworthy of all in what can be called metaphorically an architecture of domination, was the physical lack of a chapel. Concurrently, however, the French-Catholic culture persisted in its traditional approach to hospital design and concepts.

Not far from the foot of the mountain (although significantly modernized since its days within the fortifications), the new Hôtel-Dieu on Pine Avenue and St. Urbain Street perpetuated even in 1861 (forty years after the Montreal General Hospital was begun) a cross-axial plan where the church formed the central axis and all wards were extended from and connected to it. Designed by the prominent Montréal architect, Victor Bourgeau, the Church was the most noticeable feature from the street, in fact, more so than ever before. This new building endeavoured to meet the challenge of the Montreal General Hospital by reinstating the necessary presence of the Church as centre of an institution, but an enlarged institution that could compete by combining with religion a teaching philosophy in medicine.

Even the Royal Victoria Hospital (fig. 4), opened in 1892, designed by H. Saxon Snell of London, England, would once again confirm the Scottish/English presence. It covered twenty-three acres and was carved into a niche of Mount Royal (the mountainside), while looming slightly above the new Hôtel-Dieu of 1861, further downhill. This can be read as a political championing by



fig. 4 H. Saxon Snell, architect, Royal Victoria Hospital, c. 1891. (Photo: Montréal, Osler Library of the History of Medicine, McGill University)

way of an architectural choice designed to illustrate the defeat of science over religion; of hospital technology (otherwise known as “hope”) in the conquering of life over death.

Whereas at the early part of the nineteenth century Montréal hospitals provided a fertile subject for debate centred on language and cultural differences, what emerged towards mid-century was as a question of *control* and *authority* for the preservation of the sick-poor. With a greater attention to the “germ theory,” changes in morbidity patterns affected the way in which the middle- and upper-classes began to enter hospitals as patients. Technology and multiplying ideas in the scientific community sparked an unavoidable bureaucratization of hospital staff. The outbreak of cholera, for example, in Montréal in 1832 put the germ theory to the test. Between June 8 and September 2 of that year, 2,218 people died. Subsequently, a quarantine station was established on Grosse Isle, known as the St. Lawrence Quarantine Station (1832-1837). In its conclusion on the status of the epidemic, the Central Health Board claimed that it was impossible to prevent the importation of disease to this country. Only drainage, sewerage, ventilation, a pure water supply, attention to cleanliness

and the prevention of over-crowding would help mitigate the intensity of the epidemics and obviate recurrences.²⁰

A half-century later, this appreciation of sanitary conditions is echoed by Dr. Starkey in his inaugural address to the Montreal Branch of the Royal Sanitary Institute (founded in England in 1872), and composed of civil engineers, architects, doctors, chemists and bacteriologists, all engaged in the practical application of "sanitary science." Starkey pointed out, in an article entitled "Not Wholly Due to Bad Water," sections of Montréal where disease (especially intestinal) is most prevalent: low class property, narrow lanes, blind alleys, back-to-back houses, an abundance of filth from house refuse, bad drainage and sanitary arrangements, small shut-in courtyards, poor soil conditions upon which houses are built, no provision for efficient drainage, poor ventilation, a marked absence of sunlight.²¹

This dramatic contrast between religious and secularly informed programmes for architecture has a wider relevance as we look at medicine and hospitals today; that is, at palliative care and its new promise of respectable death in environments conducive to humane activity — an aspect of health care which is rebuilding strength within contemporary communities disenchanting with medicine as we know it in the Western world. This can be contrasted with the promise of cure through scientific expertise, where the test provides a rational approach to sustaining life — perhaps, however, in locations we find particularly inhumane.

At this juncture, I return to the substantive portion of this paper which purports that although I can create a link between sanitary deficiencies, advancing medical theory and technology, and architectural change, some essential methodological problems have still not been addressed. What has resulted from largely selective readings of the history of medicine, economics, architecture and science is largely an uncritical use of the term "science" that obscures a vast array of difference in nineteenth-century thought. And, in this way, science is seen as perfectly linear. Consequently, only that which can be proven to be "true" is recorded in the annals of medical science.

What must be looked at anew is context — individual community — to legitimate a scientific "truth." What was "true" for Montréal's bifurcated population was that science provided a validation, a liveable, manageable, rationale for coherency within a severed municipality. It provided a framework, even a superstructure, to empower the British gentry. Science, and science alone, in the face of a potentially overwhelmingly pious French constituency, possessed the requisite features to announce a new focus and explanatory structure for the dominant (English-language) class.

The nineteenth-century architectural choices made by each of the city's two major cultural groups for academic hospital-care reveal their place within,

and their responses to, the complex social, political and cultural conditions within an expanding, developing urban community. Their choices allow us to better comprehend the construction of our own concept of a place to die.

SHELLEY HORNSTEIN

York University

Notes

- 1 John D. THOMPSON and Grace GOLDIN, *The Hospital: A Social and Architectural History* (New Haven and London: Yale University Press, 1975), 122-24.
- 2 Sœur Marie MORIN, *Annales de l'Hôtel-Dieu de Montréal* (followed by two other annalists), 1642-1757, 19ff. et seq.
- 3 For further information, please see the archival anthology assembled by the archivists of the Religieuses Hospitalières de Saint-Joseph, under the direction of Sœur MONDOUX, *L'Hôtel-Dieu, premier hôpital de Montréal, 1642-1763* (Montréal: Thérien Frères, 1942). Additional discussion is available in Michel ALLARD, ed., *L'Hôtel-Dieu de Montréal (1642-1973)*, Collection Histoire, Les Cahiers du Québec (Montréal: Hurtubise HMH, 1973).
- 4 *By-Laws, Regulations and Statutes/Minutes, Board of Directors, Montreal General Hospital, 1822-23*, McGill University Archives. It is useful to mention the first comprehensive volume on the hospital by Francis J. SHEPHERD, *Origin and History of the Montreal General Hospital* (Montréal, 1925). This small work was enlarged by H. E. MacDERMOT, *A History of The Montreal General Hospital* (Montréal, 1950), 19-20. However, much of what Shepherd and MacDermot documented is more anecdotal and requires a thorough review of primary archival material.
- 5 Michel FOUCAULT, *Naissance de la Clinique; une archéologie du regard médical* (Paris: Presses Universitaires de France, 1972), 74.
- 6 Author of a major treatise on the art of building, particularly construction techniques, entitled, *Traité théorique et pratique de l'art de bâtir* (1802-1817).
- 7 Durand served as Professor of Architecture at Napoleon's new institution, the École Polytechnique, a school devoted to various sciences and technics, but clearly sympathizing with engineering as the forerunner to architecture. Although he had published in 1800 *Recueil et parallèle des édifices en tout genre, anciens et modernes*, it is his second publication, *Précis des leçons d'architecture données à l'École Polytechnique* (1802-5), that addresses structural systems of building.
- 8 Montreal Medical Institution. Minutes, 27 September, 1823. McGill University Archives, Montréal. File RG 38 (c.1).
- 9 Montreal Medical Institution. Minutes, 1823. McGill University Archives, Montréal. File RG 38 (c.1).
- 10 Although the Hôpital Général, founded by the Charron brothers in 1696, existed between the dates of the Hôtel-Dieu and the Montreal General Hospital, the first was created as a hospice and never functioned as a teaching institution. See Gilles JANSON and Michel LALONDE, "Guide des sources d'archives concernant la médecine sur l'île de Montréal, des débuts jusqu'en 1900," in *Archives* (1980): 29.
- 11 Newton BOSWORTH, ed., *Hochelaga Depicta; The Early History and Present State of the City and Island of Montreal* (Montréal: William Greig, 1839), 88-9.

- 12 Ivan ILLICH, *Némésis médicale: l'expropriation de la santé* (Paris: Editions du Seuil, 1975; Collection Points, 1981), 170-71.
- 13 The authoritative text is A. Logan TURNER's *Story of a Great Hospital; The Royal Infirmary of Edinburgh, 1729-1929* (Edinburgh: Oliver and Boyd, 1937).
- 14 Alex. BOSWELL, clerk, *Note by the Ordinary Managers of the Royal Infirmary of Edinburgh* (Edinburgh, 7th March 1817). Dr. Mike Barfoot, Archivist, Lothian Health Board, University of Edinburgh Medical Archive Centre, was invaluable in bringing this document to my attention.
- 15 Robert JACKSON, M.D., *Memorial Addressed to the Managers of the Royal infirmary of Edinburgh* (Edinburgh: Mundelle & Son, 1800), 12-14.
- 16 Paul STARR, in *The Social Transformation of American Medicine* (New York: Basic Books, 1982), 150-51, elaborates on the idea of the voluntary hospital as a privately funded enterprise and the involvement of doctors in soliciting donations. By extension, doctors would have direct say in the articulation of space.
- 17 Charles SYLVESTER, *The Philosophy of Domestic Economy; as exemplified in the mode of Warming, Ventilating, Washing, Drying and Cooking, and in various Arrangements contributing to the Comfort and Convenience of Domestic Life, adopted in the Derbyshire General Infirmary, and more recently on a greatly extended scale, in several other Public Buildings, Newly Erected in this Country; Together with an Explanation of the Principles on which they are performed* (Nottingham: H. Barnett, 1819).
- 18 MacDERMOT, *A History of The Montreal General Hospital*, 7.
- 19 The Register of Proceedings of the Board of Governors of the Montreal General Hospital recorded on December 27, 1820, the following resolution:
Resolved unanimously, that a subscription be opened for contributions toward building a permanent Hospital to be called the Montreal General Hospital upon the ground in the St. Laurence [sic] Suburb lately belonging to James Marshall [,] Gardener [,] and that the said Hospital be provided and constituted upon the following principles (viz) to be for the reception of patients of all diseases usually admitted into such Hospitals in Great Britain without distinctions of religious denominations, that contributions of seventy five pounds and upwards shall entitle the contributors to have, during their lives, voices in the management of the General Hospital, in the ratio of the sums they do contribute respectively they shall be denominated Governors or Directors of the Montreal General Hospital or such other appellations as may hereafter be agreed upon.
- 20 Report of the Central Board of Health in *Act 12 Victoria*, Cap. 8, (Québec: John Donaghue & Co., 1855).
- 21 Dr. T.A. STARKY, "Not Wholly Due to Bad Water", Montréal, Feb. 15, 1906 in *Album of Newspaper Cuttings*, Osler Library Holdings, McGill University.

ARCHITECTURE DES PREMIERS HÔPITAUX UNIVERSITAIRES DE MONTRÉAL AU XIX^e SIÈCLE

Cet article vise à faire ressortir les différences dans l'architecture hospitalière de Montréal, caractérisée par la présence d'établissements de santé français et anglais, et dans la façon dont ils se sont développés au cours du XIX^e siècle. Je m'intéresserai aux différences systématiques entre les deux types de constructions hospitalières qui ont transformé profondément le visage social, économique, politique et culturel de Montréal.

Les hôpitaux français étant un prolongement de l'action de l'Église, les congrégations religieuses qui en assuraient le fonctionnement prodiguaient des soins destinés à apaiser les souffrances des malades. Cette approche (aujourd'hui appelée «soins palliatifs») se traduit, sur le plan architectural, par la conception de salles d'hôpital avec un plan prévoyant toujours une chapelle au centre, et qui en général respecte un ordonnancement symétrique.

À la différence de l'hôpital français type, le premier hôpital anglais fut aussi le premier hôpital «universitaire» en Amérique du Nord où l'enseignement était dispensé dans les deux langues. Ce facteur subtil mais pourtant décisif révèle un changement radical dans le cours de l'évolution des soins de santé et partant, dans les installations réservées à cette fin. Du jour au lendemain, l'Église n'exerce plus une emprise aussi forte. L'émergence de la médecine en tant que science est le facteur clé prouvant au malade qu'il est désormais possible de croire en la science médicale plutôt qu'en Dieu. En contrepartie, le médecin accède à un rôle nouveau et unique, et a le pouvoir de décider de la vie ou de la mort de ses semblables. La construction du premier hôpital universitaire supprime donc le plan central au profit d'un nouveau type de bâtiment, inspiré de certains hôpitaux universitaires, en particulier le *Royal Infirmary* d'Édimbourg.

Traduction: Catherine Roberge
Centre Canadien d'Architecture

L'ARCHITECTURE HOSPITALO-UNIVERSITAIRE

Le tournant des années 20

Il s'agira de retracer ici la genèse d'un nouveau type d'édifice regroupant en une structure unique école de médecine et hôpital universitaire, et d'en étudier le développement. Sans prétendre à l'exhaustivité, nous essaierons de mieux comprendre l'élaboration du pavillon principal de l'Université de Montréal. C'est en effet ce type d'organisation qu'Ernest Cormier est l'un des premiers à adopter, lorsqu'en 1927 il choisit le parti du «plan compact», ce qu'il nomme dans son plan de masse «l'Ensemble des Études». Dans ce pavillon, destiné non seulement à l'enseignement médical mais à bien d'autres usages, les influences — tant d'ordre typologique qu'esthétique — sont nombreuses, comme l'indique dans ce même numéro Myra Rosenfeld. Si les circonstances historiques — et en tout premier lieu les carences budgétaires — empêchèrent l'établissement d'un hôpital universitaire sur le mont Royal, les ensembles hospitalo-universitaires américains recommandés par les experts de la Fondation Rockefeller influencèrent toutefois Cormier de manière décisive¹.

À l'origine de l'enseignement médical moderne aux États-Unis, on cite volontiers la publication, en 1910, du rapport commandé par la *Carnegie Corporation* à Abraham Flexner². Une des recommandations de ce rapport assez alarmiste est de systématiser la pratique du stage hospitalier pour les étudiants de tous niveaux. Une fusion plus étroite entre enseignement clinique et enseignement scientifique de la médecine aurait non seulement le mérite de relever le niveau des études en confrontant le futur médecin à des cas concrets et en facilitant la recherche de laboratoire, tant expérimentale qu'appliquée, mais encore elle devrait améliorer la précision des diagnostics et la qualité des soins prodigués aux malades. Selon ses partisans, le regroupement sous un même toit de l'école de médecine et de l'hôpital universitaire présente de nombreux avantages : en mettant en commun ressources humaines et matérielles et en évitant la duplication des laboratoires, elle permet de réduire les dépenses de construction et de fonctionnement tout en demeurant à la pointe du progrès technique et scientifique. À l'origine de la mutation typologique que nous allons étudier, nous trouvons donc un désir de productivité à base de centralisation et de spécialisation. Dans les trois premières décennies du XX^e siècle, ce désir reflète l'état d'esprit des professions médicales emportées, tout comme d'autres élites américaines, par la vague taylorienne.

La construction d'ensembles hospitalo-universitaires est donc considérée une «opération pilote» destinée à faire progresser l'architecture hospitalière

dans son entier. Au programme initial, déjà fort complexe, se greffent rapidement de nouveaux éléments, jugés eux aussi désirables pour l'amélioration de l'enseignement médical et des soins. À la faculté de médecine s'adjoint une école d'infirmières, traditionnellement rattachée à un établissement hospitalier, et souvent une école dentaire. À l'hôpital, scindé en plusieurs services, s'adjoignent des dispensaires pour les consultations externes et parfois une clinique privée. Aux yeux des administrateurs et des médecins qui élaborent de tels programmes, l'organisation — en particulier la position des diverses entrées et la distribution des circulations internes — prime sur l'esthétique. Et nous pouvons dès maintenant nous interroger sur le rôle de l'architecte dans le choix des grandes orientations en matière de construction hospitalo-universitaire. Faut-il s'intégrer à un campus, avec tous les problèmes d'ordre psychologique qu'implique l'interaction entre les malades et une population estudiantine insouciantes ? Faut-il bâtir dans le centre-ville, à proximité des patients les plus nécessiteux, ou dans un cadre suburbain verdoyant ? Quel est le degré idéal de fusion entre hôpital, école et autres services, tant du point de vue physique qu'administratif ? Comment concilier les impératifs pédagogiques, en créant, par exemple, des passerelles d'observation dans les salles d'opération, et le bien-être des patients dont les chambres doivent autant que possible être orientées au sud ? Ne pouvant aborder toutes ces questions en détail, cet article examine la façon dont s'affirme une expression architecturale nouvelle dans des projets de plus en plus ambitieux.

Genèse d'une nouvelle typologie

Avant même la publication du rapport Flexner, quelques universités américaines ont installé leur école de médecine à proximité d'un hôpital. L'exemple le plus connu est celui de l'Université John Hopkins de Baltimore dont l'ensemble médical, mis en service dès 1890, est visité par Mgr Piette et le Dr Parizeau. Au début des années 20, l'établissement de liaisons directes entre diverses constructions hospitalo-universitaires devient une pratique courante en Amérique du Nord. Citons pour exemple, à l'Université McGill, le passage souterrain reliant l'hôpital Royal Victoria au nouvel Institut Pathologique de Percy Nobbs, qui fut creusé sous la rue Université pour faciliter la pratique des autopsies en amphithéâtre³.

Parmi les ensembles planifiés de type pavillonnaire, l'un des plus anciens est celui de l'Université de Cincinnati que visitèrent Ernest Cormier et le Dr Harwood (fig. 1). Confié à une agence locale et achevé en 1915, il comprend à l'origine 24 édifices disposés sur un terrain de près de 70 acres adjacent au campus universitaire, ainsi que l'école de médecine, située dans l'enceinte même de ce campus et séparée des autres services de santé par une avenue. Tous ces pavillons, hauts de trois à six étages, sont reliés par des passages couverts ou

souterrains. L'hôpital général comprend un bâtiment d'administration, un dispensaire, un bloc opératoire avec amphithéâtre, ainsi que des pavillons latéraux abritant les chambres des malades. L'école et la résidence des infirmières sont situées à mi-chemin entre ce groupe et un hôpital plus modeste destiné aux malades contagieux. Au coeur du terrain on trouve les laboratoires, la cuisine et la salle à manger⁴.

L'année 1925 est marquée par l'ouverture de trois complexes hospitalo-universitaires adoptant la solution nouvelle du bâtiment unique. Leur organisation en plan retiendra particulièrement notre attention. À la *Vanderbilt University School of Medicine* de Nashville, édifiée par l'agence Coolidge et Shattuck de Boston avec l'aval de la Fondation Rockefeller, le désir d'ouvrir les locaux d'enseignement vers le campus et la volonté d'orienter les chambres des malades au sud ont dicté les positions relatives de l'école de médecine (surface quadrillée) et de l'hôpital de 163 lits (en hachures diagonales) (fig. 2). Au rez-de-chaussée, à l'intersection des deux cours se trouve la bibliothèque; les ailes de gauche abritent des dispensaires. Au premier étage, un couloir unique distribue une aile d'hôpital, le département de chirurgie expérimentale, qui comprend un amphithéâtre, et le département d'anatomie⁵. À noter également que le dernier niveau comporte non seulement des toits en terrasse et les salles d'opération, mais abrite également le *colored ward* pour les patients noirs!

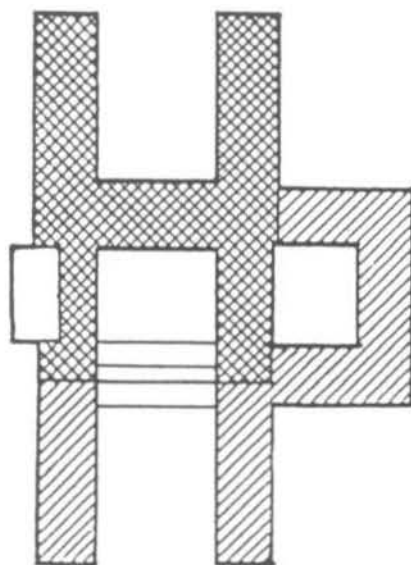
À l'Université de Rochester, la partie hospitalière comporte non seulement le *Strong Memorial Hospital*, directement affilié à l'Université, mais encore un hôpital municipal. Située à l'arrière, l'école de médecine est entièrement solidaire de la partie hospitalière et ne comporte qu'une petite entrée latérale. Elle est en communication directe avec la maison des animaux, une résidence d'internes et des installations sportives. On parvient à la résidence des infirmières, située de l'autre côté du boulevard, par un passage souterrain⁶. Le plan (fig. 3), confié à une équipe locale dirigée par William G. Kaelber et Leo Waasdorp, rappelle celui de Nashville, avec une bibliothèque centrale, des amphithéâtres en «tête» de plan et les chambres des malades orientées au sud. À la *Colorado School of Medicine* de Denver (fig. 4), on adopte un plan moins compact, où les ailes de l'école de médecine, de l'hôpital et du dispensaire (en hachures verticales) s'organisent autour d'un noyau administratif⁷.

Dans les exemples qui viennent d'être mentionnés, l'imbrication étroite des différents services semble aller à l'encontre de certaines règles d'hygiène et du bien-être physique et moral des patients. De plus, dénués de séquences spatiales bien orchestrées, les plans demeurent à l'état d'organigrammes. L'absence de hiérarchie se lit également dans l'assemblage de masses architecturales quasiment interchangeables (fig. 5). On admirera d'autant plus la façon dont Ernest Cormier, dans ses esquisses et son projet définitif, parvient à intégrer les dispositions d'un complexe hospitalier universitaire à l'américaine



fig. 1 Samuel Hannaford & Fils, architectes, Hôpital Général et École de Médecine de l'Université de Cincinnati, 1915, perspective à vol d'oiseau, Montréal, Collection Centre Canadien d'Architecture / Canadian Centre for Architecture, Fonds E. Cormier, 2402/1160.

fig. 2 Coolidge et Shattuck, architectes, Vanderbilt University School of Medicine, Nashville, 1925, plan schématique d'un étage courant. (Photo: tirée de *Cité Hospitalière de Lille*, Christian Zervos, Édition Cahiers d'Art, Paris, 1932)



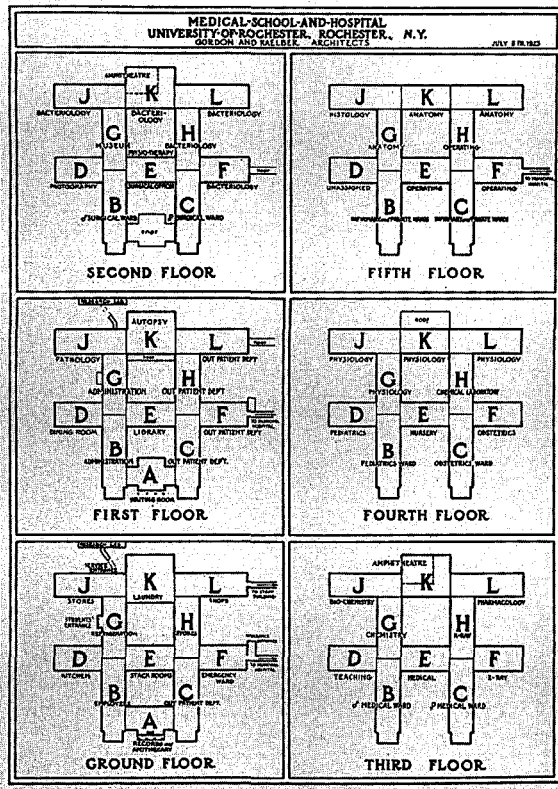


fig. 3 Gordon & Kaelber, architectes, Strong Memorial Hospital et l'École de Médecine de l'Université de Rochester, plans schématiques datés du 5 juillet 1923, Montréal, Collection Centre Canadien d'Architecture / Canadian Centre for Architecture, ARO1 : 326/B-21. (Photo : tirée de Ernest Cormier et l'Université de Montréal, Isabelle Gournay, éd., Montréal, Centre Canadien d'Architecture, 1990, p. 68).

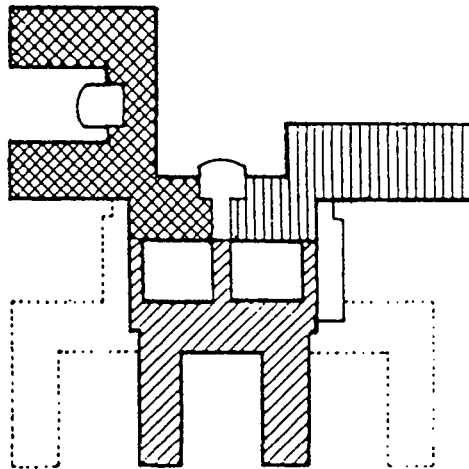


fig. 4 Maurice B. Biscoe, Wm. E. Fisher and Arthur A. Fisher, architectes, Colorado School of Medicine, Denver, 1925, plan schématique d'un étage courant. (Photo : tirée de Cité Hospitalière de Lille, Christian Zervos, Édition Cahiers d'Art, Paris, 1932)

dans une logique du projet inspirée de la tradition rationaliste française. Ajoutons que les accents décoratifs apposés aux parois de brique, qu'ils soient néo-gothiques comme à Nashville ou classiques comme à Rochester paraissent eux aussi quasiment interchangeables⁸.

L'avènement du centre médical

À ces trois projets pionniers, relativement modestes et situés dans un cadre suburbain, succèdent très rapidement des complexes beaucoup plus ambitieux au centre de grandes métropoles. L'imbrication des différents services s'effectue non seulement par greffe horizontale mais encore par empilage vertical. Mentionnons brièvement le *Montgomery Ward Memorial Building*. Achievé en 1926, il fait partie du nouveau *Alexander McKinlock Memorial Campus*, affilié à l'Université Northwestern d'Evanston mais situé en plein Chicago. Très dense, ce campus de style *collegiate gothic* est l'œuvre de l'architecte new-yorkais James Gamble Rogers. Il comprend également une école de commerce en

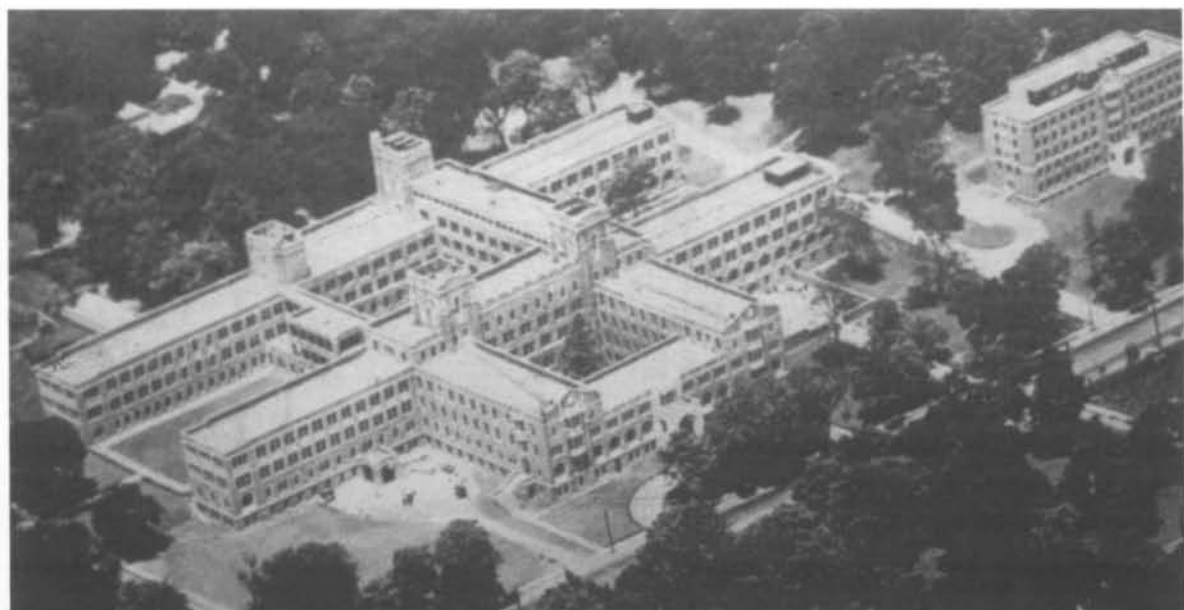


fig. 5 Vanderbilt University School of Medicine, vue aérienne. (Photo : tirée de «Vanderbilt University School of Medicine, Nashville, Tennessee», *Methods and Problems of Medical Education* 13^e série, The Rockefeller Foundation, New York, 1929.

formation continue et une école de droit (on notera en passant à quel point ce programme semble proche de celui de la future Université de Montréal). Un hôpital en forme de U doit se greffer au *Montgomery Ward Memorial Building* dont les vingt étages se divisent de la façon suivante : sept niveaux pour la faculté de médecine, six pour l'école dentaire, six dans la tour centrale pour l'administration. Le bâtiment accueille 900 étudiants, chiffre que l'on peut comparer aux 387 jeunes gens et jeunes filles inscrits en 1930 dans le domaine des «Sciences de la santé» à l'Université de Montréal⁹.

Considéré comme un projet pilote par la Fondation Rockefeller qui fournit 1 million de dollars — somme dont l'Université de Montréal aurait aimé elle aussi bénéficier — le *Columbia Presbyterian Medical Center* de New York est également confié à James Gamble Rogers. Cette première tranche d'un gigantesque complexe de santé progressivement établi entre Broadway et Riverside Drive, de la 165^e à la 168^e rue, finira par carrément «asphyxier» la structure d'origine. Les plans du *Columbia Presbyterian Medical Center* sont terminés en 1924 au moment de la visite à New York d'Ernest Cormier et d'autres représentants de l'Université de Montréal; les travaux s'achèvent à la fin de 1927. L'emprise au sol du *Columbia Presbyterian Medical Center* est à peu près équivalente à celle de l'aile hospitalo-universitaire du pavillon principal de l'Université de Montréal, mais le nombre d'étages en est le double. Trois institutions déjà existantes sont ici regroupées: le *College of Physicians and Surgeons* de l'Université Columbia destiné à 400 étudiants et 265 chercheurs et enseignants; la *Vanderbilt Clinic* où se pratiquent quotidiennement 2500 consultations externes; le *Presbyterian Hospital*, hôpital public de 640 lits composé de 10 unités indépendantes d'un étage chacune et auquel est reliée une aile privée plus basse (fig. 6). Le groupe principal d'ascenseurs sert d'espace tampon entre ces divers secteurs, avec un surveillant d'étage contrôlant les allées et venues. Les amphithéâtres se trouvent à la jonction de l'école de médecine et des dispensaires. La longue épine dorsale de l'hôpital, où se greffent les ailerons des chambres communes orientés au sud, donne sur un espace vert. C'est ce principe qu'adoptera Ernest Cormier (fig. 7) dont une des esquisses, conçue vers février 1927, est tout à fait proche du dessin paru dans *The Architectural Record* en août 1925 (fig. 8)¹⁰.

Conçu de 1926 à 1929 par les architectes du complexe de Nashville, le *Cornell Medical Center* est situé en plein Manhattan, le long de l'East River, sur un terrain de six acres et demi seulement (figs 9 et 10). On accède au *Cornell University Medical College* et à l'école et résidence des infirmières par York Avenue. Un cul-de-sac formé par la 68^e rue conduit à la cour d'honneur du *New York Hospital* qui est accolée à l'ouest à l'école de médecine et à l'est à deux hôpitaux spécialisés. Le mince bloc au cœur de l'îlot comprend 26 étages : 10 niveaux d'hôpital public, 2 de salles d'opérations, 6 de chambres privées et

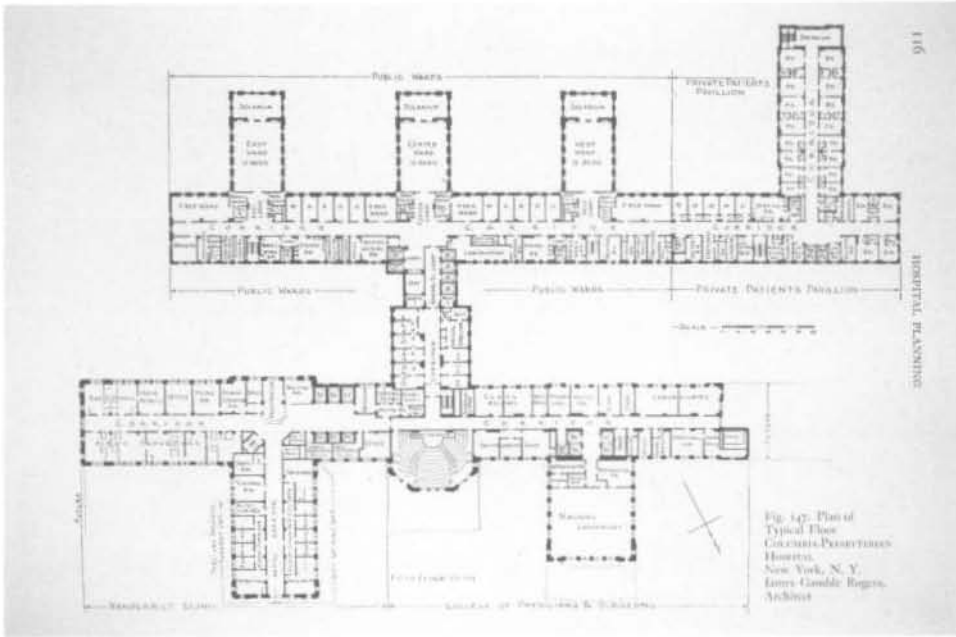


fig. 6 James Gamble Rogers, architecte, Columbia Presbyterian Medical Center, 1927, plan d'étage courant. (Photo: tirée de *Hospital Planning*, Charles Butler et Addison Erdman, F.W. Dodge Corporation, 1946)

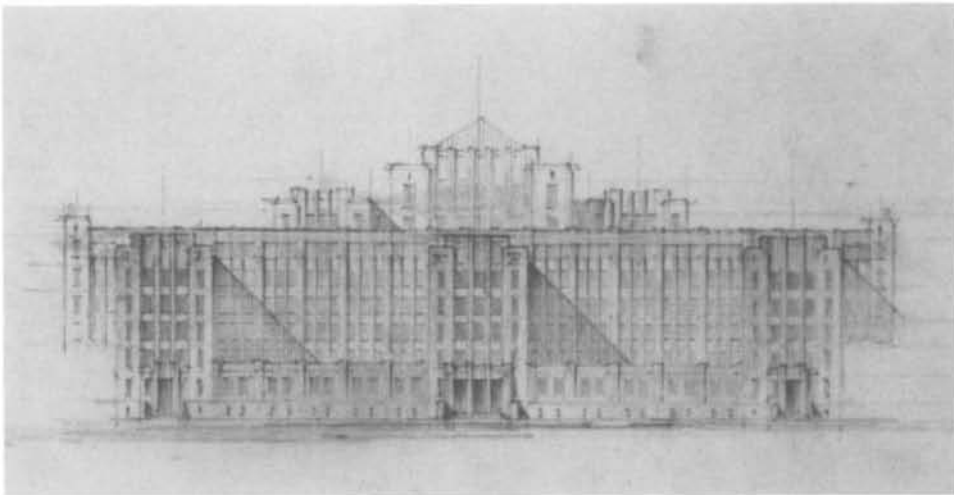


fig. 7 Ernest Cormier, Étude de façade pour le pavillon principal de l'Université de Montréal, vers février 1917, Montréal, Collection Centre Canadien d'Architecture / Canadian Centre for Architecture, AR01:00-EC-046,1. (Photo: dessin de droite seulement; tirée de *Ernest Cormier et l'Université de Montréal*, Isabelle Gournay, éd., Montréal, Centre Canadien d'Architecture, 1990, p. 149)

5 pour la résidence des internes surmontée par des espaces de détente et des installations sportives (ces dispositions reflètent dans une large mesure une conception élitiste de l'enseignement et de la pratique de la médecine). Au sud, se greffent les ailerons des chambres des malades et au nord, les dispensaires. Un hôpital psychiatrique forme un groupe indépendant à l'arrière de l'ensemble. Mentionnons également l'étonnante structure hybride sur la 70^e rue abritant les locaux techniques, la centrale thermique, un garage, une blanchisserie et même des logements d'employés¹¹.

Sur le plan du rez-de-chaussée (fig. 11), les séquences spatiales sont bien orchestrées avec un vestibule d'honneur pour l'hôpital, exprimé en façade par trois grandes baies, et des couloirs bien axés dont le croisement donne lieu à un marquage architectural spécifique. Cette organisation qui, aux yeux des historiens de l'architecture paraît rigoureuse et logique, s'apparente au rationalisme constructif de Julien Guadet. On ne sera donc pas surpris d'apprendre que le principal maître d'oeuvre du *Cornell Medical Center* est Henry R. Shepley, de



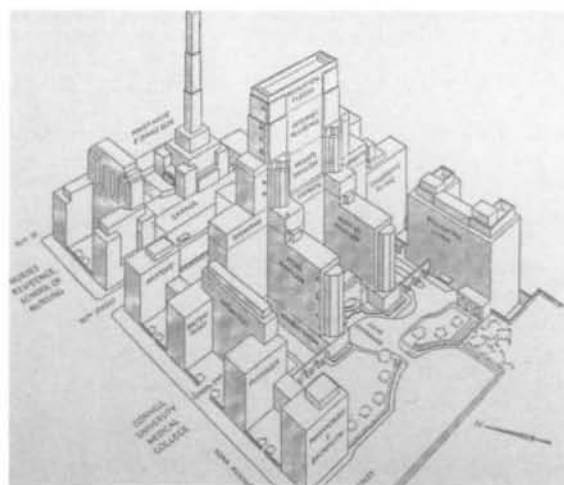
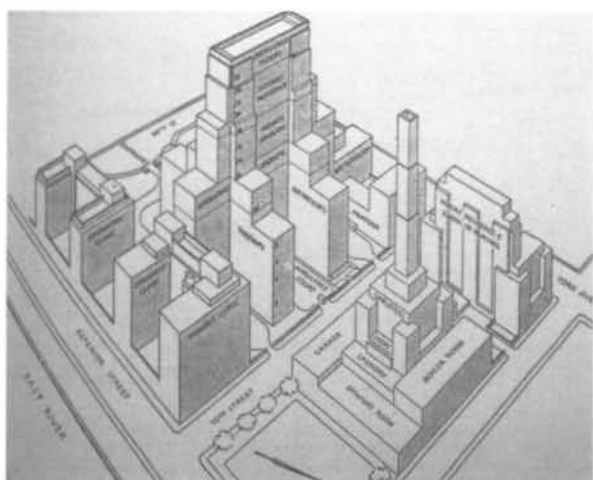


fig. 9 Coolidge, Shepley, Bulfinch and Abbott, architectes,
Cornell Medical Center, New York, 1926-1931, axonométrie
schématique. (Photo : tirée de *The Architectural Forum*,
février 1933)

fig. 10 Coolidge Shepley, Bulfinch and Abbott, architectes,
Cornell Medical Center, New York, 1926-1931,
axonométrie schématique. (Photo : tirée de
The Architectural Forum, février 1933)

fig. 8 James Gamble Rogers, architecte, Presbyterian Hospital,
New York, 1927, façade sud. (Photo : tirée de *The Architectural
Record*, août 1925)

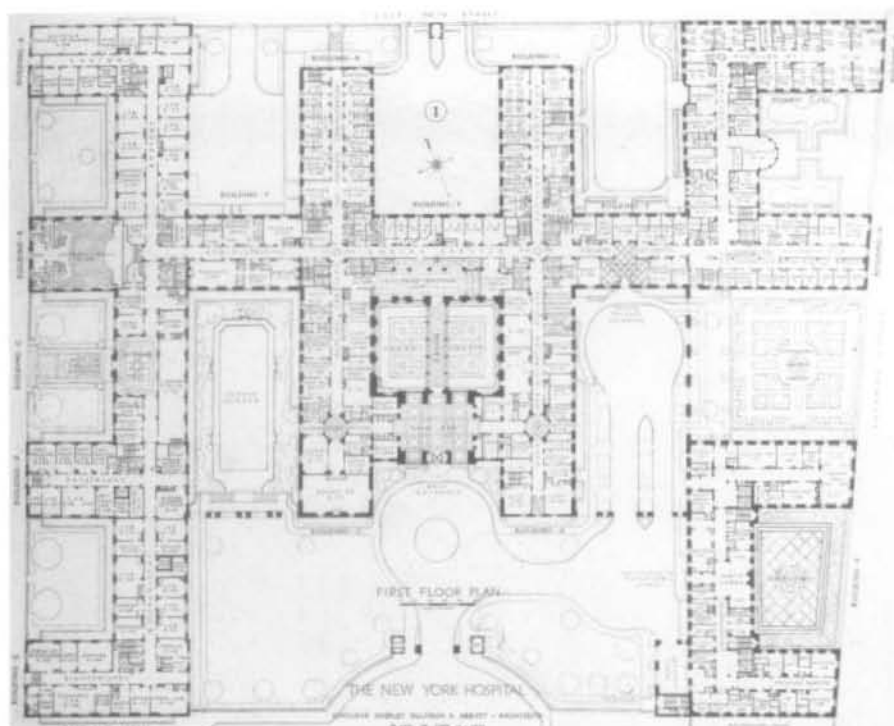


fig. 11 Cornell Medical Center, plan du rez-de-chaussée. (Photo : tirée de *Hospital Planning*, Charles Butler et Addison Erdman, F.W. Dodge Corporation, 1946)

deux ans le cadet d'Ernest Cormier, ancien élève de Victor Laloux et diplômé de l'École des Beaux-Arts en 1914. Shepley structure l'enveloppe du *Cornell Medical Center* en l'axant sur un corps central symétrique. Il habille cette masse pyramidale à la manière d'un ancien élève des Beaux-Arts, en étudiant plusieurs options, contemporaines ou historicisantes¹². Il adopte finalement un rythme d'arches gothiques (fig. 12) inspiré, selon les critiques contemporains, du Palais des Papes en Avignon. Ce choix a pu être dicté par des motivations d'ordre sociologique et psychologique, de la part de professionnels de la santé désireux de renouer avec les idéaux caritatifs de l'époque médiévale et de légitimer leur formation universitaire en adoptant une forme très épurée de *collegiate gothic*. Du pur point de vue architectural, ces ouvertures taillées dans la masse forment des motifs très réussis tant au niveau du sol, où elles scandent la façade sur York Avenue et structurent les cours intérieures, qu'au niveau des toitures où, sans la moindre modénature, se découpant sur un revêtement de briques très claires, presque blanches, elles accentuent la verticalité des baies continues.



fig. 12 Cornell Medical Center, vue d'ensemble, photographie retouchée tirée de Bryant Hospital Devices, Montréal, Collection Centre Canadien d'Architecture / Canadian Centre for Architecture, ARO1:408/A-14. (Photo : reproduite dans *Ernest Cormier et l'Université de Montréal*, Isabelle Gournay, éd., Montréal, Centre Canadien d'Architecture, 1990, p. 77)

À vrai dire, tant au *Cornell Medical Center* qu'au complexe de l'Université Columbia, où les références gothiques ne sont véritablement identifiables qu'à l'entrée principale, le style est un paramètre architectural tout à fait secondaire. Ce qui compte davantage, c'est ce que nous pourrions appeler la «masse» et sa présence dans le paysage urbain. Aux alentours de 1930, les vues «héroïques» du *Columbia Presbyterian Medical Center* prises de l'Hudson River (fig. 13) ont connu une très grande popularité. Elles figurent, par exemple, dans l'ouvrage d'Erich Mendelsohn *Russland Europa Amerika* celui de Bruno Taut, *Modern Architecture*, ainsi que dans *The American Architecture of Today* où George Edgell y voit une «forteresse élevée contre la maladie¹³».

Le centre médical bâti en hauteur peut être considéré comme un sous-type d'une grande famille de méga-édifices engendrés par la ville et la technologie américaines. De telles structures paraissent donc définies moins par leur style que par leur «masse». La configuration en peigne du *Presbyterian Hospital* reflète ainsi le parti qu'avait adopté Albert Kahn dans l'immeuble de bureaux



fig. 13 Columbia Presbyterian Medical Center, vue de l'Hudson River, v. 1927. (Photo: tirée de Ernest Cormier et l'Université de Montréal, Isabelle Gournay, éd., Montréal, Centre Canadien d'Architecture, 1990, p. 69)

de la *General Motors* à Detroit, achevé en 1921; les retraits successifs du *Cornell Medical Center* sont typiques d'une syntaxe architecturale adoptée à l'époque dans un grand nombre de gratte-ciel à gradins¹⁴. Aussi voyons-nous dans ces deux complexes médicaux la matérialisation des projets utopiques si caractéristiques de l'optimisme américain des années précédant la Grande Dépression. Nous proposons donc d'établir un parallèle, tant physique que symbolique, entre l'îlot monumental, la pyramide immaculée, du *Cornell Medical Center* — «montagne désenchantée» et schyzophrène dont parle Manfredo Tafuri¹⁵ — et le projet de Hugh Ferriss pour le Centre d'affaires de la *Metropolis of Tomorrow*, dont les premières esquisses furent publiées dans *Pencil Points* en février 1927 et qui figure dans le projet de «Vitrail pour un Architecte» décrit et analysé par Myra Rosenfeld.

Épilogue

L'idéal du centre médical à l'américaine a donc pris forme avec les deux colosses new-yorkais que nous venons d'examiner. Si la dépression économique a mis un frein à l'érection d'autres ensembles de ce type aux États-Unis, cet idéal est exporté en Europe. En France, médecins et architectes reviennent enthousiastes de leur visite au *Columbia Presbyterian Medical Center* qui est présenté au grand public dans un article publié en 1929 dans *L'Illustration* et intitulé «Deux principes de construction : grande et faible hauteur¹⁶».

À la demande de la Commission des Hospices de Lille, Paul Nelson étudie en 1932 un projet de Cité Hospitalière pour cette ville, comprenant non seulement un centre médical hospitalo-universitaire de 26 étages, une école-résidence d'infirmières et une clinique privée, mais aussi une tour-hospice cruciforme (fig. 14). Tous ces éléments bien distincts sont reliés par un réseau très sophistiqué de circulations abritées sous une immense terrasse. Ce projet ne vit pas le jour, mais il est décrit de manière détaillée dans un ouvrage introduit par Christian Zervos. Selon ce dernier, Nelson, Américain de formation française, est parvenu à combiner «la conception si claire du plan français... avec l'esprit d'organisation à grande échelle, propre aux Américains» — une telle remarque pouvant également s'appliquer au travail d'Ernest Cormier¹⁷. Toutefois, la seule différence notable entre les dispositions générales du centre médical de Nelson et celles du *Columbia Presbyterian Medical Center* réside dans l'orientation à 45° des locaux d'enseignement et du dispensaire autour de la rotule constituée par la bibliothèque au niveau de la terrasse et des amphithéâtres aux étages.

Le projet lillois connaîtra de nombreux avatars. Il sera finalement construit à la fin des années 30 par Jean Walter, Urbain Cassan et Louis Madeline¹⁸. Les deux branches du centre hospitalier régional et de la faculté de médecine se referment : le mode d'organisation linéaire avec adjonction d'ailes perpendiculaires qui nous est maintenant familier est donc remanié sans être toutefois remis en question (fig. 15). On notera la position médiane des salles de travaux pratiques et des amphithéâtres situés à mi-chemin entre les laboratoires de recherche et les dispensaires¹⁹.

Tout comme ses prédécesseurs new-yorkais, la Cité Hospitalière de Lille, dans sa version définitive, est un ensemble fermé, supportant mal les greffes. S'ils ont été à l'origine d'un changement d'échelle apparemment irréversible en matière d'architecture hospitalo-universitaire, les centres médicaux mentionnés précédemment incarnent de nos jours une image trop autoritaire et institutionnalisée de l'enseignement et de la pratique de la médecine. Pour le chercheur s'aventurant hors des sentiers battus de l'historiographie du mouvement moderne, ils n'en sont pas moins, comme nous l'avons entrevu, de formidables catalyseurs des problématiques sociales et architecturales des années au cours desquelles Ernest Cormier conçut le pavillon principal de l'Université de Montréal.

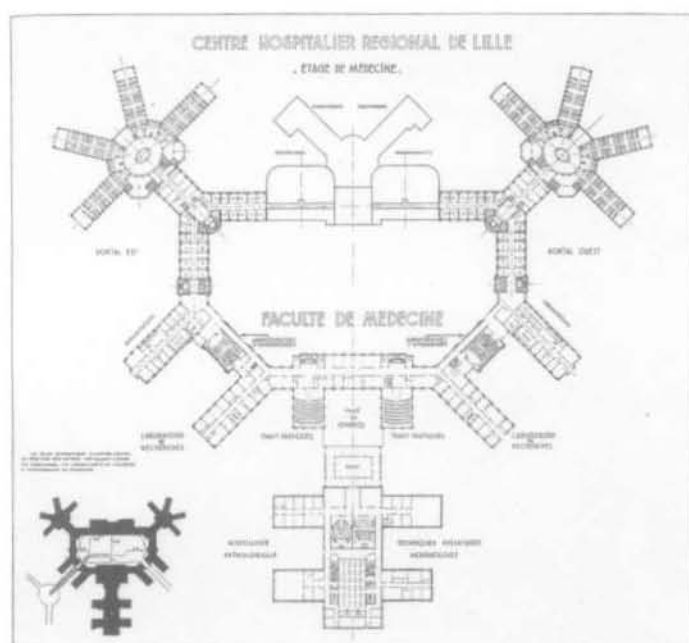


fig. 14 Paul Nelson, architecte, *Projet de Cité Hospitalière, Lille*, maquette d'ensemble. (Photo: tirée de *Cité Hospitalière de Lille*, Christian Zervos, Édition Cahiers d'Art, Paris, 1932)

fig. 15 Jean Walter, Urbain Cassan et Louis Madeline, architectes, *Cité Hospitalière de Lille*, 1934-1939, plan. (Photo: tirée de *L'Architecture Française*, 1954)

De prime abord, deux facteurs nous incitent à sous-estimer l'influence du centre médical sur cet édifice : l'affectation à d'autres usages de l'aile ouest destinée à l'hôpital universitaire et le désir constant chez Ernest Cormier d'intégrer divers précédents stylistiques et typologiques à une pensée architecturale qu'il voulait personnelle et originale, désir qui se traduit par une tendance à «camoufler» les influences, quelles qu'elles soient²⁰. Toutefois, en tant que fils d'un éminent médecin, Cormier était particulièrement bien placé pour s'intéresser aux nouvelles pratiques hospitalières que la Fondation Rockefeller de New York et les universitaires montréalais tenaient à importer au Canada français; en tant que membre de l'élite architecturale constituée à l'époque par les diplômés nord-américains de l'École des Beaux-Arts, il était disposé à suivre les traces d'un James Gamble Rogers; en tant qu'«ingénieur-constructeur» nord-américain, il était conscient que l'avènement de la modernité au Québec devait s'accompagner non seulement d'une «épuration» stylistique «à l'européenne», mais encore d'un renouvellement typologique et d'un changement radical de l'échelle du projet. Et quels édifices pouvaient le mieux illustrer ces deux dernières orientations que les centres médicaux que nous venons d'examiner ?

ISABELLE GOURNAY

Conservateur invité

Centre Canadien d'Architecture

Notes

1 Sur l'École de Médecine de l'Université de Montréal, voir Marcel FOURNIER, «La construction de l'Université de Montréal sur le mont Royal», *Ernest Cormier et l'Université de Montréal*, sous la direction d'Isabelle Gournay, Centre Canadien d'Architecture, Montréal, 1990, p.44.

2 Abraham FLEXNER, *Medical Education in the US and Canada. A report to the Carnegie Foundation for the Advancement of Teaching*, Carnegie Foundation, New York, 1910 (réimprimé en 1960). Ce rapport suggérait de ne conserver à Montréal qu'une seule école de médecine, de préférence celle de l'Université McGill.

3 Voir le plan de masse publié par Edward F. STEVENS, *The American Hospital of the Twentieth Century* (seconde édition révisée), Dodge Corporation, New York, 1928, p.12.

4 Voir «The New General Hospital at Cincinnati», *The Architectural Record*, vol. 37, n° 5 (mai 1915), pp. 453-463; C. R. HOLMES, «The Cincinnati General Hospital: its History and Present Aspect», *The Modern Hospital*, vol. XIII, n° 3 (sept. 1919), pp. 161-165, ainsi que le prospectus *University of Cincinnati. Some Views of the College of Medicine and the General Hospital*, Supplement to the University of Cincinnati Record, vol. XVII, n° 2, Part 7, conservé aux Archives du CCA, Fonds E. Cormier, 2402/1160.

5 Voir «The New Plant of the Vanderbilt University Medical School and Hospital», *The Modern Hospital*, vol. XX, n° 2 (fév. 1923), pp. 109-118 et la brochure très complète «Vanderbilt University School of Medicine. Nashville, Tennessee», *Methods and Problems of Medical Education* 13^e série, The Rockefeller Foundation, New York, 1929.

- 6 Sur l'histoire de l'École de Médecine de l'Université de Rochester, fondée au début des années 20 à l'instigation d'Abraham Flexner et en partie financée par George Eastman, voir George H. WHIPPLE, *Planning and Construction Period of the School and Hospitals 1921-1925*, Rochester, University of Rochester, 1957. Un schéma indiquant le contour des divers bâtiments ainsi que des plans détaillés d'étages sont reproduits dans Charles BUTLER et Addison ERDMAN, *Hospital Planning*, F.W. Dodge Corporation, 1946, pp. 118-125.
- 7 Voir «The University of Colorado School of Medicine and Hospital at Denver», *The Modern Hospital*, vol. XX, n° 4 (avril 1923), pp. 319-324.
- 8 À Rochester, selon WHIPPLE, *Planning and Construction Period of the School and Hospitals 1921-1925*, p.11, c'est George Eastman qui, s'opposant à l'architecte consultant Lawrence Grant White, impose cette relative «nudité» architecturale. La façade principale est illustrée dans Ernest Cormier et l'Université de Montréal, GOURNAY éd., p.68.
- 9 Voir «The Alexander McKinlock Memorial Campus, Northwestern University, Chicago», *Architecture*, vol. LV, n° 6 (juin 1927), pp. 301-306 et «The Alexander McKinlock Memorial Campus, Northwestern University, Chicago», *American Architect*, vol. 132, n° 2525 (20 juillet 1927), pp. 78-115.
- 10 Voir Marion WILCOX, «New York's Great Medical Center», *The Architectural Record*, vol. 58, n° 2 (août 1925), pp. 101-115; Janet PETERKIN, «Manhattan's Colossus of Medical Centers», *The Modern Hospital*, vol. XXI, n° 1 (juil. 1928), pp. 54-66; Robert LEROY, «The Columbia-Presbyterian Medical Center», *Architecture*, vol. LV, n° 4 (avril 1927), pp. 185-188; Albert L. LAMB, *The Presbyterian Hospital and the Columbia-Presbyterian Medical Center 1868-1943*, Columbia University Press, New York, 1955.
- 11 Voir le dossier consacré à ce complexe dans *The Architectural Forum*, vol. LVIII, n° 2 (fév. 1933), pp. 84-124.
- 12 *Ibid.*, p.88.
- 13 Erich MENDELSON, *Russland Europa Amerika*, Rudolf Mosse, Berlin, 1929, p.212; Bruno TAUT, *Modern Architecture*, The Studio Limited, Londres, 1929, p.183; George H. EDGELL, *The American Architecture of Today*, Scribner, New York, 1928, pp. 320-321. Voir également R.G. SKERRETT et L. GAIN, «Le nouveau centre médical de New-York», *La Technique des Travaux*, vol. 10, n° 3, mars 1934, pp. 131-138.
- 14 L'édifice de Kahn est reproduit dans EDGELL, *The American Architecture of Today*, p.351. Un bon exemple de gratte-ciel à gradins est celui de la *Southwestern Bell Company* à Saint-Louis reproduit dans *The American Architecture of Today*, p.368.
- 15 Manfredo TAFURI, «The Disenchanted Mountain: The Skyscraper and the City», *The American City*, MIT Press, Cambridge, 1919, pp. 389-528.
- 16 René MILLAUD, «Deux principes de construction : grande et faible hauteur», *L'Illustration*, t.87, n° 4483 (2 fév. 1929), pp. 114-117.
- 17 Christian ZERVOS, *Cité Hospitalière de Lille*, Edition Cahiers d'Art, Paris, 1932, p.xi.
- 18 Les projets primés au concours institué après le «renvoi» de Nelson sont publiés dans *L'Architecture d'aujourd'hui*, 5^e année, 4^e série, n° 9 (déc. 1934), pp. 34-45. Beaucoup plus linéaire, le projet initial de Walter, Cassan et Madeline est sensiblement différent de celui que réaliseront ces architectes.
- 19 «Hôpital régional de la Cité Hospitalière de Lille», *L'Architecture Française*, vol. 15, n° 149-150, 1954, pp. 34-39.
- 20 En 1943, année de l'ouverture officielle du pavillon principal de l'Université de Montréal, l'aile et les ailerons de l'hôpital universitaire n'ont reçu aucun équipement. Les effectifs ayant

augmenté depuis la conception de l'édifice, ces locaux sont affectés à d'autres usages. Avec l'édification de l'hôpital Sainte-Justine, l'installation d'un hôpital universitaire sur le mont Royal n'est toujours pas considérée comme une priorité, et personne ne semble s'intéresser au projet d'Ernest Cormier pour un nouveau centre médical avenue Decelles (reproduit dans *Ernest Cormier et l'Université de Montréal*, GOURNAY, éd., p.171).

Résumé

TEACHING HOSPITAL ARCHITECTURE

The Watershed of the Twenties

This article will examine the genesis and development of a new building type that brought a medical school and a university hospital together within a single structure. Ernest Cormier was actually one of the first to employ this type of complex when, in 1927, he chose the "compact plan" option for the main pavilion of the Université de Montréal. Most of the examples referred to are American and were among those which the Rockefeller Foundation recommended to Cormier and to the Université de Montréal professors. A brief survey of the pedagogical and scientific doctrines behind the increasing fusion of the clinical and scientific aspects of medical training (an emphasis on internship and on the social mission of the hospital, for example) will serve to situate this typological change within its historical context. The following points will then be examined in chronological order; intermediate solutions, like the grouping of buildings which, though separate, are nonetheless linked to each other by underground passages (McGill) and those architecturally homogeneous complexes with an overall plan which are of the pavilion type (Cincinnati); mid-density single structures from the early twenties (Rochester, Nashville, Denver); those "mega-structures" designed only slightly earlier than the main pavilion, such as the Montgomery Ward Memorial Building in Chicago and the Columbia Presbyterian Medical Center of New York; projects from the thirties based on compact and regular plans, related to that employed by Cormier (Cornell Medical Center, Cité Hospitalière de Lille). The analytical criteria will be: urban integration (medical zone within a decentralized university campus vs a high density building in a downtown area); functioning (programmatic organization, degree of vertical concentration, horizontal links); architectural expression (symmetrical or asymmetrical composition, historical antecedents of façades...).

Translation: Terrance Hughes
Canadian Centre for Architecture

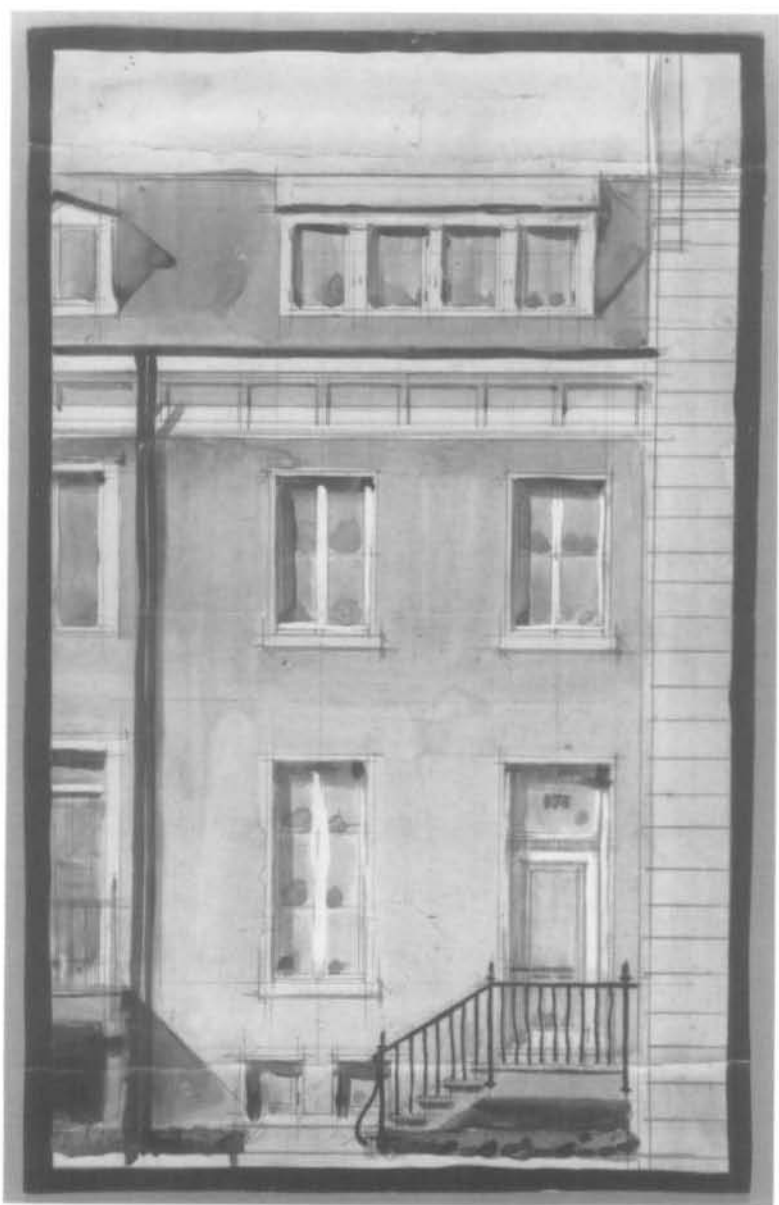


fig. 1 Ernest Cormier, Élévation de la façade principale du bureau d'Ernest Cormier au 175 rue Mansfield, Montréal, vers 1927, aquarelle et mine de plomb sur carton mince, 56,3 × 35,2 cm, Montréal, Collection Centre Canadien d'Architecture / Canadian Centre for Architecture, 01 ARC 654N.

ERNEST CORMIER, UN GRAND PROFESSIONNEL

E rnest Cormier est un architecte hors du commun. Les journalistes et les universitaires qui ont écrit sur lui énumèrent sans cesse les faits majeurs de sa carrière exceptionnelle ponctuée de commandes publiques prestigieuses et d'honneurs. Et pourtant, cet architecte remarquable non seulement par sa stature professionnelle, mais aussi par sa formation, n'a pas fait école au Québec. Il n'a pas eu d'influence décisive sur le développement de l'architecture moderne locale, et encore moins internationale, comme ont pu en avoir certains de ses contemporains les plus célèbres, tels Walter Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier ou encore Gunnar Asplund, ce Suédois né la même année que Cormier et vivant comme lui à la périphérie des grands centres culturels qu'étaient la France et l'Allemagne, au lendemain de la Première Guerre mondiale.

En effet, son œuvre, en général, et l'édifice principal de l'Université de Montréal, en particulier, «premier bâtiment institutionnel véritablement 'moderne' construit au Québec», tel que le qualifie Isabelle Gournay dans le catalogue de la première grande exposition consacrée à cet architecte¹, ne sont pas reconnus pour avoir infléchi de manière significative le développement de l'architecture au Québec. En 1949, quelques années après l'inauguration officielle du bâtiment principal de l'Université de Montréal, l'historien de l'art, Gérard Morisset, ardent défenseur de l'architecture québécoise de tradition française et disciple convaincu de Viollet-le-Duc et de Tony Garnier, notait qu'avec cet édifice «le style moderne entre dans notre histoire par la voie triomphale... sans faire école²». Aujourd'hui, lorsque les historiens étudient l'architecture de l'entre-deux-guerres, ils notent son conservatisme dans les domaines de l'architecture commerciale et publique, tandis qu'ils soulignent notamment l'influence du moine architecte français, Dom Bellot (1876-1944), lui aussi ancien élève de l'École des Beaux-Arts de Paris et adepte du rationalisme en architecture, sans s'attarder à Ernest Cormier³.

En outre, à notre connaissance, aucun architecte de la génération d'après-guerre ne s'est affirmé comme disciple de Cormier et aucun mouvement ne s'est défini en continuité ou en rupture avec son œuvre.

Comment comprendre cette situation par laquelle l'idéal élevé et l'expérience étendue et profonde de Cormier ne semblent pas s'être inscrits durablement, à moyen terme du moins, dans la communauté des architectes du Québec? Pour chercher des éléments de réponse à cette interrogation, au moins deux perspectives s'offrent, l'une qui s'intéresserait à Cormier, l'architecte, l'artiste,

l'individu et à son projet créateur modelé tout à la fois par son origine de classe et par la culture de la société et de l'époque dans lesquelles il vivait, l'autre qui tenterait de cerner sa position dans le champ de l'architecture du Québec et, en particulier, de préciser son rôle dans l'institution architecturale. C'est cette dernière voie que nous avons suivie.

Nous sommes engagée actuellement dans une étude sur la constitution de l'institution architecturale québécoise à la croisée des influences britannique, française et nord-américaine, recherche par laquelle nous retraçons la formation d'un champ de production spécifique de l'architecture à la fin du siècle dernier et dans les premières décennies du nôtre, alors que fut fondée, en 1890, l'Association des Architectes de la Province de Québec (AAPQ), que furent établies des écoles d'architecture à Montréal et à Québec et que furent publiés les premiers organes de presse spécialisés au Canada⁴. Dès la fin du XIX^e siècle, au Québec et au Canada, l'architecte cherche à s'affirmer comme un professionnel compétent et intègre, comme un spécialiste qui veut se distinguer de ses concurrents par sa formation supérieure et son éthique désintéressée pour offrir ses services dans un secteur de la construction en pleine expansion et dominé par la logique de l'économie capitaliste, effort qui participe de la modernisation des sociétés.

La problématique de recherche que nous privilégions nous a conduite à cerner l'action qu'exerçait Ernest Cormier dans l'organisation professionnelle et à observer sa contribution à l'éducation des architectes, non seulement comme professeur mais encore comme patron d'agence, concentrant notre attention sur les années 20 et 30, terme de notre étude, ainsi qu'années de conception et de construction de l'immeuble principal de l'Université de Montréal. Dans la première moitié du XX^e siècle, alors que presque tous les pays occidentaux s'étaient dotés d'un enseignement formel de l'architecture, la fonction éducative des bureaux d'architectes, lieu traditionnel de formation, n'était pas pour autant disqualifiée. La «grande» histoire de l'architecture nous en offre plusieurs exemples : l'atelier de Peter Berhens à Berlin, où des architectes tels que Walter Gropius, Mies van der Rohe et Le Corbusier se croisèrent au tournant de la première décennie du siècle, alors que Cormier complétait sa formation à l'École des Beaux-Arts de Paris dans l'atelier de Jean-Louis Pascal (particulièrement prisé par les élèves américains et britanniques); l'atelier de la rue de Sèvres à Paris où, dans les années 20 et 30, de nombreux jeunes architectes, le plus souvent étrangers, convergeaient, attirés par les idées novatrices et radicales de Le Corbusier et, de ce côté de l'Atlantique, le fameux Taliesin de Frank Lloyd Wright. De cette importance des lieux de production de l'architecture dans la formation des jeunes architectes, l'histoire locale en témoigne aussi.

Lorsque Cormier fait ses études d'ingénieur civil, la plupart de ses futurs confrères architectes sont encore formés dans le cadre traditionnel de l'appren-

tissage. Seule l'Université McGill offrait, depuis peu, un enseignement formel de l'architecture, ses trois premiers diplômés, étudiants de Stewart Henbest Capper, étant sortis en 1899⁵. Un an après que Cormier eut obtenu son diplôme en génie civil et son baccalauréat ès sciences appliquées de l'École polytechnique de Montréal, une section d'architecture fut ouverte dans cet établissement. Elle comptait dans sa première promotion l'un des rares architectes, Fernand Préfontaine, ami intime de Cormier, qui sortirait en 1911 avec cinq autres élèves, sans pour autant s'engager à long terme dans la pratique professionnelle, comme le note Phyllis Lambert dans le catalogue de l'exposition⁶. Pour ces rares diplômés des institutions supérieures reconnues, l'accès à la profession contrôlé, par l'Association des Architectes de la Province de Québec, était facilité; ils étaient exemptés de l'examen préliminaire et leur cléricature était plus courte que celle imposée aux autres étudiants en architecture. L'examen final, épreuve encore imposée à tous les candidats à l'enregistrement, évaluait tout autant la compétence technique et juridique de l'aspirant que sa culture architecturale et sa capacité en design⁷. En 1907, l'Association des Architectes de la Province de Québec compte vingt-cinq membres étudiants et cent quinze membres architectes, ces derniers étant les seules personnes autorisées légalement à porter le titre d'architecte. Cette situation n'était pas sans poser des problèmes, car la légitimité de la loi des architectes, votée en 1890 et amendée à deux reprises par la suite, n'était pas reconnue par tous et n'empêchait pas nombre de soi-disant architectes de dessiner des plans d'édifices. Ce texte n'avait donc réussi ni à contenir la concurrence des «imposteurs», ni celle des architectes étrangers; il n'était pas parvenu à fermer concrètement le champ de la pratique aux non-membres de l'AAPQ. Au fil des années, la profession connaît une lente et irrégulière progression de ses effectifs. En 1923, deux cent neuf architectes étaient inscrits au registre⁸, alors que deux nouveaux programmes d'architecture s'ouvriraient dans le cadre des Écoles des Beaux-Arts nouvellement instituées par le gouvernement provincial, à Québec et à Montréal. La section d'architecture de l'École des Beaux-Arts de Montréal prenait la relève de celle de l'École polytechnique dont elle héritait du corps professoral.

Au lendemain de la Première Guerre mondiale, la double formation d'Ernest Cormier, technique et artistique, canadienne et européenne, est donc unique. Au Québec, seul son aîné, J. Omer Marchand, avait terminé comme lui ses études à l'École des Beaux-Arts de Paris. En avril 1918, lorsque Cormier revint à Montréal, armé de son diplôme d'architecte du gouvernement français et auréolé de la récompense exceptionnelle que constituait l'obtention de la bourse Jarvis, il était bien décidé à faire une brillante carrière au Canada. N'avait-il pas refusé, en avril 1914, alors qu'il avait été sélectionné comme un des sept finalistes du prix de Rome britannique⁹, le poste de professeur d'atelier à l'école du soir de l'*Architectural Association* de Londres sous prétexte qu'un

grand avenir l'attendait dans son pays natal? En réponse à la proposition de Robert Atkinson, administrateur de l'*Architectural Association*, il avait écrit (nous traduisons) :

Je vous remercie beaucoup d'avoir pensé à moi pour cette place de professeur à l'*Architectural Association*. Malheureusement elle me paraît inconciliable avec ce que je me propose de faire. J'ai l'intention de faire ma carrière au Canada où m'appellent des avantages très sérieux et il est important que je ne laisse échapper aucune des occasions qui se présentent à moi de me faire rapidement une situation. Mon séjour en Europe touche à sa fin, et même si l'*Architectural Association* consentait à me laisser quelque liberté quand à la durée de mon engagement, le temps que je pourrais rester serait trop court, il me semble, pour y faire un travail utile¹⁰.

Il faut noter qu'en Grande-Bretagne, au tournant du siècle, la tradition Beaux-Arts n'avait pas la même force qu'elle avait aux États-Unis, où de nombreux architectes avaient suivi l'exemple de Richard Morris Hunt, premier élève américain de l'École des Beaux-Arts de Paris dans les années 1850¹¹. D'anciens élèves y avaient créé, en 1894, la *Society of Beaux-Arts Architects* pour perpétuer les liens établis et les principes enseignés à l'École, et cette même année, à l'initiative de Hunt, un prix de Rome américain avait été institué. Dans les îles britanniques, la tradition académique avait été éclipsée, d'abord par le renouveau gothique puis par le mouvement *Arts and Crafts* dont les idées marquèrent profondément les premières expériences d'un enseignement formel de l'architecture engagées dans les années 1890. L'instauration tardive d'un prix de Rome britannique manifeste le retour en force des idéaux et de la méthode Beaux-Arts en Angleterre, particulièrement sous l'impulsion de Reginald Blomfield, président du *Royal Institute of British Architects* (RIBA) et en référence surtout au mouvement Beaux-Arts américain et à ses succès professionnels¹². Ernest Cormier, récipiendaire de la bourse Jarvis lors de la seconde année d'organisation du concours, fut en fait second prix de Rome britannique.

Dès qu'il rentre au pays, Cormier cherche à s'affirmer dans le milieu de l'architecture et dans la société québécoise. Il s'affilia à diverses organisations, s'associa avec l'architecte J. Omer Marchand, et s'engagea dans l'action professionnelle. Il tira bénéfice de ses deux diplômes pour se faire recommander auprès des hommes politiques responsables de la construction des grands équipements publics¹³. Il ouvrit un bureau dans le nouveau centre-ville commercial de Montréal, sur la rue Cathcart, dans un de ces édifices où logeaient alors les professionnels, le *New Birks Building*¹⁴.

Le bureau d'Ernest Cormier

Ce ne serait, semble-t-il, qu'après avoir obtenu la commande de l'Université de Montréal qu'il organisa son bureau de manière plus systématique. À partir du

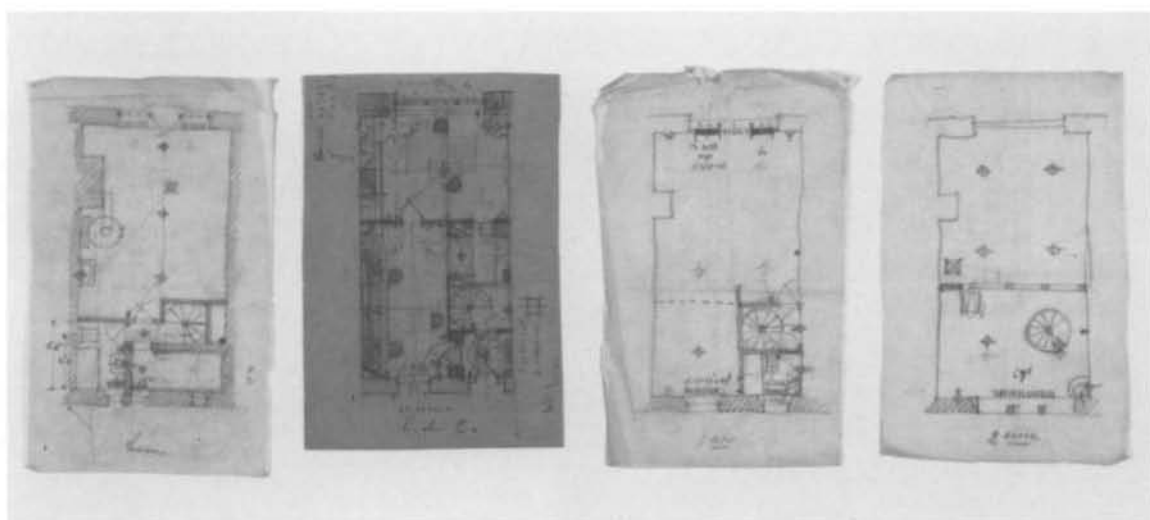
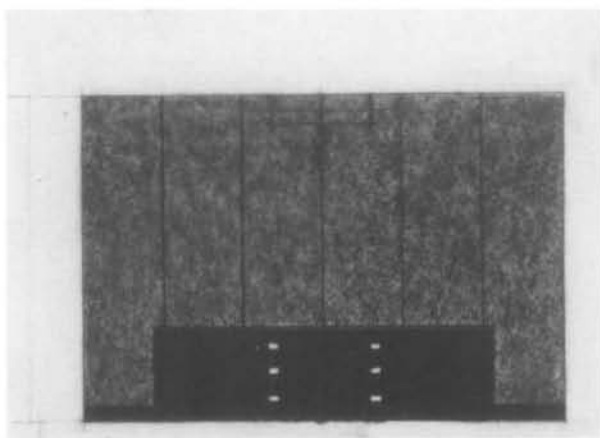
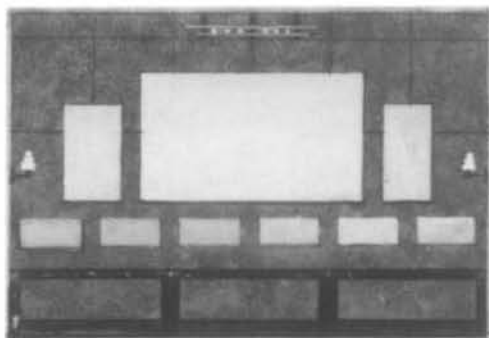
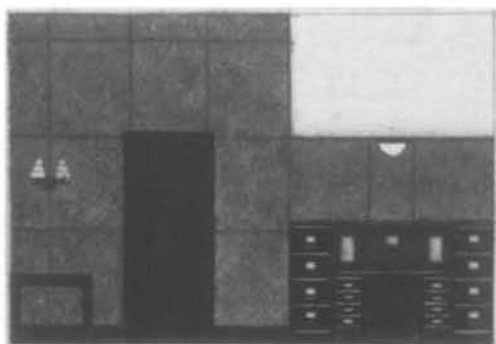


fig. 2 Ernest Cormier, Plans (au stade de l'esquisse) des quatre étages du bureau d'Ernest Cormier au 175 Mansfield, Montréal, 1927, sous-sol, mine de plomb sur calque, 29,5 × 18,2 cm; rez-de-chaussée, mine de plomb et crayon de couleur sur carton mince, 27,8 × 19,1 cm; premier étage, mine de plomb sur calque, 29,5 × 17,6 cm; deuxième étage (mezzanine), mine de plomb sur calque, 29,0 × 18,6 cm, Montréal, Collection Centre Canadien d'Architecture / Canadian Centre for Architecture, 01 ARC 648N.

mois de juin 1925, il fit remplir régulièrement des feuilles de présence à ses employés qui, dès lors, étaient au nombre de sept, six professionnels et une secrétaire. À ce moment son bureau occupait, pour peu de temps encore, un local dans l'édifice Drummond, sur la rue Sainte-Catherine, où il avait déménagé en 1921. Toujours dans le même quartier, en 1925, il acheta une petite maison, le 175 de la rue Mansfield, une bâtisse en bien mauvais état, adjacente au Club universitaire de l'Université McGill, qu'il transforma de fond en comble (fig. 1). Au rez-de-chaussée, il aménagea le secrétariat et l'accueil des visiteurs ainsi que son bureau personnel et, dans le volume des deux étages supérieurs, un espace avec mezzanine, comparable en plan à ces ateliers d'artistes construits à Paris, dans les années 20. Sur son plancher principal, il installa le bureau d'études et de dessin (fig. 2).

Cette réalisation, qui n'est pas inventoriée dans l'œuvre bâti de Cormier, mériterait une étude approfondie. Les documents trouvés dans les archives, bien qu'incomplets, témoignent du grand investissement, tant financier qu'artistique, que Cormier avait fait pour transformer cette maison en bureau. Pour le perron, il avait commandé à Paris un garde-corps en fer forgé et, pour l'intérieur, il fit venir des Galeries Lafayette des meubles de Maurice Dufrene dont il esquissa la silhouette dans un croquis en perspective de son bureau personnel (fig. 3).

fig. 4 Ernest Cormier, Élévations intérieures de l'aire de réception et du secrétariat, au rez-de-chaussée du bureau d'Ernest Cormier au 175 Mansfield, Montréal, 1927, aquarelle et mine de plomb sur carton mince, cloison contiguë au bureau privé d'Ernest Cormier, 16,2 × 23,5 cm; cloison du hall d'entrée et du poste de secrétariat, 16,2 × 24,8 cm; mur mitoyen : version avec trois postes de travail, 16,2 × 23,1 cm; mur mitoyen : version avec classeurs, 20,6 × 28,3 cm, Montréal, Collection Centre Canadien d'Architecture / Canadian Centre for Architecture, 01 ARC 653N.



La décoration du rez-de-chaussée avait été étudiée avec soin (fig. 4); les murs des espaces de réception étaient lambrissés et meublés d'éléments que Cormier avait dessinés spécialement. Peu de temps après son déménagement, un journaliste lui rendit visite et décrivit ainsi ces installations :

Tout ici parle d'ordre, de précision, de simplicité, de clarté, de logique. Cet ennemi des complications inutiles et des encombrements de l'ornementation travaille dans un décor d'une sobriété voulue. Le salon d'attente est meublé uniquement de trois fauteuils alignés et de cartonniers disposés le long d'un pan. Aux murs, trois gravures de Piranesi. Comme plafonnier, un diffuseur de verre découpé à la façon d'un bi-plan. Isolée dans un retrait, une blonde sténographe martèle, sur sa machine à écrire, les minutes, dans l'attente du « patron » retenu par ces MM. de l'Université. D'où nous sommes, il est facile d'étudier son cabinet. Au centre, une grande table de forme rectiligne avec divers objets d'usage courant, strictement. D'un côté, une cheminée de marbre au foyer surbaissé et surmontée d'une reproduction en plâtre du beau relief d'Eleusis, représentant Déméter et Cora recevant de Triptolème le grain de blé symbolique; de l'autre, un rayonnage qui supporte cartables, in-folio et quelques volumes. Tout le fond de la pièce est occupé par une verrière¹⁵.

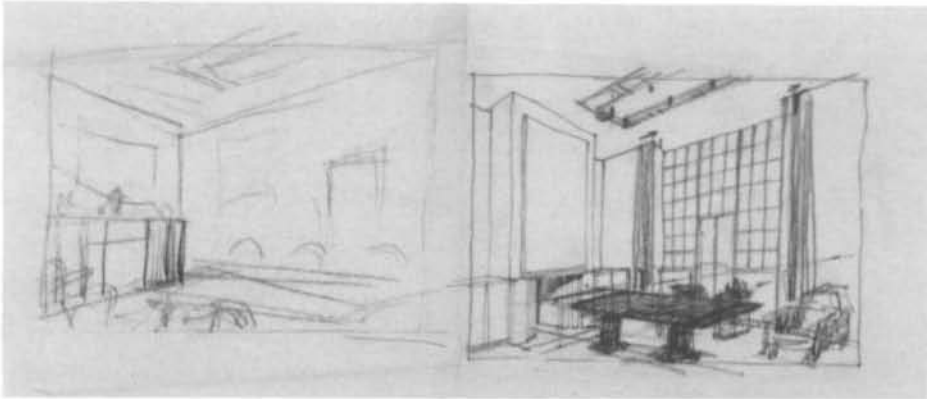


fig. 3 Ernest Cormier, Croquis en perspective montrant le bureau d'Ernest Cormier, regardant vers le nord, au 175 Mansfield, Montréal (coin inférieur droit de la planche), 1927, mine de plomb sur calque, 17,0 × 22,0 cm (image de droite); 37,5 × 58,0 cm (planche), Montréal, Collection Centre Canadien d'Architecture / Canadian Centre for Architecture, 01 ARC 655N.

Cette maison de la rue Mansfield, Cormier l'occupa vingt années durant. En 1947, alors qu'il travaillait depuis dix ans aux plans de la Cour Suprême du Canada, il déménagea à nouveau son bureau, cette fois sur l'avenue Côte-des-Neiges, dans une maison qui fait le coin de l'avenue des Pins. Il occupait les trois premiers étages de cette propriété pour ses activités professionnelles. Des plans datés de novembre 1946 permettent de déduire l'organisation spatiale, avec néanmoins certaines incertitudes. Au sous-sol, dans les deux pièces qui s'adossent au talus, il installa des ateliers équipés de diverses machines, l'un de céramique avec four, l'autre de menuiserie. Au rez-de-chaussée, de part et d'autre du hall d'entrée, se trouvait le bureau de dessin et d'études où étaient installées six à sept tables à dessin, tandis qu'à l'étage, dans la rotonde, se trouvaient son bureau (fig. 5), précédé de celui de la secrétaire, la salle de réunion et un bureau équipé de nombreux classeurs de dossiers et de catalogues¹⁶. C'est de cette maison, où l'architecte avait emménagé personnellement en 1975, que furent sortis les objets et les documents qui constituent le fonds Cormier du Centre Canadien d'Architecture¹⁷.

Tout au long de la carrière d'Ernest Cormier, son équipe est limitée en nombre et particulièrement stable dans sa composition. Son noyau est constitué d'un petit groupe d'architectes et d'ingénieurs qui lui consacrèrent entièrement leur vie professionnelle.

Engagé en 1919, Aimé Genest (1887-1958), ingénieur civil, diplômé de l'École polytechnique de Montréal en 1910, est à l'emploi de Cormier jusqu'à sa mort¹⁸, tout comme le jeune frère de l'architecte. Diplômé de la section d'architecture de l'École polytechnique de Montréal et admis à ce titre à l'AAPQ en 1915, Maurice Cormier (1890-1955) travaille lui aussi dans le bureau de son frère aîné jusque dans les années 50, ainsi que Wilford Arthur Gagnon (1878-?), architecte d'expérience, enregistré la même année que Maurice. Il est intéressant de noter que Wilford Arthur Gagnon, frère du peintre Clarence Gagnon, après deux années d'apprentissage dans un bureau d'architecte, avait étudié deux ans à Paris, à l'École des Beaux-Arts, dans l'atelier Dusquesne. Il avait précédé de quelques mois Cormier, puisqu'en 1907, il rentrait à Montréal et dessinait d'abord pour un grand bureau canado-américain, Finley & Spence, et ensuite pour Finley¹⁹. L'ingénieur James Rowe Jeffrey (1894-?) complète l'équipe de base du bureau de Cormier, formée de quatre hommes dont les salaires sont parmi les plus élevés, exception faite de Maurice Cormier.

Au fil des années d'autres employés se sont ajoutés suivant la charge de travail; une vingtaine, dont l'identité est plus difficile à établir étant donné que la plupart d'entre eux n'apparaissent ni au registre de l'Association des Architectes de la Province de Québec, ni à celui de la Corporation des Ingénieurs professionnels du Québec. Néanmoins, parmi ceux-ci on peut identifier quelques rares architectes, membres de l'AAPQ. Ils ont travaillé parfois quelques années, mais le plus souvent quelques mois seulement, chez Cormier.



fig. 5 Photographie inconnu, Bureau privé d'Ernest Cormier au 3675 Côte-des-Neiges, Montréal, vue du hall d'entrée, regardant vers l'ouest, après 1947, épreuve argentique à la gélatine, 21,0 × 28,0 cm, Montréal, Collection Centre Canadien d'Architecture / Canadian Centre for Architecture, 01 ARC 145N.

En 1925, de mai à septembre, Cormier emploie Paul Boisclair, un architecte qui deviendrait membre de l'AAPQ à titre d'associé de la RIBA, en 1927, après plus de dix ans d'essais infructueux²⁰. Au début de l'année 1928, il engage l'architecte Henri S. Labelle (1896-), bachelier en architecture de l'Université McGill de 1917 et membre de l'AAPQ depuis 1920. Cette collaboration fut de très courte durée — Labelle ne resta que quelques semaines dans le bureau de Cormier —, mais elle serait reprise, quelques années plus tard, sous une autre forme. En 1935, Labelle, alors architecte indépendant et associé de son confrère Roland Simard, fit appel à l'expertise d'ingénieur de Cormier pour le projet de l'église Saint-Louis-de-France à Montréal²¹. Un tel service professionnel, Cormier semble l'avoir offert à maintes reprises pendant les années de crise

économique, alors que, faute de commandes architecturales, il s'associa à Robert A. Rankin (1903-?), ingénieur d'origine écossaise qui travaillait sporadiquement sur le projet de l'Université de Montréal²². Ensemble, à titre d'«ingénieurs industriels», comme le précise l'en-tête de leur papier à lettre, ils étudièrent notamment le projet des minoteries de l'*Ogilvie Flour Mills* ainsi que celui d'une horloge géante pour la brasserie *Dou*, dans le port de Montréal, bâtisse qui ne serait pas réalisée. De 1933 à 1937, l'équipe de Cormier connaît bien des problèmes, ses effectifs s'étant réduits progressivement. En 1935 et 1936, elle se limitait à la secrétaire et au concierge, Aimé Genest continuant néanmoins à travailler par intermittence. Cette période pénible, qui avait commencé avec l'arrêt du chantier de l'Université de Montréal, se termina avec l'obtention de la commande du projet pour la Cour Suprême du Canada à Ottawa, sur lequel toute l'équipe rassemblée travaillerait dès 1938.

À la fin des années 20, Cormier accueille un des premiers diplômés de l'École des Beaux-Arts de Montréal, Georges de Belle (1906-1975). Fils de Charles Ernest de Belle, artiste peintre d'origine française, il est stagiaire chez Cormier une année durant, de septembre 1930 à octobre de l'année suivante, expérience qu'il ferait reconnaître alors qu'il demanderait son enregistrement à l'AAPQ en 1936²³.

Plus tard, dans les années 50, Cormier engage un autre membre de l'AAPQ, Janos de Keresztes (1923-), immigré hongrois auquel il avait fait passer, à titre d'examineur, les épreuves d'enregistrement²⁴ et qui dessinerait dans son bureau pendant près d'une dizaine d'années, de 1953 à 1961. À la même époque, Claude Beaulieu, architecte d'origine française, élève de l'École des Beaux-Arts de Paris, travaille pour peu de temps chez lui.

Le registre des dessins tenu dans le bureau de Cormier permet de recouper les données obtenues par le biais des documents comptables. S'ouvrant avec le projet de l'annexe au Palais de justice de Montréal, il confirme l'importance des membres de l'équipe de base. Outre Paul Boisclair, Georges de Belle et Édouard Vloeberghs, un Belge, qui travailla de novembre 1927 à décembre 1932, seules les initiales de Wilford Arthur Gagnon, Aimé Genest, Maurice Cormier, James Rowe Jeffrey y apparaissent, et ceci de manière régulière et continue, laissant supposer le rôle subalterne des employés engagés ponctuellement²⁵. Un examen plus attentif du projet de l'Université de Montréal numéroté 2402 permet de cerner l'expertise et la place de chacun dans le travail de dessin et d'études.

Les très nombreux plans de béton, pour la plupart dessinés entre mai 1929 et décembre 1931, sont signés presque exclusivement par Aimé Genest (fig. 6) et Édouard Vloeberghs, tandis que ceux qui se rapportent aux installations sanitaires le sont par Jeffrey. Gagnon élabore les plans des détails de construction, à échelle réduite comme en vraie grandeur (fig. 7). Dans cette tâche, il est largement secondé par le jeune de Belle (fig. 8).

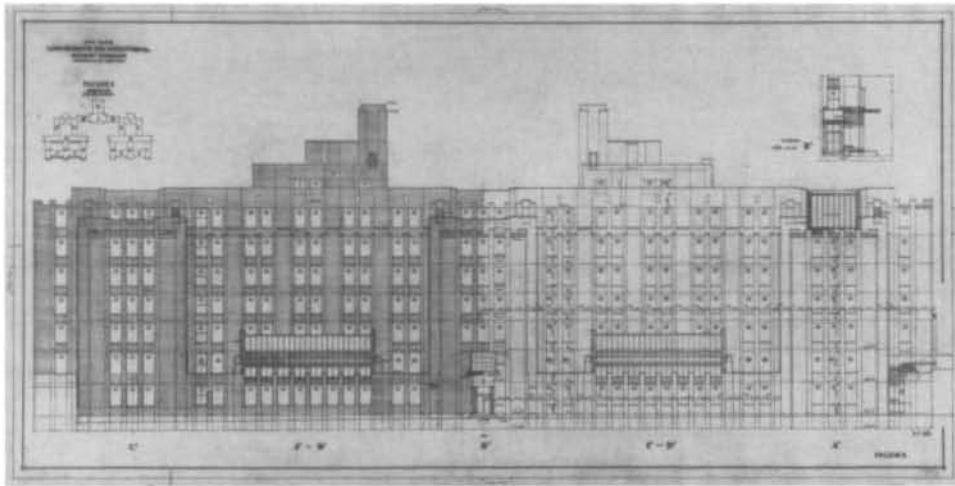


fig. 6 Aimé Genest, dessinateur, Ernest Cormier, architecte et ingénieur, Plan d'armature type, poutre transversale pour le Pavillon principal de l'Université de Montréal (dessin d'exécution no 113), 9 janvier 1930, mine de plomb sur calque, 55,0 × 64,0 cm, Montréal, Collection Centre Canadien d'Architecture / Canadian Centre for Architecture, 01 ARC 665N.

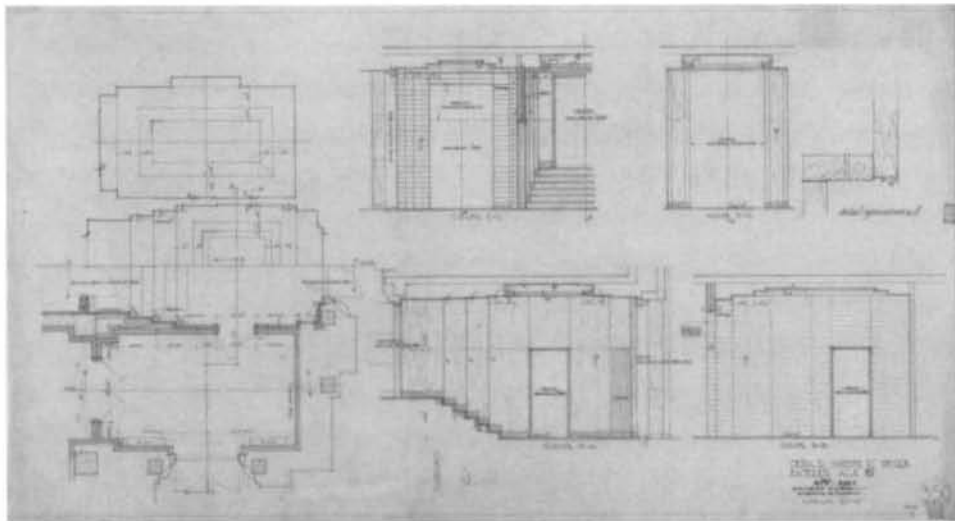


fig. 7 Wilford Arthur Gagnon, dessinateur, Ernest Cormier, architecte et ingénieur, Plan, coupes et élévations des entrées, ailes F2 et F'2 du Pavillon principal de l'Université de Montréal (dessin d'exécution n° 525), 6 mai 1931, mine de plomb sur calque, 96,0 × 64,0 cm, Montréal, Collection Centre Canadien d'Architecture / Canadian Centre for Architecture, 01 ARC 669N.

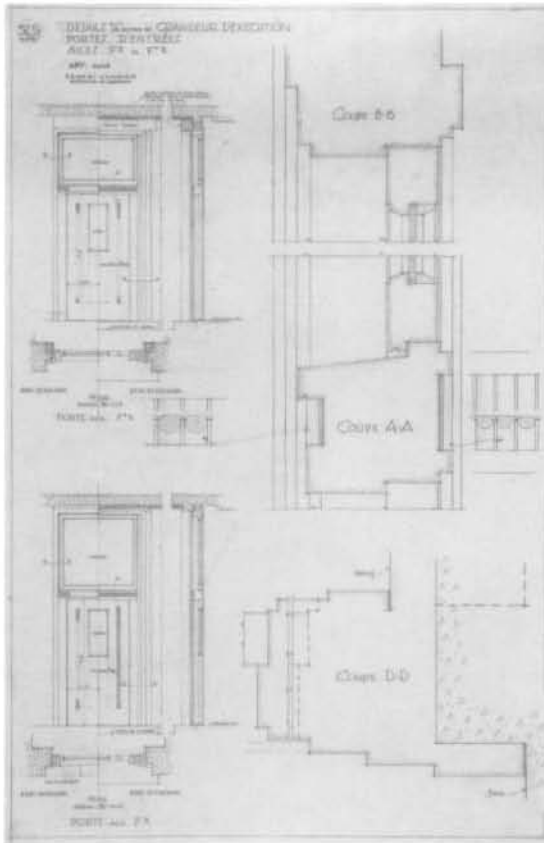


fig. 8 George de Belle, dessinateur, Ernest Cormier, architecte et ingénieur, Plan, coupes et élévations de l'entrée de l'aile B' du Pavillon principal de l'Université de Montréal (dessin d'exécution n° 350), 27 mai 1931, mine de plomb sur calque, 55,0 × 102,0 cm, Montréal, Collection Centre Canadien d'Architecture / Canadian Centre for Architecture, 01 ARC 671N.

Un fait intéressant à signaler est la contribution de Cormier à l'élaboration des dessins d'exécution (fig. 9). Il est reconnu qu'il se réservait le travail de conception et les croquis préliminaires; de même, les dessins de présentation au trait, façades et coupes, et à l'aquarelle lui sont attribués, sans pour autant qu'ils soient répertoriés et identifiés dans le registre original retrouvé²⁶. Néanmoins, on peut noter que les rares fois où ses initiales apparaissent dans ce document, elles sont généralement associées à des plans de décoration intérieure et de détails de meubles ou d'équipements (fig. 10), exception faite du plan de lucarne présenté dans l'exposition.

Plans de génie structural et mécanique, dessins architecturaux et dessins de mobilier, le bureau de Cormier est un lieu de production compétent, polyvalent et stable, où il passait chaque jour donner ses directives ou rencontrer ses clients, préférant la solitude de la bibliothèque de sa résidence de l'avenue des

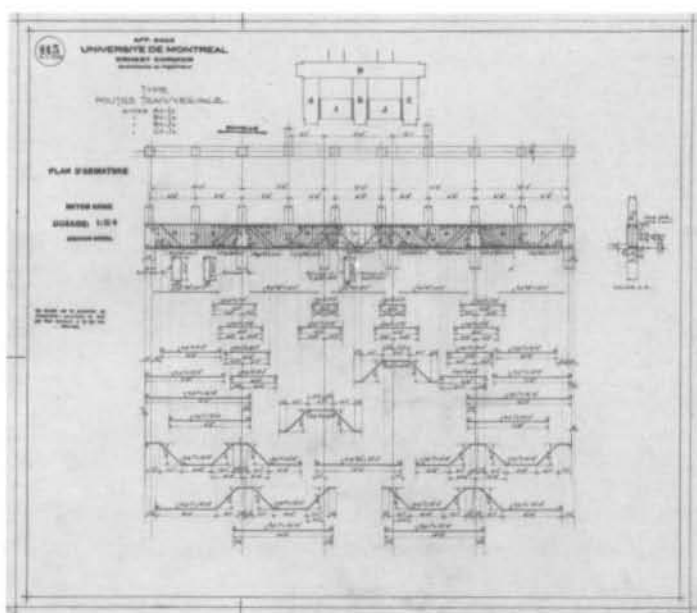


fig. 9 Ernest Cormier, Élévation des ailes A, B, C, I et J du Pavillon principal de l'Université de Montréal (dessin d'exécution n° 00012), 5 avril 1929, encre noire sur toile, 69,5 × 133,3 cm, Montréal, Collection Centre Canadien d'Architecture / Canadian Centre for Architecture, 01 ARC 679N.

Pins pour esquisser les projets dont il avait reçu la commande²⁷. Malgré la réputation de Cormier, ce n'était pas un lieu où convergeaient les jeunes étudiants et diplômés des écoles d'architecture. Et pourtant, Cormier ne se désintéressait pas totalement de la formation des jeunes générations.

Cormier et l'enseignement de l'architecture

Certes il avait décliné l'offre qui lui avait été faite d'enseigner à la AA de Londres, son ambition le poussant, comme nous l'avons vu, à revenir à Montréal. Là, dans les mois qui suivirent son retour, il prit contact avec l'Université McGill. En septembre 1918, il offrit ses services comme professeur externe en design et comme conférencier en génie structural à la «Faculté» d'architecture, mettant de l'avant sa collaboration passée au sein de la Dominion Bridge, avec E.S. Mattice, ancien titulaire du cours de sciences appliquées²⁸. Sa démarche ne

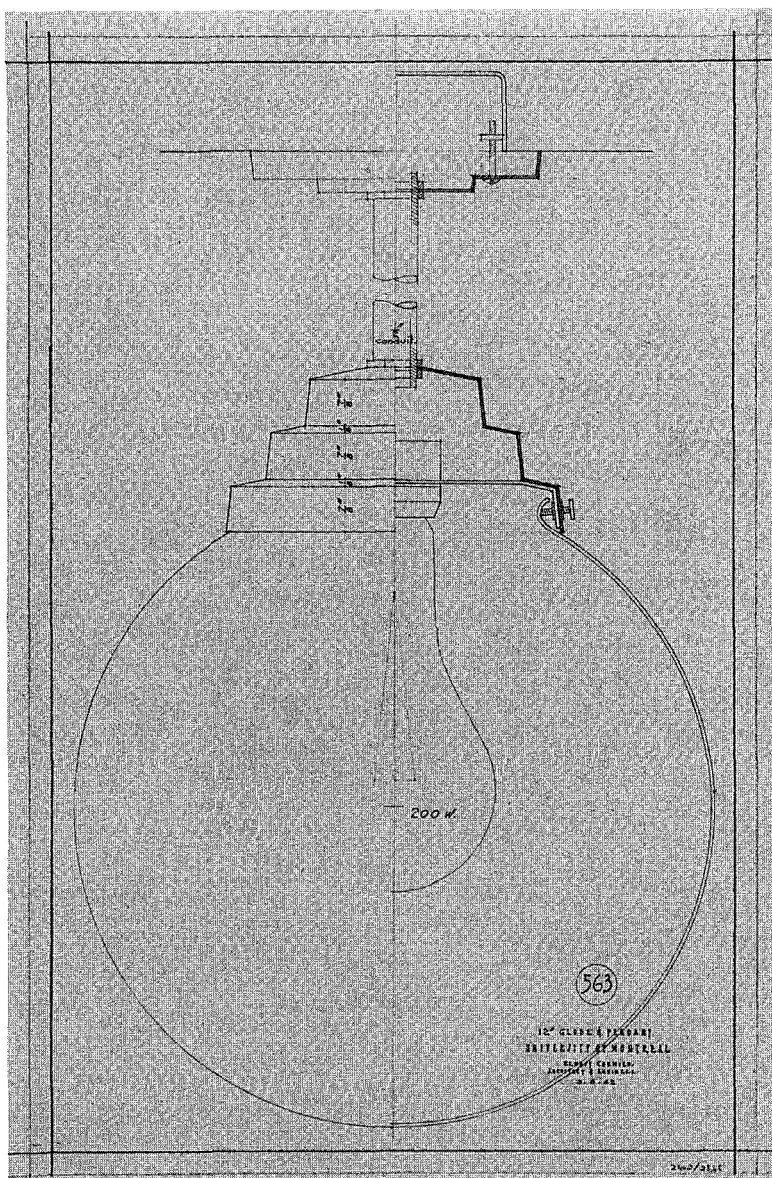


fig. 10 Ernest Cormier, Coupe transversale d'un luminaire (globe de 30 cm de diamètre) pour le Pavillon principal de l'Université de Montréal (dessin d'exécution), mai 1942, mine de plomb sur calque, 56,0 × 38,0 cm, Montréal, Collection Centre Canadien d'Architecture / Canadian Centre for Architecture, 01 ARC 664N.

porta pas immédiatement fruit bien que les autorités de l'université apprécèrent sa double expérience, sa compétence à la fois technique et «archéologique²⁹», et sans doute aussi ses prestigieuses références qui incluaient, entre autres, son professeur Pascal et Reginald Blomfield. Néanmoins, le lien était établi avec le directeur du département d'architecture, le professeur Traquair, titulaire de la chaire Macdonald en architecture, et, l'année suivante, il était engagé comme assistant en design, alors que Percy Nobbs était le professeur «chargé du cours de design³⁰».

Depuis 1909, année où une importante révision du programme en architecture de la Faculté des sciences appliquées de l'Université McGill avait été effectuée sous la direction de Nobbs, les classes de design, divisées en quatre niveaux, étaient indépendantes des autres cours³¹. Au cours de l'année académique 1919-20, Cormier encadra les groupes des différents niveaux. Ainsi, à la session d'automne, il proposa aux étudiants de dernière année le projet d'une petite résidence communautaire; à la session suivante, aux étudiants de niveau B, une demeure pour célibataire aisé et, à ceux qui fréquentaient le premier atelier de design, un mausolée. Ces exercices étaient semblables, par leur programme et leur méthode, à ceux qu'on donnait aux élèves de l'École des Beaux-Arts de Paris dans le cadre des concours d'esquisses ou de projets rendus³².

Ce poste d'assistant, Cormier ne l'occupa qu'une année, l'université ayant engagé William Careless, «fellow» de la RIBA, pour remplir les obligations, et notamment l'assistance en design, qui étaient antérieurement assumées par le professeur Ludlow. L'équipe du département étant déjà nombreuse, les Gouverneurs ne jugèrent pas utile de renouveler l'engagement de Cormier, précise encore la lettre envoyée pour lui notifier la fin de son enseignement à McGill³³.

Après cette courte et unique expérience de professeur dans une école d'architecture, Cormier devint chargé de cours dans l'institution où il avait fait ses études d'ingénieur. Il y donna, de nombreuses années durant, un cours d'architecture de dix heures aux étudiants de dernière année en génie civil, «un complément utile de connaissances générales», comme le précise l'annuaire de l'école, un apport bien modeste à la formation de ses jeunes confrères qui avaient à suivre plus de trois mille heures de cours et de laboratoires pendant leurs cinq années d'études³⁴. De cet enseignement, nous sont parvenues les notes de cours que Cormier avait rédigées ainsi qu'une partie du matériel visuel qu'il projetait au cours de ses conférences.

Dès lors, Cormier intervient dans les écoles d'architecture de manière ponctuelle. Il représente l'Association des Architectes de la Province de Québec pour laquelle il était délégué auprès des écoles d'architecture, de Polytechnique d'abord, de l'École des Beaux-Arts de Montréal ensuite. À ce titre, notamment, il représente l'Association lors des examens de fin d'études, participant aux jurys qui évaluent les esquisses et les projets rendus des étudiants.

Ernest Cormier et l'AAPQ

L'enregistrement d'Ernest Cormier à l'AAPQ date de juin 1918. Il fut accepté d'emblée à titre de «membre d'associations étrangères reconnues», sans doute de membre titulaire de la Société des Architectes diplômés par le gouvernement français, du moins peut-on le supposer, car la résolution du conseil et le courrier de l'Association ne le précisent pas³⁵. Peu de temps après, Cormier participait activement aux travaux de l'AAPQ, aux côtés de son collaborateur, Wilford A. Gagnon, engagement qui s'avère de longue durée, comme son enseignement à Polytechnique et son attachement à ses collaborateurs³⁶. Jusque dans les années 50, Cormier travaille dans divers comités, montrant un intérêt particulier et constant pour deux d'entre eux, et non des moindres — les rapports annuels des présidents notant à maintes reprises leur grande activité au cours de l'année écoulée. Ce sont le comité de la pratique professionnelle, qui examinait les cas de pratique illégale ou de conduite non conforme au code d'éthique, et celui des membres, qui statuait sur l'admission des nouveaux membres, étudiants et architectes. Par ailleurs, pendant de nombreuses années, Cormier est examinateur, interrogeant les aspirants sur les matières scientifiques. Il éprouvait notamment les connaissances des futurs architectes en résistance des matériaux et en «sciences appliquées à l'architecture», c'est-à-dire, en plomberie, chauffage, ventilation et électricité. De plus, il préparait aussi, à l'occasion, le questionnaire relatif à la jurisprudence et à la pratique professionnelle. Cependant, c'est dans les années 20 que son engagement dans les activités de la société professionnelle provinciale est particulièrement marqué, comme en témoignent, notamment, les remerciements particuliers que le président sortant en 1931 lui offrit, soulignant son travail incessant et notant son départ³⁷. En effet, Cormier cessa alors de siéger au Conseil de l'Association, où il avait été présent sans relâche onze années durant, soit comme conseiller, soit comme membre du bureau, engagement qui ne fut pas toujours en accord avec ses intérêts professionnels personnels. Rappelons, à la suite de Pierre-Richard Bisson, qu'en 1925 l'idée d'un concours public pour l'Université de Montréal fut à nouveau avancée sous la pression de l'opinion publique, une épreuve qui devait recueillir, selon les propres termes de Monseigneur Piette, une variété d'opinions parmi les architectes quant au plan d'ensemble, mais qui — problème — rencontrait mal les règles établies par l'Association³⁸. Si le code des concours de l'AAPQ recommande cette procédure pour les édifices publics ou à caractère inusité, il stipule, par ailleurs, que le lauréat doit être employé pour l'exécution des travaux. Or Cormier avait été chargé, voilà plusieurs mois, par le Comité exécutif de l'Université de Montréal des études préliminaires et choisi pour l'exécution de la première construction à ériger sur le site de la montagne. Examinée à la réunion du Conseil de l'AAPQ du 5 novembre 1925, cette question reçut un accueil favorable de la part des membres du bureau de direction de l'Association.

Ils reconnaissaient la nature particulière de l'épreuve : elle ne portait pas sur le projet d'un édifice mais sur un plan d'ensemble. Aussi, ils admettaient que les règles établies puissent être enfreintes et qu'un prix unique et substantiel puisse être offert en récompense pour cette épreuve dont Cormier soumettrait les modalités à l'Association³⁹. Le désir populaire aurait ainsi été satisfait et les intérêts généraux aussi bien que particuliers des membres de l'Association préservés. Mais Cormier ne siégeait-il pas sur le Conseil qui fit cette proposition ? Cette idée n'eut néanmoins pas de suites.

Si Cormier ne se présentait que très rarement à l'assemblée annuelle qui se tenait alternativement à Montréal et à Québec, il participait par contre avec assiduité aux réunions mensuelles du conseil⁴⁰. À cette époque, les membres de l'AAPQ étaient mobilisés sur deux problèmes en particulier : celui de la pratique illégale — un problème endémique — et celui de l'image de l'architecte. Selon l'analyse de Bisson, la profession d'architecte, dans les années 20, est toujours en mal de reconnaissance publique; de plus, en ces années d'après guerre les commandes se font rares. Pour renforcer le prestige des architectes, les poursuites judiciaires contre ceux qui s'arrogeaient le titre d'architecte et qui, surtout, leur faisaient une concurrence dévalorisante étaient toujours une des tâches principales de l'Association. D'autres moyens positifs furent, de plus, envisagés pour conquérir le marché. En 1926, un comité de publicité fut créé et Cormier participa à ses travaux. Il collabora à l'élaboration d'une campagne d'éducation populaire, annotant son projet et précisant ainsi une stratégie qui visait avant tout à donner une plus grande visibilité aux architectes dans la vie publique. Au milieu de la décennie, un troisième comité était particulièrement actif, celui des améliorations municipales qui, sous la présidence de Percy Nobbs son principal animateur, devint le comité d'urbanisme. Cormier y siégea et assumait même la co-présidence de cette cellule qui travaillait en étroite collaboration avec la *City Improvement League*, groupe de pression formé de citoyens éminents.

En 1929, Cormier devient président de l'Association et son mandat est marqué par une révision de la loi des architectes, projet voté par le Parlement de Québec le 4 avril 1929. Ces modifications visaient à consolider le monopole que cherchaient à établir les architectes sur leur champ d'activités. Pour ce faire, elles précisaient, d'une part, ce que constituait l'exercice illégal de la profession. Le texte de loi définissait non plus implicitement la pratique par le titre, mais fixait des normes, interdisant non seulement à toute personne non membre de l'Association de porter le titre, mais encore d'agir comme architecte ou de fournir des plans ou devis rémunérés pour la construction ou la reconstruction d'édifices. D'autre part, les pénalités en cas de contravention étaient renforcées. De plus, ces amendements cherchaient à limiter la concurrence des architectes étrangers en leur imposant la collaboration d'un architecte membre de l'Association et résidant dans la province, pour tout projet réalisé au Québec.

Cormier, un professionnel hors du commun

Au terme de cette investigation, comment expliquer l'influence limitée que Cormier a eue sur le développement de l'architecture moderne au Québec? Comme nous l'avons vu, Cormier, architecte et membre de l'AAPQ, se montrait très préoccupé par le prestige que la profession pouvait avoir auprès du public. Agissant comme examinateur, il participait à l'évaluation de la compétence de ses nouveaux confrères; siégeant sur le comité des membres, il décidait du recrutement des nouveaux membres; nommé sur le comité de pratique professionnelle, il contribuait aux poursuites dans les cas de pratique illégale et de mauvaise conduite, si préjudiciables pour l'image des architectes. Mais ce bilan ne serait pas complet si nous ne notions pas, à côté de ses intérêts manifestes, les tâches de l'Association qui semblent l'avoir laissé plus ou moins indifférent, ou du moins inactif. Cormier était notablement absent des activités qui visaient directement à former les architectes, tel le comité de la bibliothèque ou encore les conférences que l'Association organisait plus ou moins régulièrement. Il se montrait donc plus intéressé par le contrôle que par la transmission du savoir architectural, tout comme il contribuait davantage par sa pratique à la production de l'architecture construite qu'au développement de sa discipline. Cormier n'a laissé que peu d'écrits sur l'architecture: les notes du cours qu'il dispensait aux ingénieurs, quelques textes d'allocutions qu'il prononça, des documents se rapportant au travail des comités de l'AAPQ. Il n'intervint donc pas dans le débat sur l'architecture moderne, pourtant fort animé dans les années 30, notamment dans les pages du *Journal du Royal Architectural Institute of Canada*.

Il est étonnant, par ailleurs, étant donné la formation Beaux-Arts de Cormier, qu'il ne se soit pas engagé davantage dans la formation des architectes, responsabilité dont se sentaient investis nombre d'anciens élèves de l'École, au nom, non seulement de la diffusion des principes de l'École, mais encore du prestige de la profession. Certes, des programmes d'enseignement de l'architecture existaient au Québec lorsque Cormier revint après douze ans d'études en Europe. Il ne se retrouvait donc pas dans la même situation que Richard Morris Hunt, le «doyen de la profession d'architecte» aux États-Unis, lorsqu'il s'était installé à New York, dans les années 1850, et qu'il avait accueilli des élèves dans son bureau de l'*University Building* d'abord, du *Studio Building* ensuite, pour leur dispenser un enseignement du projet semblable à ce qu'il avait reçu à l'École et pallier ainsi le manque d'éducation formelle en architecture à l'époque⁴¹. Cormier, par contre, pourrait être rapproché de Henry Richardson, cet autre ancien élève de l'École des Beaux-Arts, ce précurseur de l'architecture moderne, dont le bureau est reconnu, notamment, pour le grand rôle qu'il a joué dans les années 1870 dans la formation des architectes, alors que les premières écoles d'architecture étaient ouvertes depuis peu de temps aux États-Unis. Nombreux sont ceux qui ont témoigné de l'ambiance de son bureau, de la franche camara-

derie et de la vive émulation qui y régnaient et de sa bibliothèque accessible aux jeunes apprentis et architectes qui y travaillaient⁴². Mais telle n'est pas l'idée que Cormier se faisait de son bureau, comme le démontrent les propos rapportés par une journaliste, au début des années 50. Comme elle s'étonnait de l'âge certain de ses collaborateurs, Cormier lui rétorqua que cela ne valait pas la peine de former quelqu'un qui ne passerait pas sa vie dans son bureau⁴³. Et pourtant, l'expérience pratique restait sinon l'unique voie de formation des jeunes générations, du moins une composante importante de leur éducation. Le Conseil de l'Association ne recommandait-il pas à ses membres, dans un document à la rédaction duquel Cormier avait contribué pour une grande part, de bien choisir et de bien encadrer les étudiants qu'ils accueillaient afin de maintenir et d'élever le niveau de la profession⁴⁴? Aussi, il apparaît que le bureau de Cormier était un lieu de production performant qu'il dirigeait avec autorité, sans pour autant qu'il soit comparable à ces grandes usines à plan, rationnelles et impersonnelles, des liens de type traditionnel — amicaux et affectifs — le liant à ses employés.

Plus étonnante encore que le manque d'intérêt manifeste de Cormier pour la formation pratique des jeunes, est son absence des écoles d'architecture, sans que cette distance prise soit une contestation de l'enseignement académique, comme ce fut le cas pour Le Corbusier, par exemple. Même si la résiliation de son contrat à McGill s'était faite en dehors de sa volonté, on peut se demander pourquoi il ne fut pas professeur à l'École des Beaux-Arts de Montréal. Certes, le système Beaux-Arts n'était que très partiellement appliqué au Québec; il orientait la formation, les principes architecturaux enseignés et les exercices donnés, sans pour autant que soient reproduits la double organisation des ateliers et la succession des concours. Aussi, Cormier n'avait pas la possibilité de diriger un atelier libre comme le fit Auguste Perret dans les années 20, l'Atelier du Palais de Bois, lieu de formation complémentaire à son agence-entreprise, dont Josef Abram a retracé l'effet à long terme et qui, malgré sa dissidence et sa marginalisation dans l'institution, a eu un grand poids doctrinal⁴⁵. Dans le cas de Cormier, on peut se demander si sa querelle avec J. Omer Marchand, lors de la construction du bâtiment qui devait abriter la future École d'art, fut décisive non seulement pour sa mise à l'écart de cette commande, mais encore du corps enseignant de ce nouvel établissement. Question que nous laissons ouverte pour la discussion, n'ayant pas trouvé, à ce stade de la recherche, d'éléments d'explication suffisants.

Ernest Cormier fut un grand artiste, mais le maître d'œuvre de la première université canadienne-française moderne fut avant tout un grand professionnel par son ambition essentiellement pragmatique et son action constante pour la défense du prestige social des architectes, et surtout par sa compétence. À son époque, avec sa bourse Jarvis, il a atteint le sommet du système d'éducation

offert aux architectes dans l'Empire britannique. Il s'affirme donc comme un professionnel moderne, sa compétence étant rationnellement garantie, et ceci d'autant plus que la double qualification artistique et scientifique, mise de l'avant au sein du mouvement de professionnalisation de l'architecture, est renforcée chez lui par son premier diplôme d'ingénieur. Mais Cormier est une personnalité complexe; son autorité parmi ses pairs architectes reposait largement sur son expertise technique tandis que, dans son autre milieu professionnel d'origine, il s'affirmait plutôt comme architecte. De plus, s'il développe ses projets comme des œuvres totales, son intérêt pour les arts mineurs, l'aquarelle et les arts décoratifs, participe, nous semble-t-il, plus d'une espèce de jardin secret que l'architecte aimait cultiver tout autant dans sa vie privée que dans son activité professionnelle. Il se définissait comme architecte et ingénieur-constructeur, n'insistant pas sur sa pratique de décorateur. Si Cormier, avec la construction du pavillon principal de l'Université de Montréal, a été un catalyseur dans le débat sur la modernité au Québec, il n'est le maître de l'architecture moderne qu'à posteriori, ne s'étant pas intéressé à combattre les idées reçues et à promouvoir, au-delà de la commande, une architecture rationnelle et simple, et n'ayant pas cherché à transmettre son idéal et sa compétence aux jeunes générations. Pour terminer, nous citerons Jean-Pierre Epron, architecte-chercheur qui a largement contribué à la théorie et à l'histoire de l'institution architecturale :

Toute rupture avec la tradition et toute exposition d'une problématique nouvelle s'annonce et s'approfondit dans l'enseignement. Les nouvelles stratégies de certains architectes s'inscrivent dans l'institution par le projet d'enseigner, et la nouvelle génération prend conscience d'elle-même par son aspiration à recevoir un enseignement différent de celui des maîtres consacrés. Par la solidarité qui se crée entre les nouveaux maîtres et leurs étudiants prend forme une tendance, un groupe, une école⁴⁶.

FRANCE VANLAETHEM
Université du Québec à Montréal

Notes

- 1 Isabelle GOURNAY, «Introduction», *Ernest Cormier et l'Université de Montréal*, Centre Canadien d'Architecture, Montréal, 1990, p. 11.
- 2 Gérard MORISSET, *L'architecture en Nouvelle-France*, Éditions du Pélican, Québec, 1980, p. 117.
- 3 Claude BERGERON, «Les années de crise: repli et remise en question, 1929-1945», *Architecture du XX^e siècle au Québec*, Musée de la Civilisation-Éditions du Méridien, Québec, 1989, pp. 107-142.
- 4 Voir notre article, «Les magazines d'architecture, propagandistes et témoins de l'architecture moderne», *Architecture Québec*, n° 18 (1984), pp. 14-19.
- 5 *Annual Calendar of McGill College and University*, 1899.
- 6 Phyllis LAMBERT, «L'architecture à l'intersection des cultures», *Ernest Cormier et l'Université de Montréal*, p. 18 et note 6.
- 7 *Association des Architectes de la Province de Québec. Annuaire*, 1907, pp. 6-11.
- 8 *Association des Architectes de la Province de Québec. Annuaire*, 1923, p. 14.
- 9 «Rome Scholarship in Architecture», *Royal Institute of British Architects*, 22 juin 1913, p. 612.
- 10 Lettre (brouillon) d'Ernest Cormier à Robert Atkinson, Paris, 7 avril 1914, Archives du Centre Canadien d'Architecture (CCA), Fonds Cormier, ABC 18.
- 11 En 1909, lorsque Cormier entra à l'École des Beaux-Arts de Paris, un nombre impressionnant d'Américains l'avaient précédé; voir la liste chronologique dans James Philip NOFFSINGER, *The Influence of the École des Beaux-Arts on the Architects of the United States*, The Catholic University of America Press, Washington, 1955, pp. 106 et ss.
- 12 Alan POWERS, «Architectural Education and the Arts and Crafts Movements in England», *Architectural Education*, n° 3 (1984), pp. 42-72.
- 13 Lettres au ministre de l'Instruction publique, Athanase David, 25 mars 1920, au ministre de la Voirie, J.L. Perron, 8 mars 1922, au maire de Montréal, Médéric Martin, 9 mars 1922, Archives du CCA, Fonds Cormier, 913.
- 14 Le *New Birks* construit en 1912 et dont les architectes sont Nobbs & Hyde, *Répertoire d'architecture traditionnelle sur le territoire de la Communauté urbaine de Montréal. Architecture commerciale II. Les hôtels, les immeubles de bureaux*, 1983, p.XIII, pp. 207-8.
- 15 Jean CHAUVIN, «Interviews d'artistes. Ernest Cormier, architecte, peintre et sculpteur», *Revue populaire*, juin 1927, p. 7.
- 16 Plans reproduits, échelle 1/4", 14-11-1946, Archives du CCA, Fonds Cormier, 904.
- 17 Le relevé de la localisation des documents montre que les espaces avaient été réaménagés depuis le plan initial de 1946.
- 18 École polytechnique de Montréal, *Conditions d'admission, règlements et programme de cours*, Montréal, 1910, p. 118. Le 5 juillet 1919, Aimé Genest envoie un télégramme à Ernest Cormier lui précisant: «Two hundred per month for permanent position could report within 3 weeks.», Archives du CCA, Fonds Cormier, 650.
- 19 *Association des Architectes de la Province de Québec. Annuaire 1916*, Montréal, p. 13. Demande d'admission de Wilford Arthur Gagnon auprès de l'AAPQ, 31 décembre 1914, Archives nationales du Québec à Montréal (ANQM), Fonds de l'Ordre des Architectes du Québec, 06-P-124-3.

- 20 ANQM, Fonds de l'Ordre des Architectes du Québec, 06-P-124-3, 4, *Courrier AAPQ*.
- 21 Convention entre Ernest Cormier, Henri S. Labelle et Roland Simard, en date du 6 février 1935, Archives du CCA, *dossiers d'architectes, H.S. Labelle*.
- 22 *Who's Who in Canada*, International Press Ltd., Toronto, 1947-48, pp. 187-188.
- 23 En 1936, Cormier siège sur le Comité des membres et signe le document d'admission de Georges de Belle, Archives du CCA, Fonds Cormier, 232 - 11.
- 24 Archives du CCA, Fonds Cormier, 232 - 8.
- 25 Le registre des dessins d'exécution ne donne pas systématiquement la date et les initiales pour les premiers projets. Le premier dessin identifié est le dessin 17, J.E.G., 26/6/23. Ces références complètes apparaissent plus régulièrement à partir de la fin de l'année.
- 26 Isabelle GOURNAY, «Graphisme et praxis chez Ernest Cormier, 'architecte et ingénieur-constructeur': le 'pavillon principal' de l'Université de Montréal», *RACAR*, n° 2 (1989), pp. 161-164.
- 27 Betty SIGLER, «Plans by Cormier», *Canadian Business*, juillet 1951, p. 27.
- 28 Lettre d'Ernest Cormier à Sir William Patterson, principal et vice-chancelier, Université McGill, 30 septembre 1918, Archives du CCA, Fonds Cormier, 650 D.
- 29 Lettre de réponse de W. Patterson, Université McGill, à Ernest Cormier, 9 novembre 1918, *ibid.*
- 30 *McGill University, Montreal. Calendar for session 1919-20*, The Gazette Printing, Montréal, 1919, pp. 11-14, 195.
- 31 *Ibid.*
- 32 Selon les documents retrouvés dans les Archives du CCA, Fonds Cormier, 650 D. Cette information factuelle quant à son enseignement est incomplète, car elle ne couvre que quelques semaines d'exercices donnés aux étudiants.
- 33 Lettre de Ramsay Traquair à Ernest Cormier, 3 mai 1920, Archives du CCA, Fonds Cormier, 650 D.
- 34 Selon le programme publié dans *École polytechnique de Montréal, Conditions d'admission, programme de cours et renseignements généraux*, Montréal, 1930. Cormier n'est pas le seul architecte membre du corps professoral de Polytechnique. Il y retrouvait son confrère Ludger Venne qui y donnait 95 heures de cours de construction civile.
- 35 Lettre de demande d'admission d'Ernest Cormier à Emile Vanier, secrétaire de l'AAPQ, 9 mai 1918, réponse du secrétaire, 10 juin 1918, ANQM, Fonds de l'Ordre des Architectes du Québec, 06-P-124-4.
- 36 Gagnon est conseiller en 1922 et 1923, *Association des Architectes de la Province de Québec. Annuaire 1922, 1923*, Montréal.
- 37 *Association des Architectes de la Province de Québec. Annuaire 1919*, Montréal, p. 14.
- 38 Lettre de Monseigneur J.V. Piette à Ludger Venne, secrétaire de l'AAPQ, 6 novembre 1925, ANQM, Fonds de l'Ordre des Architectes du Québec, 06-P-124-6.
- 39 Pierre-Richard BISSON, «Le climat de l'architecture à Montréal dans les années vingt», *Ernest Cormier et l'Université de Montréal*, pp. 117-123.
- 40 Les rapports des présidents de l'Association publiés dans les annuaires précisent l'assiduité des membres du Conseil aux assemblées mensuelles et spéciales.

- 41 Paul R. BAKER, *Richard Morris Hunt*, The MIT Press, Cambridge, Mass., 1980, pp. 98-107.
- 42 Bernard Michael BOYLE, «Architectural Practice in America, 1865-1965-Ideal and Reality», dans Spiro KOSTOF, éd. *The Architect, Chapters in the History of the Profession*, Oxford University Press, New York, 1977, pp. 310-311.
- 43 SIGLER, «Plans by Cormier», p. 86.
- 44 *Province of Québec Association of Architects. Advice to candidates* (document dactylographié), s.d., Archives du CCA, Fonds Cormier, 232-16.
- 45 La formation du premier atelier de Perret, en 1923, a pour origine la dissidence de deux groupes d'étudiants mécontents de l'enseignement de l'École des Beaux-Arts, un groupe de l'atelier Pontremoli et un autre de l'atelier Laloux-Lemaesquier. Il est issu, dans une certaine mesure, du refus de Le Corbusier chez qui travaillaient deux élèves de Laloux. L'expérience fut de courte durée, mais elle fut suivie par l'engagement de Perret au sein de l'École spéciale; voir Joseph ABRAM, *Perret et l'École du Classicisme structurel*, 2 tomes, École d'architecture de Nancy — S.R.A., Paris, 1985, pp. 110-111.
- 46 Jean-Pierre EPRON, «D'une scission à un manifeste» dans *Les premiers élèves de Perret*, supplément à *Bulletin d'information architecturale de l'Institut français d'Architecture*, janvier 1985.

Résumé

ERNEST CORMIER, AN EXCEPTIONAL PROFESSIONAL

This article focuses on Ernest Cormier's professional life in order to elucidate why this exceptional architect did not gain widespread acceptance in Québec, despite his remarkable career and training in architecture and engineering. Moreover, why did he not exercise decisive influence over the development of modern local architecture, as historians then and now have noted, although he was acknowledged to have designed the first truly modern public building in Québec? To answer these questions, we must examine Cormier's position in the realm of Québec architecture and, in particular, his role within the profession. The study centres on Cormier's activities as a member of the Association des Architectes de la Province de Québec (AAPQ), and his contribution to educating architects in his capacity as a teacher and agency head during the 1920's and 1930's, when the main building of the Université de Montréal was designed and built.

While Cormier was an active member of the AAPQ — he served on various committees and was president in 1929 — he was more interested in defending practical matters of concern to Québec architects and controlling their qualifications than in reproducing and developing architectural knowledge. Cormier wrote very little about his discipline; he did not take part in the public discussion of modern architecture which occurred in Québec during the 1930's. Most noteworthy is Cormier's teaching of architecture at the École Polytechnique de Montréal at a time when training for architects was offered by the Faculty of Engineering at McGill University, and the École des Beaux-Arts in Montréal and Québec City. Although Cormier taught for many years, he was engaged solely in training engineers, except for a brief stint at McGill as a lecturer in design shortly after he returned from Europe in 1918. His teaching should not be overestimated, given the limited place it occupied in the École Polytechnique programme. Moreover, Cormier's office was never a training place for upcoming architects; his team was small in number and especially stable, an astonishing fact from a former student of the École des Beaux-Arts de Paris.

Translation: Terrance Hughes
Canadian Centre for Architecture

THE REDISCOVERY OF ART IN HEALING

Current Issues in University Hospital Design

I would like to take a number of seemingly unrelated threads and weave them together to show their relation in the overall texture of a changing trend in hospital architecture, particularly the architecture of the university hospital. To our amazement we will discover that these threads, apparently totally divergent, seem to mesh in a strange way in Cormier's University of Montreal buildings. They have a new meaning for us today, a meaning that in the past we had overlooked and, as so often occurs in history, we do not see these connections until quite later. We witnessed Modern architecture emerging like Aphrodite out of a sea of confusion, as if unconnected to the past other than through the accident of its birth. We confined architecture to the International Modern style, sanctified by its historians such as Siegfried Gideon. It is only today that we have again recognized its connection with the past. We suddenly see the threads of this Modern movement reaching beyond this confinement and we rediscover such architects as Hugo Häring and the Russian Constructivists whose works connect to earlier strains and continue a historic relation in architecture that seems to have been discontinued in Modern architecture. In this way we rediscover Cormier's work and see in it these connections to the past but also a direction into the future, a different one than that sanctified by the International Modern.

It may be difficult today for a younger generation to imagine that in the 1950's and 1960's, Cormier's work was considered outdated, the work of someone who had missed the shores of a sanctified new era, someone who was still dogged by the past and could not shed it as quickly as Aphrodite shed her shell. His buildings show an evolutionary struggle from a type of eclectic classicism to a minimalization of that style's complexity without totally abandoning it. While in the eyes of the Modernists this was an unforgivable sin, it is something we can recognize and enjoy once more, realizing its relation to a past history which is not just bunk.

However, Cormier's move to place the University Hospital within the confines of the University was very much in accord with the tenets of a Positivist philosophy and therefore of Modern architecture, subordinating the art of healing to science. We realize today that such subordination not only happened in the field of medicine but also in the field of architecture. This was a full embrace of Positivism, particularly of Logical Positivism, as defined by Bertrand Russell and Wittgenstein.¹ Things were only true if they could be proven on a

scientific basis outside their particular discipline. Mies van der Rohe's formula, "construction and function equals architecture," clearly indicated a logical and linear scientific thought process. There was nothing else to be found in architecture; this was a Positivist scientific approach. If we go through the architectural writings of the time, we will find this formula described in different ways over and over again. In the same way that medicine ceased to be an art and had to be scientifically proven, so also should architecture. The art of medicine, and art in general, were seen as categories of science, subordinate to logic's superior knowledge.

We must admit that under this aegis, medicine was racing ahead and making unbelievable progress. Medicine, clinical research and the university (harbouring the basic sciences) became intrinsically involved with each other to create a healing machine. We began to believe in a future in which health, happiness and longevity were givens, controllable by science. The shattering of that dream was yet to come. Architecture joined in this euphoria and announced that such a magnificent scientific medical machine needed an equally scientific architectural expression that was true to the formula: function — namely medical science — and construction — namely the latest technology equalled the new architecture.

Cormier, while following these tenets in part by suggesting the hospital move within the confines of the scientific teaching and research of the university, did not follow the second part of the formula, namely to formally express the latest technology. He seemed to be unable to divest himself of the past. The move of the university hospital into the perimeter of the university, however, never happened. But his memory of the past remains in the building and it is this thread that we can take up again today. We can connect it back to our past and find a different understanding from here.

Many years after Cormier's University of Montreal was built, a change took place in our perception of architecture and we have seen in the last decades a demise of Modern architecture. In quick succession several Post-Modern expressions appeared and vanished. Later, there seemed to be a rebirth of Modern architecture again. But we have to be careful calling this a rebirth because it is based on a different understanding of Modern tenets. The Greek column, in itself a derivative of Egyptian architecture, has been reused over and over again in various styles up to this very day. In the same way, we must not confuse the reuse of architectural elements from Modern architecture with the philosophical concept of Modern architecture as a style. The key to Modern architecture was the belief in Logical Positivism in which architectural form could only be created if it were fully explained within a structural-scientific and functional-logical basis.² It was a linear movement in which one move explained the next. Today the field of positivistic philosophy and many of its cornerstones

are being challenged, such as Bertrand Russell's *Principia Mathematica* by Goedel's *Incompleteness Theorem*.³

Scientists themselves, the further they advanced to find explanations to the few questions that seemed to remain unanswered, found only an ever-growing unknown. Popper, Gadamer, Lyotard and Derrida are just a few who brought about this change, rescuing art and philosophy, culture and history (even economy had been subordinated to a Marxist scientific dialectic method) from a role as not-yet-sufficiently-advanced subcategories of science to one of independence again. It was not the master role that Post-Modernists, during the short period of their rule, tried to claim, but one in which philosophy and art were recognized again as an equal force to logic and science. In philosophy as in life, we have to accept this duality of poles influencing our actions: logic, science and technology on one side; emotion, culture, etc. on the other. Even in pure scientific pursuit we seem not to follow logical sequence. Many of our discoveries are based on psychological premonitions in which dream and reality become interfaced, where, to our amazement, we seem to understand something that at times can only be later proven scientifically, or perhaps never. The reality and existence of such understanding outside the realm of logic cannot be discarded as pure mysticism as the Moderns delighted in doing. We have suddenly realized that function and construction alone cannot explain all the elements that seem to be part of architecture. Often some elements are born out of an emotional condition that is unrelated to a logical one. Jean-François Lyotard coined the phrase of cognitive versus narrative knowledge to describe these two sides.⁴ Perhaps again the word *narrative* has been too narrowly interpreted and must be seen in a broader scope including all those elements that are outside the realm of science. The border line between these two, of course, is one of constant change. Certain elements may be reallocated to one side or the other; for example, that science may find an explanation to a *prior-to-that-unknown* issue.

The difference is the abandonment of the belief that permeated Positivism, that everything could be explained through logic and science. What could not be explained would be in a matter of time or the matter was of no consequence and could be relegated to the cupboard where fairy tales and mysteries are stored. The Hermeneuticists on the other hand believe that there are certain matters which just cannot be penetrated by science, regardless of how far science advances and that there are two poles controlling our endeavours — logic and science being one (the cognitive knowledge), and emotions, culture, etc., the other (the narrative knowledge). We should, however, not confuse this suggested dualism of our thought processes with Descartes's *Dualism of Mind and Body*.



fig. 1 McMaster Health Sciences Centre, Hamilton, interstitial space, Toronto, Zeidler Roberts Partnership / Architects. (Photo: Zeidler Roberts Partnership / Architects)

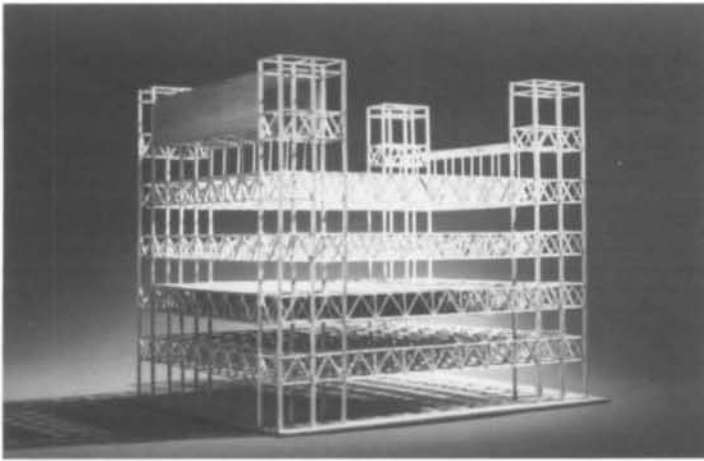


fig. 2 McMaster Health Sciences Centre, Hamilton, model of typical structural bay, Toronto, Zeidler Roberts Partnership / Architects. (Photo: Zeidler Roberts Partnership / Architects)



fig. 3 The Hospital for Sick Children, Toronto, exterior (model), Toronto, Zeidler Roberts Partnership / Architects and Karlsberger & Associates, Hospital Consultants. (Photo: Lenscape Inc., Toronto)



fig. 4 Princess Margaret Hospital / Ontario Cancer Institute, exterior (model), Toronto, Zeidler Roberts Partnership / Architects. (Photo: Lenscape Inc., Toronto)



fig. 5 Walter C. Mackenzie Health Sciences Centre, Edmonton, atrium interior, Toronto,
U.H.S.C. Architects Group Ltd. (Photo: Balthazar Korab, Troy, Michigan)

I believe that the Hermeneutic approach is a more realistic one for it allows us to work more readily within the world we live, while the Positivistic propositions lead to some quite impossible tenets. The more complex an issue is, the less we are capable of dealing with it on a scientific, logical basis at the same time that our emotions seem to be capable of feeling towards a solution in these cases.

Approaching the present status of the university hospital with such an attitude, we will discover that the solutions arrived at with such an approach will be much richer than before. To accept the existence of an emotional influence does not mean that we have to neglect the logical scientific one. We do not have to believe the words of Oswald Mattheas Ungers that "function and construction are merely slaves to the architectural idea."⁵ To me, that is nonsense. I think we must achieve a transformation of these two forces into one concept —to resolve both into one unity. We will not reach an answer if we just resolve the technical, functional and medical problems; nor will we succeed if we address the emotional ones alone. In a good building, both are so intrinsically interfaced that it will be difficult to explain a particular element or environment by one or the other. The further we advance scientifically, the more we realize that even the healing process is part of this dichotomy. The scientific evidence that environmental psychology has provided is still amazingly scant; nevertheless, it indicates clearly that the environment plays such an important factor in our lives, to a degree that it would be foolish to neglect it. In a fascinating study it has been shown that environmental issues created a 30% less use of analgesic drugs and a 30% faster recovery rate in a Pennsylvania Hospital during an investigation made over a period of ten years.⁶ The difference was merely windows with a view towards some trees versus a view towards a dull brick wall.

It is with such Hermeneutic, or perhaps quantum, understanding that we must search for the threads that indicate the future trends of the university hospital. It is an understanding that does not see a conflict in comprehending the work simultaneously through a scientific and an *emotional* approach. Hermeneutics believes that the emotional approach lies outside the scientific one. However, this may be true within a classical understanding of science and different if we reconsider it under the latest theories of quantum mechanics.

The development of building technology has shown important advances. For example, we built the first interstitial hospital in the world at McMaster University in Hamilton (figs. 1, 2) with an integrated mechanical and structural system. We realized, however, as we perfected this technology, that it could be used without transforming the hospital visually into a mechanical healing machine.⁷ More and more we realize that the pursuit of technological scientific issues cannot be abandoned, but neither can it be continued in isolation. It must

also be considered within the more *human* needs that have to do with the way we *feel* about things, with values that relate to our inner being like beauty or even spirituality. We are learning that these things are not unrelated entities but strongly form part of our well-being and the healing process. “Perhaps the coming together of our insights about the world around us and the world inside us is a satisfying feature of the recent evolution in Science,” remarked Ilya Prigogine in his book *Order out of Chaos*.⁸

The modern university health sciences centre is not only a machine that has to respond to its complex ecological, scientific and functional demands. It must also accommodate the changing advances of this technology and science that will take place in cycles of decades to come, with demands that are difficult to forecast in terms of their environmental responses. Furthermore, it has to deal with the functional organization that faces large institutions in order to create the medical thrust they must deliver. *And*, it must also respond to the reaction of the individual patient — not as a faceless number, but as a person. We must create an emotional and visual environment that responds to the wide scope of needs by patients, staff and visitors in order to make the use of the building enjoyable.

Finally, since these buildings do not happen in rural isolation, it is also essential that they respond to the urban texture and that they evoke the spirit of the place. We have to reinvestigate the physical environment of the hospital and see how it influences our emotional reaction to its spaces. But this cannot stop at the patient room or the nursing unit. We must look at the impersonal endless corridors that can only be deciphered through a complex signage system. We need a sense of orientation that can be easily understood, similar to a city with main streets, side streets and buildings. An institution of this size with a population from 5,000 to 8,000 really is a city in itself.

In McMaster we created a major ring street that linked the four elevator cores and departments into a conceivable interrelated cityscape. Sculptured concrete block walls and the visual interrelation of various levels make it obvious that one is moving along a major street that connects all parts of the complex. At The Hospital for Sick Children (fig. 3) and the Princess Margaret Hospital (fig. 4) in Toronto we used central atria to fulfill similar functions of orientation. At Edmonton we interspersed two atria between three wings and displayed the public glass elevators so as to be easily visible from all points. On the other hand, the material encasing in-patient elevators is hidden from view and therefore only used by the staff. The open atria space here was used on the first level like a street with retail stores: the entrances into the various clinics, cafeteria, coffee shops, as well as patient waiting areas, all creating the life of an urban street overlooked from the balconies and in-patient’s bedrooms.

It is not only the interior which must respond to our emotional needs, but also the building itself. We wish to see within it the reflection of its urban texture, an expression of the *spiritus loci*. At McMaster, for example, the initial concept (not prepared by our firm) suggested an 18-storey building which we felt was a stranger in a campus consisting of four- and five-storey buildings. The new Health Sciences building added a complex that was equal in height to the existing campus. While we had good functional and economic reasons to suggest a hospital with only four levels, the primary motive was a strong emotional desire to create a building that would enhance the campus atmosphere and fit in rather than threaten

In a similar vein, in the University of Alberta, Edmonton (fig. 5), the campus was a mixture of eclectic buildings from the 1930's, while the basic science and the clinical science buildings had been built in Brutal Modern and slick Modern styles. We tried to respond to the basic low-rise feeling of the campus, relating to the modern buildings while also responding to the stone and brick vernacular of the older buildings. The Hospital for Sick Children presented a totally different task to integrate the new ones into a dense urban environment, while The Princess Margaret Hospital addition had to respond to a complex historic setting, ranging from Eclecticism and Art Nouveau to Modern Brutalism.

But all this is really what architecture is about. It is this response to place and history that we admire today again in Cormier's work, which gave us such spiritual response to a site and its history at a time when this was thought to be superfluous.

EBERHARD H. ZEIDLER
Zeidler Roberts Partnership/Architects

Notes

- 1 Bertrand RUSSELL, *Principia Mathematica* (Cambridge University Press, 1950).
- 2 Eberhard H. ZEIDLER, "Architecture — Dream and Reality," lecture, Cornell University, February 1984. From Poelzig to Van der Velde, El Lissitzky to Mies van der Rohe, the words were the same. Hannes Meyer perhaps expressed it best when he said in 1928 in the *Zeitschrift für Gestaltkunst* "architecture as an emotional act of the artist has no justification, pure construction is the basis and the characteristic of a new world of forms."
- 3 Douglas HOFSTADTER, *Göedel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid* (New York: Vintage Books, 1980).
- 4 Jean-François LYOTARD, *The Post-Modern Condition: A Report on Knowledge*, trans. Geoff Benington and Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984).
- 5 ZEIDLER, "Architecture — Dream and Reality," "Technology and construction are aids to execution... technology is not art. Form is the expression of spiritual content," so said in a 1960 manifesto Gieselman and Ungers.

6 Roger S. ULRICH, "View Through Window May Influence Recovery from Surgery," *Science* 224 (April 1984).

7 Eberhard H. ZEIDLER, *L'hôpital en voie de guérison* (Toronto: Hunter Ross Company, 1974).

8 Ilya PRIGOGINE and Isabelle STENGERS, *Order out of Chaos: Man's New Dialogue with Nature* (New York: Bantam Books, 1984).

Résumé

L'ART ET LA GUÉRISON

Facteurs actuels dans la conception d'hôpitaux

Le plan de Cormier de l'hôpital universitaire (non construit), prévu pour être inclus à l'intérieur de l'Université de Montréal, était conforme aux principes du positivisme qui subordonnent l'art de soigner à la science. Comme la médecine, l'architecture avait cessé d'être un art, dont on devait prouver scientifiquement les hypothèses. Malgré l'influence du positivisme, Cormier ne s'écarta pas complètement de la tradition dans sa démarche d'architecte.

Récemment, l'herméneutique remettait en cause les fondements positivistes au niveau de la forme architecturale. L'approche post-moderniste quant aux facteurs humains et émotifs, sans rapport avec la logique et la science, nous a permis encore une fois d'envisager le monde sous un autre angle. Toutefois, l'existence même des facteurs émotifs et leurs influences n'impliquent pas qu'il faille négliger l'approche scientifique. Les établissements modernes des sciences de la santé doivent par conséquent être conçus en vue des progrès scientifiques et technologiques et compte tenu aussi des problèmes liés aux aspects humains et émotifs. À un autre niveau, ces bâtiments doivent respecter les exigences que posent l'environnement humain et la trame urbaine.

Dans plusieurs projets, l'agence de Cormier a traité la distribution des espaces intérieurs à la manière d'un paysage urbain susceptible de refléter le mouvement et l'animation des rues d'une ville. En intégrant les nouveaux bâtiments à un environnement urbain éclectique où se côtoient divers styles, l'agence de Cormier dut soupeser aussi la complexité liée à l'orientation des bâtiments. La solution adoptée par Cormier, compte tenu des lieux et des antécédents historiques, est ce que nous admirons aujourd'hui dans son œuvre.

Traduction: Catherine Roberge
Centre Canadien d'Architecture

ERNEST CORMIER AND EUROPEAN CULTURE

The Influence of French Seventeenth- and Eighteenth-Century Architecture and Theory on Cormier's Designs for the Université de Montréal

In the March 1930 issue of *La revue moderne*, Henri Girard called Ernest Cormier (1885-1980) "le premier architecte qui a eu le courage de présenter au public montréalais un plan d'édifice moderne."¹ The reinforced concrete construction, the clear articulation of simple forms, the monumental scale and the total integration of ornament with structure in Ernest Cormier's 1927 project for the Université de Montréal indicate that he was one of the advocates of progressive trends in contemporary architecture. Isabelle Gournay has perceptively noted that Cormier's 1927 design for this teaching hospital and university complex represents a synthesis of the traditions of French Classical and North-American architecture. She has observed that the 1927 plan of the Université de Montréal (fig. 1), with its progression of *cour d'honneur*, *vestibule d'honneur*, pavilions and wings, reveals Cormier's debt to European seventeenth- and eighteenth-century architecture.² Through its site at the summit of Mount Royal, its symmetrical plan and hierarchical massing, the Université de Montréal alludes to the symbolism of the villa, château, monastery and hospital.

As Phyllis Lambert has noted, Ernest Cormier had a profound admiration for European culture. He had studied and worked as an architect in Europe from 1908 to 1918 and travelled there from Montréal almost every summer until the outbreak of World War II.³ As a student in Montréal, he had read the works of French eighteenth-century writers such as Beaumarchais, Joseph de Maistre and Philippe Néricault-Destouches. He owned an edition of Diderot and D'Alembert's *Encyclopédie*.⁴ Although Cormier rejected nineteenth-century historicism, his architecture has links with the European tradition because of his espousal of Julien Guadet's (1834-1908) doctrine of Structural Rationalism which formed the basis of the pedagogical program at the École des Beaux-Arts in Paris while he was a student there from 1909 to 1913. Cormier always remained faithful to the Beaux-Arts methods of design that he had learned first through the correspondence course of the École du Bâtiment in Paris which he took in Montréal from 1907 to 1908.⁵

The importance of architecture of the past to Ernest Cormier is evident in the organization and content of several syllabuses he prepared for a course on the history and theory of architecture which he gave from 1925 to 1954 at the École Polytechnique in Montréal. His course began with the Egyptians and ended with a discussion of contemporary architects he admired like Auguste

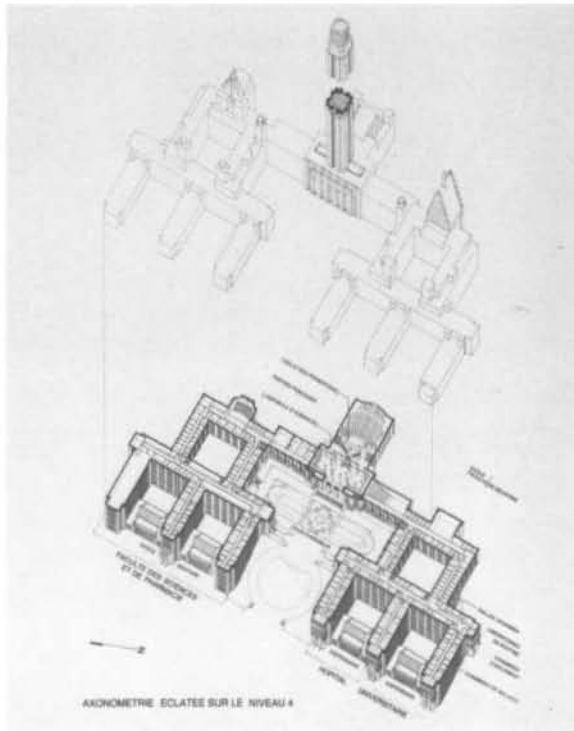


fig. 1 Alain Richer, Exploded Axonometric Drawing of Ernest Cormier's 1927 Project for the Université de Montréal, 1989, pen, black ink and graphite underdrawing on tracing paper, 132 × 87 cm, Montréal, Collection Centre Canadien d'Architecture / Canadian Centre for Architecture, 01 Arc 680 N.

Perret (1874-1954) and Michel Roux-Spitz (1888-1957). One syllabus, written sometime between 1947 and 1950, permits us to understand the continuing relevance of the Beaux-Arts tradition for Cormier. Cormier explained his approach to his students: "La méthode qui sera employée sera celle qui convient pour faire l'éducation littéraire, musicale, et artistique: montrer par l'étude des plus belles œuvres du passé et leur rapprochement avec celles du présent, ce qu'il y a dans les une et dans les autres, sous les formes les plus diverses de la sensibilité, de profond, d'immuable, d'éternel."⁶ In an interview published in 1975, Cormier stated that he had studied the works of the great masters Vitruvius, Michelangelo and Leonardo da Vinci "non pour les copier, mais pour comprendre les difficultés de leurs compositions."⁷ Cormier's method of analyzing the links between contemporary and historical buildings is expressed in two photographs which he took himself from books to show in his course. In one, he compared the proportions and structure of the Palazzo Guastaverza, built in 1551 in Verona, to the tower of the Cathedral of Learning of the

fig. 2 Ernest Cormier, delineator, *The Application of the Orders*, 1907-1908, pen, black ink and graphite, on beige tracing paper, 28.7 × 22.2 cm, Montréal, Collection Centre Canadien d'Architecture / Canadian Centre for Architecture, AR01:ADC-19/3.



University of Pittsburgh of 1924 and to the contemporary Shelton Hotel in New York City.⁸ Cormier believed that an architect could develop a modern syntax for architecture while remaining faithful to tradition. He stated: “Avec le XX^e siècle, une période nouvelle s’est ouverte en Europe où les architectes, s’inspirant des principes qui sont à la base des styles passés sans en copier les formes, sont revenus à des conceptions logiques, en parfait accord avec le caractère des matériaux employés et les méthodes de leur mise-en-œuvre.”⁹

Isabelle Gournay has suggested that Cormier’s practice of first working out his ideas in preliminary sketches showing the components of the plan was derived from three sources: his reading of Guadet’s *Éléments et théorie de l’architecture*, first published in 1902-1904; his correspondence with Jean-Paul Guichard, the director of the *École du Bâtiment*; and his training at the *École des Beaux-Arts* in the atelier of Jean-Louis Pascal (1837-1920), the author of the preface to the third 1909 edition of Guadet’s book.¹⁰ Cormier instructed his students at the *École Polytechnique*: “Toute la structure s’élève de la base

suivant une règle qui est écrite sur le sol dans le plan... . Le plan est à la base de toute l'architecture... . Le plan est le générateur.”¹¹ The chapters in Cormier's course syllabus on French Romanesque and Classical architecture reveal the influence of Guadet's theory of Structural Rationalism. Like Guadet, Cormier admired French Romanesque, seventeenth- and eighteenth-century buildings because the spatial divisions on the interior and the structure were clearly expressed on the exterior. Cormier said in his syllabus: “L'architecture romane a le grand mérite de la sincérité; les façades sont l'expression franche des plans et il y a toujours concordance absolue entre la structure et la forme.”¹² Of French Classical architecture, he said: “L'architecture favorisée par les rois prend un caractère grave, noble, majestueux; on a le goût de la clarté, de la régularité, et de la symétrie.”¹³ In his course he often showed photographs of the church of Saint-Sernin in Toulouse and the church of the Invalides by Jules Hardouin Mansart.¹⁴

A drawing (fig. 2) Cormier executed in Montréal sometime between 1907 and 1908 for the correspondence course of the École du Bâtiment in Paris demonstrates that at this early date he already had a knowledge of French eighteenth-century architecture and theory, particularly of the writings of Jacques-François Blondel (1705-1774) whose pedagogical methods formed the basis of architectural education at the École des Beaux-Arts.¹⁵ Julien Guadet and Jean-Louis Pascal had published in 1904-05 an edition of Blondel's *Architecture française*, first printed in Paris between 1752 and 1756. In fact, Guadet had reproduced in *Éléments et théorie de l'architecture* several illustrations from Blondel's book and had incorporated many of Blondel's ideas as well.¹⁶ At the bottom of this drawing, Cormier copied the court façade of Pierre Rousseau's (1751-1810) Hôtel de Salm, built in the 1780's, from Volume I of Guadet's book; in the middle, the court façade of Jacques Gondouin's (1737-1818) École de Chirurgie of 1771-1777, from Jean-Nicolas-Louis Durand's (1730-1834) *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes*, first published in 1801; and at the top, the main façade of Jean Sylvain Cartaud's (1675-1758) Château for Antoine Crozat at Montmorency, of 1706-1709, from the plates of Volume 3 of Jacques-François Blondel's *Cours d'architecture*, published separately in 1773.¹⁷ The two inventories of what remained in Cormier's library between 1980 and 1981 indicate that Cormier owned the first 1902-1904 edition of Julien Guadet's *Éléments et théorie de l'architecture*, André Félibien's (1619-1695) *Des principes de l'architecture*, printed in 1699, the 1773 edition of Blondel's *Planches pour le troisième volume du Cours d'architecture*, an edition of Blondel's *Cours d'architecture* published by Armand Guérinet in Paris sometime before 1913, as well as the original edition, printed between 1771 and 1776.¹⁸ Since Cormier owned Guérinet's 1905 edition of the supplement to Jean-François de Neufforge's 1757 *Recueil élémentaire*

d'architecture, now in the Canadian Centre for Architecture's (CCA) library, it is quite possible that he had also acquired at least Guérinet's edition of Blondel's *Cours* before he went to Paris in 1908.¹⁹

Two basic steps in the design process suggested by Jacques-François Blondel in his *Cours d'architecture* were adopted by Cormier in his own work. The first was the study, after the program was established, of both historical and contemporary precedents through a firsthand examination of actual buildings as well as research in albums of engravings and books. Blondel stated: "À cette expérience, il en faut joindre une autre non moins essentielle... c'est celle qui nous apprend à juger par l'examen des édifices anciens et modernes, de la route que les grands maîtres ont suivie dans l'ordonnance de leurs édifices."²⁰ The second step was the use of sketches to investigate alternate plans and elevations before the execution of detailed drawings. Blondel had established the distinction between the *esquisse* and the *rendu*, two types of architectural drawings which were required in the competitions held at the École des Beaux-Arts in the eighteenth and nineteenth centuries. Blondel explained: "Après avoir conçu l'idée entière de son édifice, il doit passer à l'esquisse des plans, des élévations, et des coupes, et y placer même les principaux ornements... Il doit déterminer les enfilades essentielles dans l'intention que les dehors et les dedans ayent une parfaite correspondance entre eux."²¹

Cormier applied the methods proposed by Blondel and Guadet to the project he carried out while at the British School in Rome from September 1914 to January 1917. Under the direction of Thomas Ashby, an archaeologist and one of the first twentieth-century scholars to systematically study Renaissance architectural drawings after the antique, Cormier worked on a project to reconstruct and restore the Villa Madama. This villa, built on the slope of Monte Mario overlooking the city of Rome, was designed by Raphael between 1516 and 1518, but only partially constructed between 1518 and 1525.²²

Cormier carried out painstaking historical research in Rome in order to understand Raphael's original design. In a July 1, 1916 memorandum written to the faculty of the British School in Rome, Cormier outlined in English the work he would follow during the last semester of his fellowship: "A scheme for the restoration and completion of [the] Villa Madama from the drawings of Sangallo and Raphael in the Uffizi at Florence. Thanks to Mr. Bergès now proprietor of [the] Villa Madama I have been given all facilities, use of scaffolding for the measurement of the existing construction and the execution on the site of a copy of the decoration of the vaults of the loggia."²³ At the villa, Cormier made a sketch of the terrain on which it was located as well as measured drawings of its ground plan and of decorative details.²⁴ Cormier had also studied Roman buildings which had influenced Raphael. In the same memorandum, he listed drawings he had executed during the previous year:

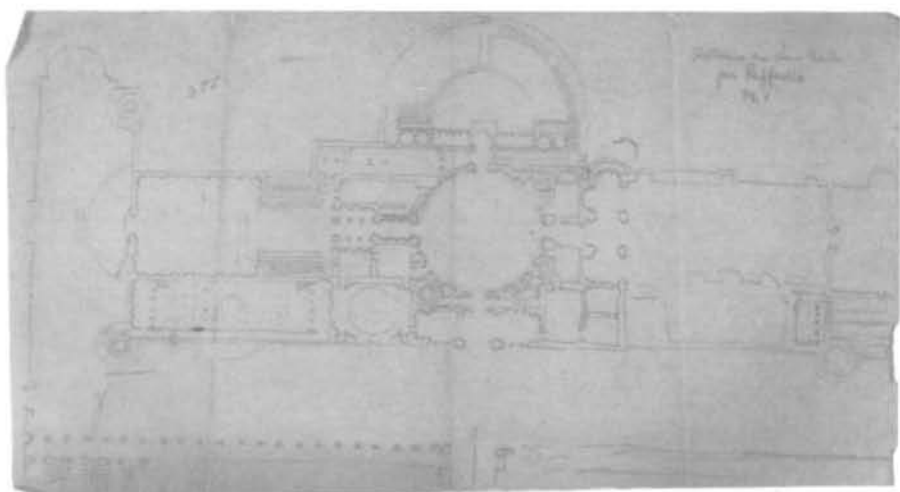


fig. 3 Ernest Cormier, delineator, Antonio da Sangallo the Younger and Raphael, designers, **Ground Plan of the Villa Madama**, 1916, graphite on tracing paper, 20 × 36.9 cm, Montréal, Collection Centre Canadien d'Architecture / Canadian Centre for Architecture, AR01:ADC-19/1.

“From the antique, study of the order of the Temple of Castor and Pollux; entablature capital and base and full size details; survey and sketch restoration of the so-called Temple of Minerva Medica.”²⁵ A measured drawing of a capital and base from the Temple of Castor and Pollux is found in the Cormier Archive along with notes that he took from several articles written by Rodolfo Lanciani between 1874 and 1883 on the reconstruction of the nymphaeum of the Villa of the Roman Emperor P. Licinius Gallienus, known during the Renaissance as the Temple of Minerva Medica.²⁶ Several lists of books Cormier read at this time indicate that he did extensive research into the history of the Renaissance villa and palace. Amongst the works listed are Paul Marie Letarouilly’s *Édifices de Rome moderne*, published in Paris between 1840 and 1865; Heinrich von Geymüller’s *Die Architektur der Renaissance in Toscana*, printed in Berlin between 1885 and 1908; and a series edited by Albrecht Haupt entitled *Palast Architektur in Oberitalien und in Toskana*, printed in Berlin between 1886 and 1911. Cormier’s copies of this latter series are in the CCA’s library.²⁷ At the same time, Cormier made lists of Renaissance villas and palaces which he must have visited. Included are the Villa d’Este at Tivoli, the Villa Aldobrandini at Frascati, the Palazzo del Te in Mantua and the Palazzo Pandolfini by Raphael in Florence.²⁸ The CCA owns several drawings he copied from those by Antonio da Sangallo, the Younger, (1484-1546) for the Villa Madama that are in the Uffizi. One copy is a drawing of the plan of the villa itself (fig. 3), after Uffizi A 314, and another is a plan of the gardens of the villa, after Uffizi A 916 verso.²⁹ Most

of these drawings were copied from photographs in books. One small piece of plastic used to trace a drawing by Giovanni da Udine in the Uffizi (A 7129) for the grotesque decoration of the loggia of the Villa Madama has survived in the Cormier Archive along with Cormier's copy. Cormier traced the drawing by Giovanni da Udine from a book on Raphael by Theobald Hoffmann.³⁰

Cormier applied the methods proposed by Blondel and Guadet in the design process for the Université de Montréal. In an article Cormier wrote for the January 1947 issue of *Architecture, Bâtiment, Construction*, he explained: "L'établissement du projet, commencé en 1924, a été précédé d'une étude des entreprises similaires en existence à cette époque, non seulement pour établir une documentation précieuse, mais aussi pour se rendre compte des tendances et essayer de prévoir les améliorations que l'avenir pourrait apporter."³¹

Phyllis Lambert and Isabelle Gournay have already suggested that a clue to the buildings that Cormier investigated in his research for the Université de Montréal can also be found in a watercolour of a stained glass window, *Vitrail pour un architecte* (fig. 4).³² This point of view can be supported by several letters recently discovered by Robert Little. First of all, these letters reveal that this proposed stained glass window was to be a gift to Cormier and was actually designed in 1927 by Charles Mauméjean, a member of the Parisian firm of Mauméjean Frères and a former colleague of his in the atelier of Jean-Louis Pascal at the École des Beaux-Arts in Paris. The fact that Cormier signed the watercolour in the lower right-hand corner "Cormier delineator" indicates that he did not assume credit for the initial design. The first reference to *Vitrail pour un architecte* occurs in a letter of August 5, 1927 in which Cormier accepts the offer of the gift from Charles Mauméjean. Cormier intended to place the stained glass window in the waiting room of his office on Mansfield Street. At the time, the firm of Mauméjean Frères was producing stained glass windows for Cormier's churches of St. John the Baptist and Notre-Dame-du-Sacré-Cœur in Rhode Island.³³ In a letter of October 20, 1927 that accompanied a still unfound, initial schematic design, Charles Mauméjean explained the iconography of the proposed stained glass window to Cormier: "Nous avons voulu traiter le sujet [l'architecture] dans un caractère nettement moderne, en illustrant le sujet d'ornements géométriques auxquels s'apparentent des visions architectoniques de monuments connus de ce pays de France dans lequel nous avons eu la joie de vous connaître à l'époque de nos études à l'Atelier Pascal." Mauméjean stated in this letter that the figure of architecture was holding the tower of Auguste Perret's concrete church of Notre-Dame-de-Raincy which had been completed in 1923.³⁴ Charles Mauméjean was initially inspired by two stained glass windows shown at the *Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* in Paris in 1925: *L'Évolution de l'architecture* designed by Paul Tournon and executed by the firm of Borderel and Robert for the *Pavillon des*

architectes diplômés, and *Les monuments de la France*, designed by J. Le Chevallier and T. Hanssen and made by L. Barillet for the *Pavillon du tourisme*.³⁵

Cormier evidently retained Mauméjean's general conception in his watercolour but made a few changes. The articulation of the background of the figure of architecture is similar to that of the figure of Luxury in a stained glass window by Mauméjean Frères that was illustrated in the June 1926 issue of *Art et*

Décoration.³⁶ However, the figure of architecture herself is closer to a figure of Paris depicted in a painting by Robert Delaunay (1885-1941) which adorned the *Appartements de réception d'une ambassade française* at the 1925 *Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* which Cormier had visited.³⁷ In the letter of October 20, 1927, Charles Mauméjean asked Cormier to indicate which of his own and other buildings he might like to add to those already included in the initial conception. Cormier changed most of the monuments since only the churches of Notre-Dame and Saint-Etienne-du-Mont and the Eiffel Tower in Paris survived in the final design represented in his watercolour.³⁸

Phyllis Lambert has suggested that the buildings included in this window represent a homage to Julien Guadet as well as to Auguste Perret — Guadet had been Perret's teacher at the *École des Beaux-Arts*.³⁹ The fact that Cormier added to Mauméjean's original design two Romanesque churches in the upper left-hand section (fig. 5) that were copied directly from illustrations in Volume 3 of Guadet's book, *Éléments et théorie de l'architecture*, supports her point of view. These are the church of Notre-Dame at Ibos in the Hauts-Pyrénées at the very top and the church of Notre-Dame-d'Orcival, in Auvergne, at the very bottom of this section.⁴⁰ Cormier may have met Perret



fig. 4 Ernest Cormier, delineator, Charles Mauméjean, designer, Proposed Stained Glass Window for Cormier's Office on Mansfield Street, 1927, pen, black ink and watercolour on paper, 99.5 × 55.4 cm, Montréal, Collection Centre Canadien d'Architecture / Canadian Centre for Architecture, AR01:1503/N.



fig. 5 Ernest Cormier, delineator, Charles Mauméjean, designer, Detail of a Proposed Stained Glass Window for Cormier's Office on Mansfield Street, 1927, pen, black ink, and watercolour on paper, 99.5 × 55.4 cm, Montréal, Collection Centre Canadien d'Architecture / Canadian Centre for Architecture, AR01:1503/N.

when he worked in Paris from 1917 to 1918 for the firm of Considère, Pelnard, and Caquot which, like that of Perret, specialized in reinforced concrete construction. Cormier also acquired the first monograph on Perret soon after its publication by Paul Jamot in 1927.⁴¹ By 1927, the year this stained glass window was designed, Perret's influence over the magazine *L'Architecture Vivante*, founded by Jean Badovici in 1923, was superseded by that of Le Corbusier (1887-1965) and his followers. Perret had written the definition of the title in the preface to the first issue in 1923. After 1927, according to Peter Collins, Le Corbusier used *L'Architecture Vivante*, in addition to *L'Esprit Nouveau*, as a vehicle to replace Perret as the leader of the progressive movement in French architecture and to impose his own philosophy. Cormier subscribed to *L'Architecture Vivante*.⁴² Although he had also read Le Corbusier's 1923 manifesto *Vers une architecture* and had even adopted some of his ideas,⁴³ Cormier never went as far as Le Corbusier in the rejection of the past or in the adoption of the machine aesthetic. He always remained faithful to Guadet's theory of Structural Rationalism. Thus, the stained glass window *Vitrail pour un architecte* (fig. 4) can be considered as Cormier and Charles

Mauméjean's affirmation that in 1927 they were throwing in their lot with Perret rather than with Le Corbusier.

Many of the buildings represented in this stained glass window, such as the Shelton Hotel, the tower of the Cathedral of Learning of the University of Pittsburg and a utopian model of a business district drawn by Hugh Ferriss (1889-1962) which appear in the lower right corner adjacent to the Eiffel Tower (fig. 4), influenced Cormier's 1927 master plan for the Université de Montréal.⁴⁴ In addition, two portions of the window are of particular interest in analyzing the influences on the designs Cormier executed for the Université de Montréal before 1924. The first clue is presented in the lower right portion of the window (fig. 4). Directly to the right of the Eiffel Tower, Cormier represented the dome of the Mole Antonelliana in Turin, a masonry building designed as a synagogue by Alessandro Antonelli (1798-1888) in 1863, but used subsequently as a civic museum. In 1927, the Mole Antonelliana was the highest building in Europe south of the Alps.⁴⁵ Cormier had made several trips to Turin. According to official stamps in his passport, one occurred between March 24 and April 18, 1916 on his way back to the British School in Rome from Montréal.⁴⁶ In the projection of his expenses for this trip, written in Montréal in March 1916, Cormier listed the cities of Turin, Genoa, Florence and Pisa which he was going to visit before returning to Rome.⁴⁷

The second clue to the sources for Cormier's early designs for the Université de Montréal occurs in the upper central portion of the stained glass window (fig. 5). At the apex of the window, Cormier added the church of the Invalides that was built by Jules Hardouin Mansart (1646-1708), just below, the École Militaire by Ange-Jacques Gabriel (1698-1782), and slightly to the right, the Collège des Quatre Nations by Louis Le Vau (1612-1670) and François d'Orbay (1637-1697) which are all in Paris. Cormier knew these buildings well since they were located in the 6th and 7th arrondissements in proximity to the École des Beaux-Arts on the rue Bonaparte, the apartments Cormier and his wife inhabited from 1908 to 1918 at 57 rue de Lille and 219 rue de l'Université, and the atelier of Jean-Louis Pascal on the rue Mazarine.⁴⁸

The initial research Cormier carried out in order to find precedents for the design of the Université de Montréal is revealed in eleven small sheets with sketches on tracing paper, some in pen and ink and some in graphite, that have been identified by Isabelle Gournay. By starting with historical precedents, Cormier was following the precepts of Julien Guadet and Jacques-François Blondel. These sketches are very different in style and character from the preparatory and presentation drawings for the 1926 and 1927 master plans. Thus, I agree with Isabelle Gournay that they should be associated with the studies which Cormier had carried out between 1923 and 1924 before he was actually awarded the commission on April 11, 1924.⁴⁹ Cormier stated in 1947

that since the most difficult part of the program was the design of the Faculty of Medicine, "...l'étude a donc commencé par le groupe Faculté de Médecine-Hôpital."⁵⁰ This group had been part of the program since 1920 when a need for new buildings for the Université de Montréal had been acknowledged. The very general character of the program as indicated by the inscriptions on two of these sheets and the European influences found in these sketches indicate that they must have been executed by Cormier sometime before the trip to the United States from April 25 to May 8, 1924 which was organized by the Division of Medical Education of the Rockefeller Foundation. It was after this trip that Cormier and the university officials considered primarily North-American prototypes for the design of the Université de Montréal.⁵¹ In the summer of 1923 Cormier returned to France and Italy where he saw again the monuments he had known as a student.⁵²

These sketches correspond to the description and purpose of the *esquisse* by Blondel. Cormier stated in 1947: "Comme on doit procéder pour toute édifice utilitaire, l'étude du plan et des dispositions générales fut à la base du projet. Ainsi les façades sont la conséquence rigoureuse du plan et l'expression franche et loyale des nécessités du programme."⁵³ Two of the earliest sheets of drawings Cormier executed show several sketches of villa- or château-like buildings with domed spaces in the centre and forecourts surrounded by extended side wings. Cormier wrote at the top of the recto of the first of these two sheets: "Biblio[thèque] Musée Amphit[héâtre]" and on the top of the recto of the second: "hopital [sic] Médecine Sciences Arts Sciences Appliqués Droit."⁵⁴ These are references to the specialized spaces required and to the different faculties of the Université de Montréal. On the verso of the first sheet with the inscription on the recto "Biblio[thèque] Musée Amphit[héâtre]", Cormier sketched in the upper left-hand corner the ground plan of a palace or château with rectangular corner pavilions and two interior rectangular courtyards (fig. 6).⁵⁵ The future site of the Université de Montréal on the summit of Mount Royal obviously reminded Cormier of the sites of those villas, like the Villa Madama, that he had studied in Italy. Jacques Gondouin had used a similar château and palace plan as the prototype for a project for a Riding School for which he received the troisième prix at the École des Beaux-Arts in 1759.⁵⁶ The other sketches on this sheet show elements of what looks like a monastery with a church connected to wings or courtyards. In France, from the Middle Ages to the end of the eighteenth century, the sick were cared for by the religious orders, and the architecture of hospitals took on the form of monasteries and convents. These sketches reveal that Cormier was thinking of the Hôtel Royal des Invalides in Paris (fig. 7), a hospital for aged and ill soldiers. The main wings housing the soldiers were designed and built by Libéral Bruant (c. 1635-1697) for Louis XIV between 1671 and 1674; the two churches in the centre of the

L'illustration correspondante / Correct illustration

à la fig. 7 est fig. 9 / for fig. 7 is fig. 9

à la fig. 9 est fig. 7 / for fig. 9 is fig. 7

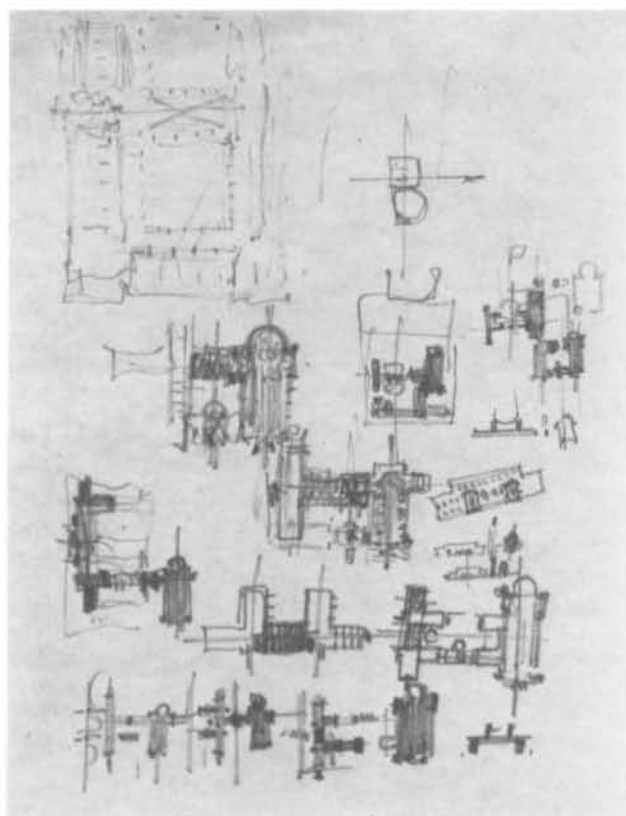
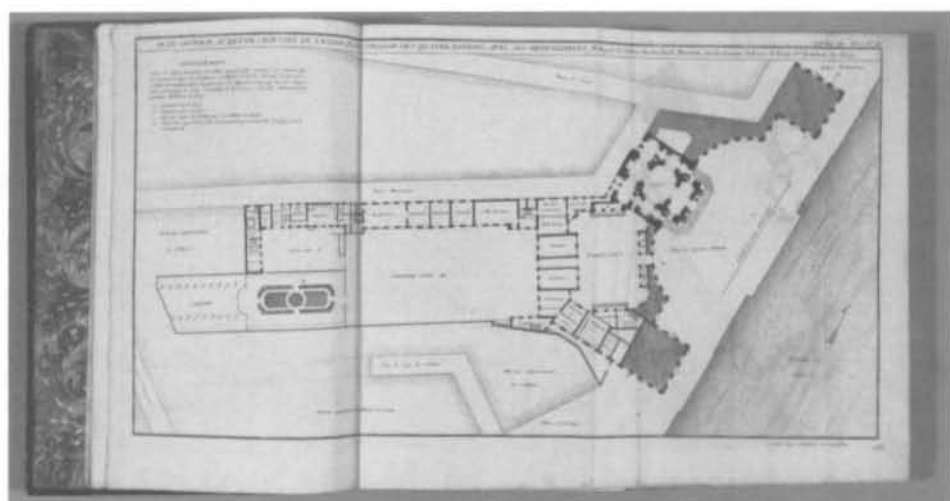


fig. 6 Ernest Cormier, *Preparatory Sketches for the Université de Montréal*, 1923-1924, graphite on tracing paper, 21.5 × 28.5 cm, Montréal, Collection Centre Canadien d'Architecture / Canadian Centre for Architecture, AR01:670/A-22, 01 Arc 039N verso.

fig. 7 Libéral Bruant and Jules Hardouin Mansart, architects, C.A. Jombert, engraver, *Bird's-Eye View of the Hôtel Royal des Invalides*, Paris, 1671-1691, engraving, 43.6 × 81.4 cm, from Jacques-François Blondel, *Architecture française*, vol. 1 (Paris, 1752), Book II, no. I, pl. I, Montréal, Collection Centre Canadien d'Architecture / Canadian Centre for Architecture, ID:WM443 Cage.



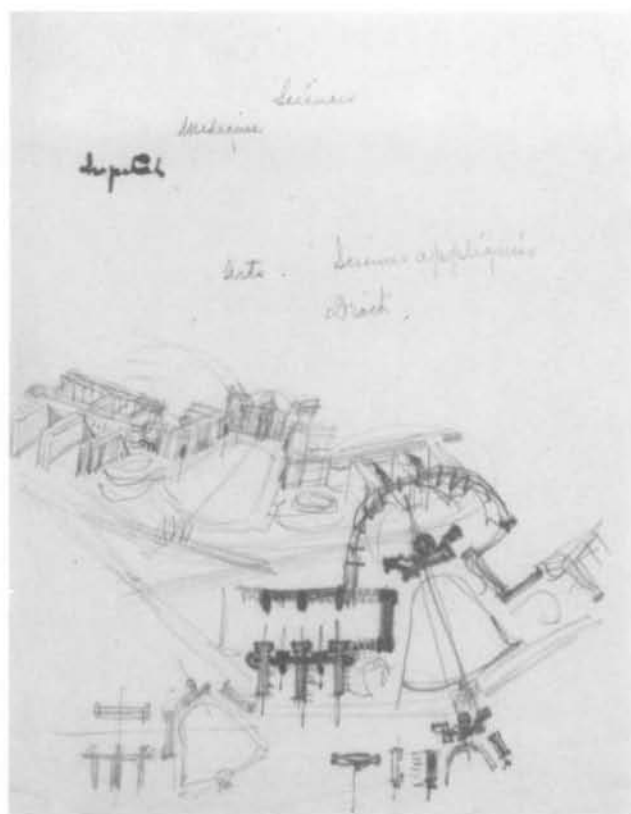


fig. 8 Ernest Cormier, Preparatory Sketches for the Université de Montréal, 1923-1924, graphite on tracing paper, with an inscription partly in ink, 28.5 × 21.5 cm, Montréal, Collection Centre Canadien d'Architecture / Canadian Centre for Architecture, AR01:670/A-22, 01 Arc 037N recto.

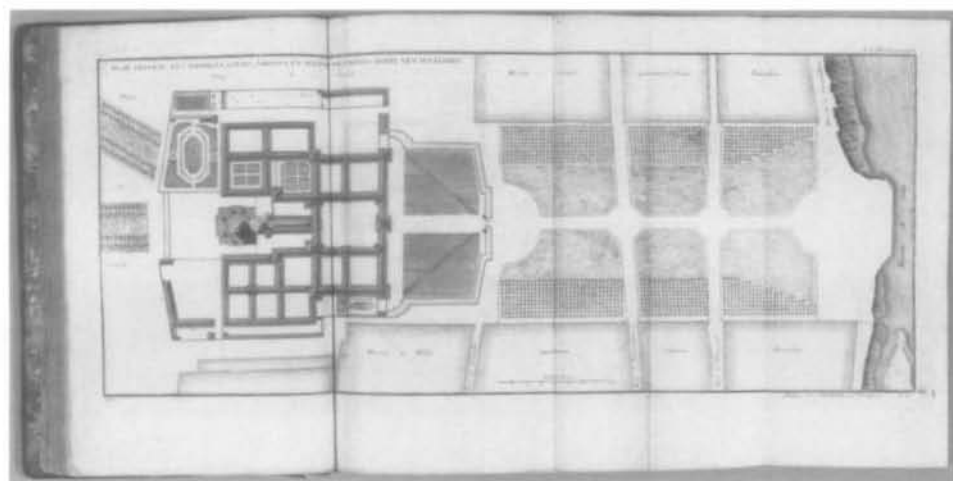


fig. 9 Louis Le Vau and François d'Orbay, architects, C.A. Jombert, engraver, Ground Plan of the Collège des Quatre Nations, Paris, 1662-1688, engraving, 43.7 × 77 cm, from Jacques-François Blondel, *Architecture française*, vol. 2 (Paris, 1752), Book III, no. 1, pl.1, Montréal, Collection Centre Canadien d'Architecture / Canadian Centre for Architecture, ID:WM443 Cage.

complex, one for the soldiers and one planned to be a mausoleum for the King, were designed and built by Jules Hardouin Mansart between 1676 and 1691. Both Julien Guadet and Jacques-François Blondel praised and illustrated the Hôtel Royal des Invalides.⁵⁷ The other building that Cormier also investigated at this time was the École Militaire, a school for young nobles. It had been designed and built from 1751 to 1775 by Ange-Jacques Gabriel under the patronage of Pâris de Montmartel (1690-1766) and the Marquise de Pompadour (1721-1764). The original project, which Cormier could have known through an engraving by Le Rouge published in 1754, was based on the Hôtel Royal des Invalides. It contained an infirmary, spaces for riding and exercise, as well as a church and classrooms for the teaching of law, rhetoric, history and politics. The École Militaire as built was greatly reduced in size. The final version was illustrated and discussed by Guadet in *Éléments et théorie de l'architecture*.⁵⁸ As we have seen, Cormier depicted in *Vitrail pour un architecte* the façade of the main wing which was erected facing the Champ de Mars.

The second sheet Cormier executed at this early stage with the inscription on the recto "hôpital [sic] Médecine Science Arts Sciences Appliqués Droit" is equally interesting (fig. 8). It contains two sketches: a bird's-eye view of one building in the centre and a ground plan of another at the bottom.⁵⁹ The lower ground plan can be considered an adaption of the Collège des Quatre Nations (fig. 9), designed by Louis Le Vau and constructed between 1662 and 1688, with the assistance of François d'Orbay, on the left bank of the Seine facing the Louvre. The Collège des Quatre Nations must have interested Cormier since it was founded, in accordance with the 1661 Will of Cardinal Mazarin, as a school for sixty young nobles from four of the provinces of France. The chapel of the school in the centre of the complex was designed to serve also as the mausoleum of Cardinal Mazarin.⁶⁰ The two courtyards depicted in the engraving by C.A. Jombert beyond the chapel at the left, along the rue Mazarine (fig. 9), contained lodgings for the students and professors, stables, kitchens, a refectory, a laundry and classrooms. The library and a room for studying drawing were located on the first floor of the two pavilions at the end of the semicircular wings which surround the forecourt to the right along the left bank of the Seine.⁶¹ Jacques-François Blondel had the highest praise for the Collège des Quatre Nations in Volume 3 of his *Cours*. He said: "Le Collège Mazarin à Paris... est un des mieux situés, & dont la disposition soit la mieux entendue quoiqu'il occupe moins d'espace que plusieurs autres élevés dans cette capitale."⁶²

Cormier understood that Le Vau had amalgamated several different building types into the plan of the Collège des Quatre Nations. The traditions of ecclesiastical and monastic architecture were combined with that of the villa. The main block (the chapel), crowned by a dome, with semicircular wings surrounding a forecourt, was influenced in part by Andrea Palladio's project for

the Villa Trissino at Meledo, illustrated in his *Four Books on Architecture*, and by Le Vau's own Château of Vaux-le-Vicomte.⁶³ Cormier himself alluded to this connection between the villa and scholastic institution in his drawing (fig. 8). Just above the plan derived from the Collège des Quatre Nations, he depicted a bird's-eye view of a building based on the Hunting Lodge of Vittorio Amedeo II, Duke of Savoy, at Stupinighi. This very large and extensive villa, containing apartments, a chapel, a central *salone*, a library, several picture galleries, stables and fencing rooms, was built between 1729 and 1770 just west of Turin. It was designed by the Piedmontese architect, Filippo Juvarra (1678-1736). Cormier could have seen the Hunting Lodge at Stupinighi on his trip to Turin in March, 1916. He may have also known a reproduction of one of Juvarra's preparatory drawings for the Hunting Lodge which is similar in character to his own (fig. 10).⁶⁴ In a subsequent phase in the design process, Cormier further developed, in two other sheets, the analogy between the university complex and château. In these villa-like buildings which are adaptations of those in the drawing discussed above (fig. 8), Cormier opened and closed the wings around forecourts which are laid out according to the principles of axial symmetry found in the gardens at Versailles.⁶⁵ The château and gardens of Versailles occupied a prominent place in Cormier's course on architecture at the École Polytechnique.⁶⁶

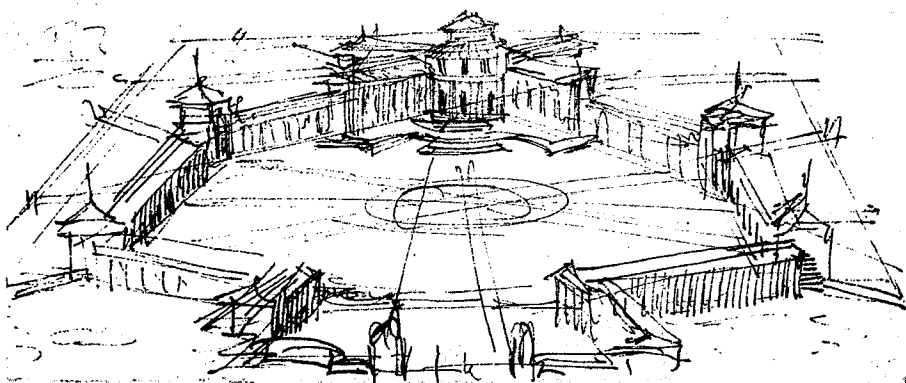


fig. 10 Filippo Juvarra, Bird's-Eye View of the Hunting Lodge of Vittorio Amedeo II at Stupinighi, 1729, pen and brown ink on paper, 9.4 × 22.9 cm, Turin, Museo Civico.

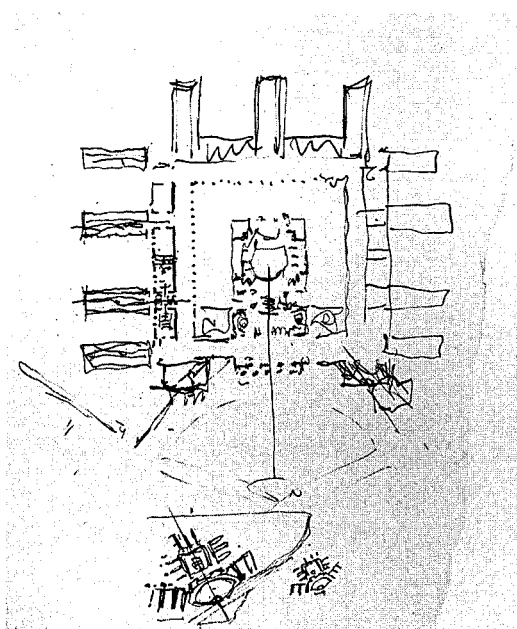


fig. 11 Ernest Cormier, Preparatory Sketches for the Université de Montréal, 1923-1924, pen and black ink on tracing paper, 28 × 21 cm, Montréal, Collection Centre Canadien d'Architecture / Canadian Centre for Architecture, AR01:670/A-22, 01 Arc 32N recto.

The last of the eleven sheets (fig. 11) reveals how Cormier attempted to combine the traditions of the villa, château, hospital and monastic building types into one building complex. On this sheet, in two sketches at the bottom, Cormier stretched out the building plan based on the Collège des Quatre Nations and added at the back several wings projecting from a rectangular, inner courtyard.⁶⁷ This scheme recalls an unexecuted project by Jules Hardouin Mansart to place semicircular wings derived from the forecourt of the Collège des Quatre Nations in front of the Hôtel Royal des Invalides. Cormier could have known of Hardouin Mansart's design through a drawing by Robert de Cotte (1656-1735), and through Pierre Bellocq's *l'Église Royale des Invalides*, published in

Paris in 1702.⁶⁸ In a variant of this project at the top of the sheet (fig. 11), Cormier placed a semicircular auditorium along one wing of a rectangular, inner courtyard on axis with the entrance to the building. Here he was inspired by the semicircular amphitheatre of an eighteenth-century building he had known since he took the correspondence course from the École du Bâtiment in 1907 and 1908 in Montréal; that is, Jacques Gondouin's École de Chirurgie, built between 1771 and 1777, adjacent to the Monastery of the Cordeliers. Cormier must have walked past this building many times since it is located just off boulevard Saint-Germain in the 6th arrondissement, not far from the École des Beaux-Arts. The plan of the École de Chirurgie was based on that of the typical French urban palace and château with a *cour d'honneur* and entrance wing on the street. The functions of its rooms were relevant for Cormier's research into historical precedents for the Université de Montréal. The École de Chirurgie contained, in addition to the aforementioned amphitheatre for anatomy courses, several other lecture halls, a chemistry laboratory, a small hospital ward, rooms for patients who were prisoners, a room to display collections of medical instruments and offices for the professors.⁶⁹ A design by Charles-Victor Famin for a medical school and teaching hospital which won the Grand Prix at the École des Beaux-Arts in 1835, also influenced Cormier's aforementioned plan for the Université de

Montréal (fig. 11). Famin, like Cormier, arranged rectangular wings around a rectangular courtyard and placed a semicircular auditorium in the wing at the entrance which was also derived from Gondouin's *École de Chirurgie*.⁷⁰

We can conclude that these sketches, carried out by Ernest Cormier between 1923 and 1924, had an influence on his later projects for the Université de Montréal. The villa-like buildings based on the Collège des Quatre Nations and the Hunting Lodge at Stupinighi (fig. 8) were an influence, as Isabelle Gournay has already shown, on the *Maison des Étudiants* (*Ensemble de l'Habitation*) and on the small hospital of the 1926 project.⁷¹ I also believe that Cormier's sketch (fig. 11), which was based on Gondouin's *École de Chirurgie* and on Famin's design for a medical school, influenced the *Ensemble des Études*, the main building in the centre of the 1926 project.⁷² In addition, not only the *Ensemble des Études* (fig. 1), but also the *Maison des Étudiants* and the *Maison des Gardes* of the 1927 project were influenced by Cormier's sketches which were derived from the Collège des Quatre Nations and the Hunting Lodge at Stupinighi (fig. 8).⁷³

The influence of Auguste Perret as well as that of Romanesque and eighteenth-century architecture is also apparent in the articulation of the exterior façades of the Université de Montréal (fig. 12). Ernest Cormier and Auguste Perret shared a common admiration for French seventeenth- and eighteenth-century architecture gained through their espousal of the Structural Rationalism of Julien Guadet. Perret articulated the exterior walls of his buildings in layers to make clear the underlying structure of the concrete columns and lintels.⁷⁴ He had used marble panelling in the form of French seventeenth- and eighteenth-century pilasters, architraves, mouldings and window frames to express the underlying concrete structure of the building in an early work which Cormier knew, the Théâtre des Champs-Élysées, completed in 1913.⁷⁵ Cormier also layered the concrete wall surfaces of the Université de Montréal and covered them with another material (brick) to emphasize the underlying structure of the building. The structural piers (fig. 12) were articulated to resemble the wall buttresses of the Romanesque churches like that of Bourg Saint-Andéol in Provence, which Cormier had photographed, and the applied flat, pilasters, architraves and straight window frames of the eighteenth-century villas such as the Hunting Lodge at Stupinighi which he so admired.⁷⁶ Cormier said of the façades of the Université de Montréal in 1947: "On a pris soin de donner aux tableaux des fenêtres toute la profondeur possible afin de rendre l'aspect des murs plus riche. D'une manière générale, les piliers de la structure sont nettement accusés en contraste avec les grandes horizontales des planchers et des toits."⁷⁷

An awareness of the strength of Cormier's attachment to the past is essential to understanding why he chose not to work in the style known after



fig. 12 Gabor Szilasi, photographer, Ernest Cormier, architect, *The West Wing and the Crowning of the Chapel of the Université de Montréal, 1930-1944*, chromographic colour print taken in 1989, 25.4 × 32.9 cm, Montréal, Collection Centre Canadien d'Architecture / Canadian Centre for Architecture, PHTR 1989:0021.

1932 as *The International Style*.⁷⁸ Cormier was the engineer as well as the architect of his buildings. He used the latest techniques of reinforced concrete construction. However, in contrast to Le Corbusier, and because of his *Beaux-Arts* training, Cormier felt obliged to clothe these concrete structures in traditional materials and to endow his buildings with allusions to the great monuments of the past. Cormier was an artist in addition to being an architect and engineer. His aesthetic sensibilities prevented him from accepting the machine aesthetic. In notes taken in February 1948 from an article on the works of the Swedish architects Sven Gottfried Markelius (1889-1972), Sture Frölen (1907-) and Ralph Erskine (1914-) that Cormier used for the preparation of his course syllabus at the *École Polytechnique*, he wrote in English: "Why they ask, make windows larger than necessary just to show that we can create a wall entirely of glass? Why flat roofs when they always start to leak in the spring? Why avoid traditional materials when they provide pleasant texture and colour at the same time? Why eschew fantasy and decoration for which in our hearts, we long? It is high time to call attention to the fact that men are after all not machine-made."⁷⁹ Cormier had met Sven Gottfried Markelius in 1947 when both were members of the International Committee to design the United Nations Building in New York.⁸⁰

While Cormier was designing the Université de Montréal, he was also overseeing the construction of the church of St. John the Baptist in Pawtucket, Rhode Island (fig. 13) as well as that of the 1928 Hydroplane Hangar at the airport at Pointe-Aux-Trembles (fig. 14). In an interview Cormier granted in 1947 to the magazine *Architecture, Bâtiment, Construction*, he stated that the church of St. John the Baptist was one of the public buildings that gave him the most satisfaction and the one where he was able to see his initial concept carried out to the last detail.⁸¹ This church, which was designed by Cormier in 1923, had been constructed between 1924 and 1928 at the then astronomical cost of \$450,000. The church of St. John the Baptist was built of reinforced concrete but was faced on the exterior with brick and limestone and decorated on the interior with paintings, sculptures, brass fittings and marble panelling.⁸² This church alludes to the European tradition more evidently than the Université de Montréal. The nave, with its coffered wood ceiling suspended from a hidden concrete vault, was inspired by the nave of Filippo Brunelleschi's (1377-1446) church of Santo Spirito in Florence (1454-1602).⁸³ The overall design of the façade of the church of St. John the Baptist (fig. 13), richly decorated with a limestone cornice above a triangular pediment and an applied arcade with limestone arches, columns and corinthian capitals, recalls the twelfth-century façade of the Abbey church of San Miniato al Monte, also in Florence.⁸⁴

In contrast to the Université de Montréal (fig. 12) and the church of St. John the Baptist (fig. 13), the Hydroplane Hangar (fig. 14) has no facing over its concrete frame and walls and no references to traditional building types.⁸⁵ One may ask, how could Cormier design three such different buildings between 1923 and 1928? I believe that the answer is due in part to Cormier's appreciation of French seventeenth- and eighteenth-century architecture, theory and aesthetics. Cormier held in great esteem three traditional concepts that were codified by Jacques-François Blondel, those of "convenance" (harmony), "bienséance" (propriety or fitness) and "commodité" (utility).⁸⁶ A building had to have a stylistic unity and appearance in accord with its plan, function and the desires and status of the patron. Furthermore, it had to express, through its form, a message about its role in contemporary society as well as its relationship to the past. Cormier did not wish to abandon the iconography or the hierarchy of traditional building types, except in a case like the Hydroplane Hangar (fig. 14) for which there were no historical precedents.

Now that The International Style has been succeeded by Post-Modernism, Cormier's buildings have great relevance since they can provide architects with a way of re-establishing contact with the traditions of the past while remaining faithful to modern methods of construction.

MYRA NAN ROSENFELD
Research Curator,
Canadian Centre for Architecture



fig. 13 Ernest Cormier, architect, Façade and Bell Tower of the Church of St. John the Baptist, Pawtucket, Rhode Island, 1923-1928, (Photo: Montréal, CCA, from St. John the Baptist, Church Directory, Pawtucket, Rhode Island, 1987)



fig. 14 Ernest Cormier, architect, Hydroplane Hangar, Airport, Pointe-aux-Trembles, 1928, 19.1 × 24.2 m, Montréal, Collection Centre Canadien d'Architecture / Canadian Centre for Architecture, AR01:P-1804. (Photo: anonymous photographer, 1930)

Notes

1 I would like to thank Isabelle Gournay and Phyllis Lambert for inviting me to present this talk and my husband, Robert Little, for his encouragement and suggestions. I am also indebted to Nicholas Olsberg, Chief Curator, Gilles Lessard, Assistant Registrar, and to Andrea Arthurs of the CCA's Research Department, to Robert Desaulniers, Robert Fortier, Claudette Daniel and Eric Vanasse of the CCA's Archives Department, to Rosemary Haddad, Pierre Boisvert, Renata Guttman and Suzie Quintal of the CCA's Library, as well as to Father William Gallagher and Mr. Robert Fortin of the church of St. John the Baptist in Pawtucket, Rhode Island for their assistance. Girard's text is cited by Isabelle GOURNAY, "The Work of Cormier at the Université de Montréal," *Ernest Cormier and the Université de Montréal*, ed. Isabelle Gournay (Montréal: Canadian Centre for Architecture, 1990), 76.

2 GOURNAY, *ibid.*, 69, 82 n. 28. The exploded axonometric drawing of level 4 executed by Alain Richer in 1989, p. 58 fig. 28, of *Ernest Cormier and the Université de Montréal*, was based on a photostat of a drawing by Cormier of 1927, 150 pl. 41, (AR01:00-EC-018). The documents in the Cormier Archive at the CCA will be referred to hereafter with numbers beginning with AR01.

3 Phyllis LAMBERT, "Architecture Where Cultures Meet," *Ernest Cormier and the Université de Montréal*, ed. I. Gournay, 18, 19, 23; see also Isabelle GOURNAY, "Ernest Cormier: Training and Early Works," *Ernest Cormier and the Université de Montréal*, ed. I. Gournay, 32-34. Cormier left for Paris on August 1, 1908 to enroll at the Atelier de préparation for the École des Beaux-Arts.

4 Several hand-written inventories were made of the remainder of Ernest Cormier's library after his death in 1980. Michel Lalonde made one inventory (hereafter referred to as A) of the books in the living room of Cormier's apartment at 1624 Pine Avenue; sometime later, possibly in 1981, another inventory (hereafter referred to as B) was made of the books remaining in Cormier's office on 1624 Pine Avenue. Not all of his books have come into the possession of the CCA. Inventory A includes several volumes published by the Bibliothèque Nationale in Paris between 1890 and 1900 which are now in the CCA's library: Philippe NÉRICAUULT-DESTOUCHES, *Le Philosophe marié* and *La Fausse Agnès*, 1893 (ID:90-B2656); Joseph DE MAISTRE, *Les soirées de Saint Pétersbourg*, 1900 (ID:90-2649); Pierre-Augustin CARON DE BEAUMARCHAIS, *Le Mariage de Figaro*, 1899 (ID:90-2644). In addition, vols. 45, 46 and 47 (plates) of DIDEROT and D'ALEMBERT's *Encyclopédie méthodique* (Paris: chez Panckocke, Liège, chez Plomteaux, 1782-1832) are in the CCA Library (PO 10846, PO 10598).

5 See GOURNAY, "Training and Early Works," 32-34. A copy of the first edition of Julien GUADET's *Éléments et théorie de l'architecture: cours professés à l'École nationale et spéciale des beaux-arts par J. Guadet*, 4 vols. (Paris: Librairie de la construction moderne, 1902-1904) now in the CCA's library (ID:86-B12603) was listed in Inventory B. Cormier was admitted to the École des Beaux-Arts in July 1909.

6 GOURNAY, "Training and Early Works," 34, 40 n.15. The type-written syllabus from which I have taken these quotations is in a notebook with Cormier's handwritten notes which are dated between 1947 and 1950. Gournay dated this syllabus, entitled *Cours d'architecture à l'usage des ingénieurs*, sometime after 1925. See AR01:ARV-2/A-2, typescript, folio 4.

7 Willie CHEVALIER, "Entretien avec Ernest Cormier," *Vie des Arts* 20, no. 81 (Winter 1975-1976): 18.

8 Notebook of contact sheets made from negatives of photographs taken by Cormier in Europe in the 1920's and later on from books that were used for his course. AR01: Nit 122b, 122c.

9 CORMIER, *Cours*, AR01:ARV-1/A-2, typescript, folio 12.

10 GOURNAY, "Training and Early Works," 32-33, 39 n.7, 40 nn.14, 15. See GUADET, *Éléments et théorie*, 3rd ed. (Paris: Librairie de la construction moderne, 1909), 1:50-54: "Des Croquis," 100-103: la disposition, les proportions, la construction, le programme.

- 11 CORMIER, *Cours*, AR01:ARV-2/A-2, typescript, folio 87.
- 12 CORMIER, *Cours*, AR01:ARV-2/A-2, typescript, folio 48. For the development of the doctrine of Structural Rationalism in the nineteenth and twentieth centuries see Peter COLLINS, "Rationalism," *Changing Ideals in Modern Architecture, 1750-1950* (Montréal: 1957), 148-217.
- 13 CORMIER, *Cours*, AR01:ARV-2/A-2, typescript, folio 66.
- 14 CORMIER, *Cours*, AR01:ARV-2/A-2, typescript, folios 49 and 66, lists of slides shown for Romanesque architecture and for the period of Louis XIV. For the actual photographs Cormier showed in his course, see AR01: Nit 23d, for the church of Saint-Sernin, and 93c for the Invalides.
- 15 AR01:ADC-19, carton 704, chemise 3. For the influence of Blondel on the methods of instruction used at the École des Beaux-Arts in the nineteenth century see, Richard CHAFEE, "The Teaching of Architecture at the École des Beaux-Arts," *The Architecture of the École des Beaux-Arts*, ed. Arthur Drexler (London and New York: Museum of Modern Art, 1977), 61-63; Peter COLLINS, "The Eighteenth Century Origins of Architectural Schooling," *Selected Writings, The Fifth Column* 4, nos. 3-4 (Summer 1984): 35-39; and Richard CLEARY, "Romancing the Tome; or an Academician's Pursuit of a Popular Audience in 18th-Century France," *Journal of the Society of Architectural Historians*, 48, no. 2 (1989): 139-149.
- 16 GOURNAY, "Training and Early Works," 40 n.14. A copy of Guadet's and Pascal's 1904-1905 edition of Blondel's *Architecture française*, published in Paris by the Librairie Centrale des Beaux-Arts, is found in the Library of Congress in Washington D.C. (NA 1041.B6). See for instance Guadet's bird's-eye view of the Invalides, *Éléments et théorie*, 3rd ed., vol. 1, 121 fig. 33, which is copied from Jacques-François BLONDEL's *Architecture française*, vol. 1 (Paris: C.A. Jombert, 1752), Book II, no. I. pl.1.
- 17 GUADET, *Éléments et théorie*, 3rd ed., vol. 1, 158 fig. 58; Jean-Nicolas-Louis DURAND, *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes* (Paris: chez l'Auteur, 1801), pl.18; Jacques-François BLONDEL, *Planches pour le troisième volume du Cours d'architecture qui contient les leçons données en 1750 et les années suivantes* (Paris: chez la Veuve Dessaint, 1773), vol. 3, pl. XV. For the dating of the first and third buildings, see Wend Graf KALNEIN and Michael LEVY, *Art and Architecture of the Eighteenth Century in France* (Harmondsworth: Penguin Books, 1972), 342, 228, and for the second, see Allan BRAHAM, *The Architecture of the French Enlightenment* (Berkeley: University of California Press, 1990), 138-143.
- 18 See CCA Library, Inventory B, for all of these books which were published in Paris. Only Cormier's copy of the first edition of Guadet's treatise has come into the collection of the CCA's library. The Library of Congress's Union Catalogue lists two editions of Blondel's *Cours d'architecture* which were published by Guérinet in Paris, one undated (NB 0557 366) and one published in 1913 (NB 0557 368). No date was given for the edition by Guérinet of Blondel's *Cours d'architecture* in Inventory B of Cormier's library.
- 19 Inventory B: Jean-François NEUFFORGE, *Recueil élémentaire d'architecture*, 4 vols. (Paris: A. Guérinet, 1905) now in the CCA's library (ID:90-B4849).
- 20 Jacques-François BLONDEL, *Cours d'architecture ou traité de la décoration, distribution, et construction des bâtiments*, vol. 3 (Paris: chez la Veuve Dessaint, 1772), xxi. On pages xxiii to xxiv, Blondel recommends that the architect first study illustrations of buildings in books and then visit the actual buildings.
- 21 BLONDEL, *Cours d'architecture*, vol. 4 (Paris: chez la Veuve Dessaint, 1773), 111. On page 112, Blondel describes how to execute finished drawings of the exterior. For the difference between the *esquisse* and the *rendu* at the École des Beaux-Arts in Paris, and the importance of the study of the *parti*, or organization of interior space, (*distribution and disposition*), see David VAN ZANTEN, "Architectural Composition at the École des Beaux-Arts from Charles Percier to Charles Garnier," in *The Architecture of the École des Beaux-Arts*, 111-325, and particularly pages 112 to 118, for the influence of Blondel, and pages 130, 236 to 234, for the contributions of Guadet and Pascal.

22 GOURNAY, "Training and Early Works," 33, 40 n.20. Cormier won the Henry Jarvis Studentship, a scholarship for two years study, in January 1914. Thomas Ashby was the director of the British School in Rome during Cormier's stay there and the author of several books on Roman architecture, including *Sixteenth-Century Drawings of Roman Buildings Attributed to Andreas Coner*, Papers of the British School in Rome, vol. 2 (London, 1904), vol. 7 (London, 1913). Cormier interrupted his studies for several months at the beginning of 1916 to return to Montréal because of the death of his father on August 18, 1915. He was back in Rome by April 18, 1916 (AR01: ADC-3A/3xH/1/2 and AR01: ADC-3B/2/2). See his passport (AR01:ARV-4/D-1) issued in Ottawa on February 11, 1916. For the Villa Madama, see Christoph FROMMEL, Stefano RAY, Manfredo TAFURI, *Raffaello Architetto* (Milan: Electa, 1984), 311-343.

23 AR01: ADC-3A/3xH/1/2, chemise 3, folio 2 of the memorandum.

24 AR01: ADC-19, carton 704, chemise 1. There is one measured drawing of the whole ground plan, two measured details of parts of the ground plan, and a measured profile of a capital and entablature from one of the staircases. Cormier made many other finished drawings of the Villa Madama. See GOURNAY, ed., *Ernest Cormier and the Université de Montréal*, 20 fig. 1, (AR01:254xx/N,2) for a drawing in gouache of one of the vaults of the loggia.

25 AR01:ADC-3A/3xH/1/2, chemise 3, folio 2 of the memorandum.

26 The study of the order of the Temple of Castor and Pollux is found in a notebook in AR01: ADC-3A/3xH/1/2, chemise 4; the notes on Lanciani's articles are found in AR01: ADC-19, carton 704, chemise 1.

27 AR01: ADC-19, carton 704, chemise 1, sheets of notes. For the book by Haupt, see Inventory B, and CCA library (ID:86-B20183).

28 AR01: ADC-19, carton 704, chemise 1, sheets of notes.

29 AR01: ADC-19, carton 704, chemise 1. See FROMMELI, RAY and TAFURI, *Raffaello Architetto*, Uffizi A314, no. 2.16.11., 337, ill. 320; and Uffizi A916, ill. only, 318.

30 Cormier's drawing is in AR01: ADC-19, carton 704, chemise 1, and the piece of plastic is in chemise 2. The source is indicated by an inscription in Cormier's hand on the drawing. See Theobald HOFMANN, *Raffael in Seiner Bedeutung als Architect*, 4 vols. (Zittau: R. Menzel, 1900-1911). Cormier's copy did not come into the CCA's library.

31 Ernest CORMIER, "Les plans de l'Université de Montréal," *Architecture, Bâtiment, Construction*, 12, no.18 (January 1947): 30.

32 GOURNAY, "The Work of Cormier," 70, 82 n. 31; Phyllis Lambert, with the assistance of Barry Bergdoll, preparatory text dated 19/02/90 for a didactic panel for the exhibition *Ernest Cormier and the Université de Montréal*. The watercolour was exhibited at the Montreal Museum of Fine Arts from November 20 to February 28, 1927 at the annual exhibition of the Royal Canadian Academy of Arts of which Cormier was a member. See Evelyn de R. McMANN, *Royal Canadian Academy of Arts, Académie Royale des Arts du Canada, Exhibitions and Members, 1880-1979* (Toronto, 1981), 82; and *Registre des expositions* (April 1925-November 1934), Archives, Musée des Beaux-Arts de Montréal, vol. 8, no. 235, 182. I would like to thank Nicole Cloutier for the above information.

33 AR01: 905 A/76, 3005, 1: "J'accepte avec plaisir l'offre que vous me faites d'un petit vitrail pour mon bureau. Je vous donne plus bas un croquis montrant la dimension de la fenêtre où j'ai l'intention de le mettre. Le thème à adopter pourrait être 'L'ARCHITECTURE,' traité à la façon moderne."

34 AR01: 905-A/76, 3005, 1-2: "Entre les mains du personnage symbolisant l'Architecture, nous avons placé la tour que les Frères Perret ont construite à Raincy." For the tower of the church of Notre-Dame-de-Raincy, see Bernard CHAMPIGNEULLE, *Perret* (Paris: Arts et Métiers

Graphiques, 1959), pl. 21. The tower of the church of Sainte-Thérèse-de-Montagny, completed in 1926, appears in the upper left portion of the window. See CHAMPIGNEULLE, *Perret*, pl. 23.

35 Guillaume JANEAU, "Le Fer à l'Exposition des Arts Décoratifs et Industries Modernes," *Études d'art décoratif contemporain* 2 (Paris, 1925): pl. 5, and Gaston VARENNE, "Quelques aspects nouveaux de l'art du vitrail," *Art et Décoration* 50 (June 1926): 173 ill. I would like to thank Robert Little for pointing out these sources to me as well for those in notes 36 and 37.

36 VARENNE, "L'art du vitrail," 178 ill., Cormier subscribed to this periodical, see CCA Library, Inventory B.

37 Yvonne BRUNHAMER, Suzanne TISE, *Les artistes décorateurs, 1900-1942* (Paris: Flammarion, 1990), 111 ill.

38 AR01: 905-A/76, 3005, 1: "C'est ainsi que nous pourrions remplacer certaines parties de la composition qui ne traduisent pas des monuments aussi connus que Montmartre (sommet de la composition); Notre-Dame et Saint Étienne-du-Mont (droite du sommet de la composition) Versailles, Tour Eiffel, et Chambord (base de la composition)." The churches of Notre-Dame and of Saint-Étienne-du-Mont appear in the upper right corner.

39 See note 32. For Perret's training, see Peter COLLINS, "The Doctrine of Auguste Perret," *Architectural Review* 114 (August 1953): 91-92.

40 GUADET, *Éléments et théorie*, 3rd ed., vol. 3, 486 fig. 1223, and 263 fig. 1037. For the latter church, see also Bernard CRAPLET, *Auvergne Romane*, 3rd ed. (Paris: Éditions du Zodiaque, 1962), 70 fig. 19. In between the two churches derived from Guadet's book are the Cathedral of Saint-Front at Périgueux and the kitchen at Fontevault Abbey. See Kenneth CONANT, *Carolingian and Romanesque Architecture*, 1st paperback ed. (Harmondsworth: Penguin, 1974), 290 fig. 225, and 289 fig. 224.

41 GOURNAY, "Training and Early Works," 33-34, 40 nn. 22, 23. See Inventory B: Paul JAMOT, A.-G. *Perret et l'architecture du béton armé*, (Paris: Van Oest, 1927). Cormier also owned an album of illustrations of the works of Perret published by the Librairie de France in 1928: A.-G. *Perret: 24 Phototypes*, preface by Marcel Mayer. Neither of these books has come into the library of the CCA.

42 Peter COLLINS, "The Classicism of Auguste Perret," *Selected Writings, The Fifth Column*, 4, nos. 3-4 (Summer 1984): 74-77. Cormier may have stopped his subscription to *L'Architecture Vivante* in 1927. See Inventory B, which lists only those issues dating from 1923 to 1926.

43 LAMBERT, "Architecture Where Cultures Meet," 25, 29 n.24; GOURNAY, "Training and Early Works," 38, 41 n.46. Cormier's own copy of *Vers une architecture*, 6th ed., published in Paris by G. Cres most likely in 1925, is in the CCA's library (ID:90-B1098).

44 See note 32 and GOURNAY, "Training and Early Works," 70, 72 fig. 47, and 70 fig. 39, and 82 nn. 29, 31.

45 This connection was noted by Barry Bergdoll. See note 32 and Carroll MEEKS, *Italian Architecture, 1750-1914* (New Haven: Yale University Press, 1966), 193 fig. 104, 198.

46 AR01:ARV-4/0-1. On March 24, 1916, Cormier arrived in Modane, a town in the province of Savoy on the border of France and Italy. He had gone back to Montréal in order to settle his father's estate at the beginning of 1916. He must have arrived in Rome sometime before April 18 when his wife received a bill from Au Printemps in Paris. See AR01: ADC-3B/2/2, chemise 8.

47 AR01:ADC-3B/2/2, chemise 2. The legal document in which he acknowledges borrowing the money from his father's estate for this trip and for the rest of his studies is dated March 3, 1916.

48 AR01: ADC-3A/1/2, chemises 1-3; Cormier still kept an apartment in Paris while he was in Rome at the British Academy. Just to the left of the École Militaire is François Blondel's Porte

Saint-Denis (1671) and to the right of the Collège des Quatre Nations is the façade of the church of Saint-Sulpice, designed by Jean-Nicolas Servandoni in 1736. See L. HAUTECŒUR, *Histoire de l'architecture Classique en France*, vol. 2 (Paris: A. Picard, 1948), 511-513, 513 fig. 406, and vol. 3 (Paris, 1950), 361-366, 366 fig. 310.

49 AR01: 670/A-22A; GOURNAY, "The Work of Cormier," 63, 65, 81 n.10, and 136-137 pls. 26.1-26.6, also in GOURNAY, ed., *Ernest Cormier and the Université de Montréal*, for illustrations of six of the eleven sketches.

50 CORMIER, "Les plans de l'Université de Montréal," 30.

51 Marcel FOURNIER, "Tradition and Modernism: The Construction of the Université de Montréal," in *Ernest Cormier and the Université de Montréal*, ed. I. Gournay, 44-46, 48, and GOURNAY, "The Work of Ernest Cormier," 67-70.

52 GOURNAY, "Training and Early Works," 37, 41 n.42. There are contact prints and negatives of photographs Cormier took in Europe in the 1920's in the Cormier Archive at the CCA.

53 CORMIER, "Les plans de l'Université de Montréal," 29.

54 AR01: 670/A-22A; the recto of the first drawing (01 Arc 39N, recto) is unpublished; the second drawing (01 Arc 37N, recto) was published in GOURNAY, ed., *Ernest Cormier and the Université de Montréal*, 137 pl. 26.6.

55 AR01: 670/A-22A; the verso of this drawing (01 Arc 39N, verso) is also unpublished.

56 BRAHAM, *French Enlightenment*, 138 fig. 174.

57 Patrik REUTERSWÄRD, *The Two Churches of the Hôtel des Invalides* (Stockholm: Nationmuseum, 1965), 9-29, 8 fig. 1: plan engraved by Jean Marot, 1693. See BLONDEL, *Architecture française*, vol. 1 (Paris, 1752), Book II, 191-205, no. I, pl. 1, and *Cours d'architecture*, vol. 3 (Paris, 1772), 313; and also GUADET, *Éléments et théorie*, 3rd ed., vol. 1, 121 fig. 33.

58 Christopher TADGELL, *Ange-Jacques Gabriel* (London, 1978), 46-48, 181-185, pl. 158: engraving by Le Rouge, 1752, pl. 159: anonymous engraving of *Grand Project* of 1751, pl. 164: *View of Main Façade*; GUADET, *Éléments et théorie*, 3rd ed., vol. 1, 155 fig. 54: façade, vol. 4, 112-113 figs. 1559-1562: plans, sections, and elevation of façade.

59 AR01: 670/A-22A, 01 Arc 37N, recto, published in *Ernest Cormier and the Université de Montréal*, 137 pl. 26.6.

60 Albert LAPRADE, *François d'Orbay, Architecte de Louis XIV* (Paris: Éditions Vincent, Fréal, 1960), 71-72, 117-119, and pl. 1: drawing of the ground plan of 1662 by Louis Le Vau, Paris, Archives Nationales, N III Seine 710. Hilary Ballon, who is preparing a monograph on Le Vau, has made new discoveries about the chronology of this building and its sources.

61 BLONDEL, *Architecture Française*, vol. 2, Book III, 1-8, no. 1, pl.1. See also pls. 2-6.

62 BLONDEL, *Cours d'architecture*, vol. 3 (Paris, 1772), 335.

63 Anthony BLUNT, *Art and Architecture in France: 1500-1700*, 4th paperback ed. (Harmondsworth: Penguin Books, 1980), 326. Blunt related the design to Francesco Borromini and Carlo Rainaldi's church of S. Agnese in Piazza Navona (1653-1666) in Rome. The centralized plan and dome is related to Louis Le Vau's Château of Vaux-le-Vicomte, built in 1657 for Nicolas Fouquet. See *ibid.*, 229-234, and 230 figs. 188, 189. See also Andrea PALLADIO, *I Quattro libri dell'Architettura* (Venice: Domenico de' Franceschi, 1570), 60 ill.

64 The Hunting Lodge at Stupinighi is located ten kilometres west of Turin. Between 1900 and 1919, it was the summer residence of Queen Marguerita of Italy. See Franco CARESIO, *Stupinighi, la real palazzina di caccia* (Turin: Editurist, 1987), 7-24, 133 plan ill.; 8-9, exterior; and 28, bird's-eye view by Filippo Juvarra, Museo Civico, Turin. Rudolf WITTKOWER, *Art and*

Architecture in Italy, 1600-1701, 2nd rev. ed. (Harmondsworth: Penguin Books, 1965), 227 fig. 34, 226-227, 338 n.38, suggested that Juvarra himself had been influenced by Boffrand's Château La Malgrange near Nancy and by Le Vau's Château de Vaux-le-Vicomte.

65 AR01:670/A-22A, 01 Arc 034N and 01 Arc 031N; published in GOURNAY, ed., *Ernest Cormier and the Université de Montréal*, 136 pls. 26.2 and 26.3. See also BLONDEL, *Planches pour le troisième volume du Cours d'architecture*, vol. 3, pl. XXVII: plan of the gardens of Versailles.

66 CORMIER, *Cours*, typescript, AR01:ARV-2/A-2, folio 66, and list of slides, folio 68, and contact sheets, AR01:Nit 4, for photographs of the Grand Trianon and gardens at Versailles that he used in his course.

67 AR01:670/A-22A, 01 Arc 32N; published in GOURNAY, ed., *Ernest Cormier and the Université de Montréal*, 137 pl. 26.4. See also another sketch which is a variant of this plan, 01 Arc 36N, 137 pl. 26.5.

68 See REUTERSWÄRD, *Hôtel des Invalides*, 28 fig. 4, for the drawing by Robert de Cotte, Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Hc14, vol. 1, folio 3; and 28-29 for the reference to the publication by Bellocq.

69 BRAHAM, *French Enlightenment*, 138-143, 139 figs. 176-177, 144 fig. 182; BLONDEL, *Architecture française*, vol. 2, Book III, 88-90, no. XV, pls.1-4.

70 VAN ZANTEN, "Architectural Composition," 191-193, 192 ill.

71 GOURNAY, "The Work of Cormier," 65. See 138 pl. 27: photostat of plan for the 1926 project (AR01:847xx), 139 pl. 29: view of the façade of the *Maison des Étudiants* (AR01:RA/2), also in *Ernest Cormier and the Université de Montréal*.

72 GOURNAY, ed., in *Ernest Cormier and the Université de Montréal*, 138 pl. 27.

73 Photostat of plan of 1927 project (AR01:00-EC-018) in GOURNAY, ed., *Ernest Cormier and the Université de Montréal*, 150 pl. 41.

74 COLLINS, "The Classicism of Auguste Perret," 74-76.

75 COLLINS, "The Doctrine of Auguste Perret," 92-93, 93 ill. , and JAMOT, A-G. *Perret*, pl. VII. Under the influence of Guadet's doctrine of Structural Rationalism, Perret discovered that the true structural form for concrete was the frame.

76 See the photograph of the church of Bourg Saint-Andéol taken by Cormier between 1923 and 1925 (AR01:ADC-6,4/36), and Marcel AUBERT, *Cathédrales, abbaciales, collégiales, et prieurés romanes de France* (Paris: Arthaud, 1965), 630-631, ill. 533. For a detail of the exterior façade of the Hunting Lodge at Stupinighi, see CARESIO, *Stupinighi*, 5 ill.

77 CORMIER, "Les plans de l'Université de Montréal," 29.

78 The term *The International Style* was not used until the 1932 exhibition of the same name organized at the Museum of Modern Art in New York by Philip Johnson and Henry Russell Hitchcock in which Le Corbusier, Walter Gropius, J.J. Oud and Mies Van der Rohe were acknowledged as the leaders of a new style in architecture. See Henry Russell HITCHCOCK, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, 3rd paperback ed. (Harmondsworth: Penguin Books, 1971), 513.

79 CORMIER, *Cours*, AR01:ARV-2/A-2, handwritten notes, folio 39, dated February 3, 1948. See also folios 70-77, retyped article by Albert Laprade, "Esthétique," dated c.1950, on the faults of *The International Style*. Cormier called Le Corbusier an extremist in an interview. See Arthur PRÉVOST, "La personnalité de la semaine," *Le Canada*, 2nd ed., vol. 50, no. 106 (9 August 1952) n. pag. For the Swedish architects, see Stefano RAY, *Sven Markelius, 1889-1972* (Rome: Officina

edizioni, 1989), *L'Architettura moderna nei paesi scandinavi* (Bologna: Cappelli, 1965), and *Ralph Erskine* (Bari: Dedalo Libri, 1978). I would like to thank Christina Enfors of the Arkitektur Museet in Stockholm for the birthdate of Sture Frölen.

80 Victoria NEWHOUSE, *Wallace K. Harrison, Architect* (New York, 1989), 115, 119: photograph of Cormier with the other members of the International Committee. Ironically *Cormier was the interpreter for Le Corbusier*.

81 Anonymus, "Ernest Cormier, architecte et ingénieur, l'homme, sa personnalité, son oeuvre," *Architecture, Bâtiment, et Construction* 2, no. 10 (January 1957): 15.

82 Cormier began designing the church in December 1923 and the church was consecrated in 1926. See AR01:2306/3.4-2306/3.5-2306/3.6 for the drawings; and AR01:251/A-10 for the correspondence. On June 26, 1925 Cormier left for France and Italy where he ordered works of art for the interior and exterior of the church. Alphonse Graton, the priest of the church, wanted the church to be modelled after the church of Ste-Marguerite Marie in Montréal, built between 1923 and 1925.

83 See Alberto BUSIGNANI and Raffaello BENCINI, *Le chiese di Firenze, quartiere di Santo Spirito* (Florence: Sansoni, 1974), 32-35, view of interior opp. p.48. Brunelleschi was awarded the commission in 1428, but construction was not begun until 1464, long after his death.

84 BUSIGNANI and BENCINI, *Santo Spirito*, 218-220, illustration of façade opp. 224. The basilica was founded in 1013. Photographs Cormier took in Florence between 1923 and 1925 are found in AR01:Nit B-2041/01.

85 LAMBERT, "Architecture Where Cultures Meet," 26 fig. 9, 25; GOURNAY, "Training and Early Works," 33. This building was destroyed in 1987. In this building Cormier introduced the thin shell technique of concrete vault construction to North America. Cormier had worked in 1917 for Considère, Pelnard, and Caquot who had used the technique in France.

86 Robin MIDDLETON, "Jacques-François Blondel and the Cours d'architecture," *Journal of the Society of Architectural Historians* 18, no. 4 (1959):140-148; and Christopher TADGELL, *Ange-Jacques Gabriel* (London: A. Zwemmer Ltd., 1978), 19-21.

Résumé

ERNEST CORMIER ET LA CULTURE EUROPÉENNE

L'influence de l'architecture et de la théorie françaises des XVII^e et XVIII^e siècles sur les dessins de Cormier pour l'Université de Montréal

Le projet de Cormier pour l'Université de Montréal, prévu à l'origine pour inclure un hôpital dans le complexe universitaire, constitue une synthèse des traditions de l'architecture classique française et nord-américaine. Le projet de 1927 pour l'Université de Montréal avec sa cour d'honneur, son vestibule d'honneur, ses ailes et pavillons, est le témoignage de l'influence sur Cormier de l'architecture européenne des XVII^e et XVIII^e siècles. Par son emplacement au sommet du mont Royal, par son plan symétrique et sa volumétrie hiérarchisée, l'Université de Montréal fait allusion au symbolisme de la villa, du château, du monastère et de l'hôpital.

Ernest Cormier admirait profondément la culture européenne. De 1908 à 1918, il avait vécu en Europe où il avait étudié et pratiqué l'architecture et où il séjourna chaque été jusqu'à l'éclatement de la Deuxième Guerre mondiale. Même si Cormier rejetait l'historicisme du XIX^e siècle, son architecture n'est pas étrangère à la tradition européenne, puisqu'il avait fait sienne la doctrine du rationalisme constructif de Julien Guadet (1834-1908), doctrine qui était à la base du programme pédagogique de l'École des Beaux-Arts de Paris, où il avait étudié de 1909 à 1913.

Un dessin exécuté par Cormier à Montréal, vers 1907 ou 1908 pour le cours par correspondance de l'École du Bâtiment de Paris, montre qu'il connaissait déjà l'architecture française du XVIII^e siècle et sa théorie, en particulier les écrits de Jacques-François Blondel (1705-1774), dont les méthodes pédagogiques sont à la base des cours d'architecture à l'École des Beaux-Arts.

Cormier a assimilé deux étapes fondamentales de la conception proposées par Jacques-François Blondel dans son *Cours d'architecture* (1771-1776). Lorsque le programme architectural est établi, il s'agit dans un premier temps d'étudier les précédents, aussi bien historiques que contemporains en visitant soi-même les édifices et en faisant des recherches dans les livres et albums de gravures. Dans un deuxième temps, on fait des croquis pour étudier différents plans et élévations avant de passer à l'exécution des dessins détaillés. Cormier appliqua les méthodes de Blondel lorsqu'il planifiait l'Université de Montréal.

L'aquarelle *Vitrail pour un architecte* réalisée par Ernest Cormier et Charles Mauméjean en 1927 pour la salle d'attente de l'agence de Cormier, rue Mansfield, donne des indices sur les édifices que Cormier avait étudiés lorsqu'il faisait des recherches pour l'Université de Montréal. Au point correspondant

au sommet de la fenêtre, Cormier a peint l'église des Invalides construite par Jules Hardouin-Mansart (1646-1708), juste en-dessous, il y a l'École militaire d'Ange-Jacques Gabriel (1698-1782), et légèrement à droite, le collège des Quatre Nations de Louis Le Vau (1612-1670) et François d'Orbay (1637-1697); tous ces monuments sont à Paris.

Onze petits feuillets montrant des croquis sur papier-calque, certains à la plume, d'autres au plomb, représentent des bâtiments français des XVII^e et XVIII^e siècles que Cormier a aussi étudiés pour son projet de l'Université de Montréal. La nature très générale du programme, comme en témoignent les inscriptions sur deux des feuillets, et les influences européennes présentes dans les croquis suggèrent que Cormier les a probablement dessinés avant son séjour aux États-Unis, du 25 avril au 8 mai 1924, organisé par la *Division of Medical Education* de la fondation Rockefeller. C'est à la suite de ce voyage que Cormier et les dirigeants de l'Université s'intéressèrent principalement aux prototypes nord-américains pour la conception de l'Université de Montréal. Au cours de l'été 1923, Cormier, qui était retourné en France et en Italie, avait revu les monuments qu'il avait découverts lorsqu'il était étudiant.

Quand on connaît l'attachement de Cormier pour le passé, on comprend pourquoi il refusa de construire dans ce que l'on appella à partir de 1932 le *Style international*. Cormier dirigeait ses projets au double titre d'architecte et d'ingénieur. Il utilisait les techniques les plus récentes de construction en béton armé. Mais à cause de sa formation à l'école des Beaux-Arts et contrairement à Le Corbusier, il se sentait obligé de revêtir la structure de béton avec des matériaux traditionnels et d'évoquer dans ses édifices une parenté avec les monuments du passé.

Les notions classiques de *convenance*, de *bienséance* et de *commodité* établies par Jacques-François Blondel avaient beaucoup d'importance pour Cormier. Pour lui, l'édifice devait posséder une uniformité stylistique en accord avec le plan et la fonction et devait exprimer à travers sa forme un message quant à son rôle dans la société contemporaine et quant à ses rapports avec le passé.

Traduction: Catherine Roberge
Centre Canadien d'Architecture

1418, AVENUE DES PINS, LA MAISON ERNEST CORMIER AND THE EUROPEAN CONTEXT

In September of 1930 Ernest Cormier purchased the parcel of land from the Estate of George C. Hague that was to be the site of his own home.¹ He was forty-five years of age, and had in the previous decade established a formidable career and public persona as an architect and civil engineer, exhibiting watercolorist and sculptor.²

Apart from his more public persona, there was also Cormier the private man. Cormier's first wife, Berthe Leduc, died in 1918.³ In the following years when he was establishing his career as architect-engineer-artist, Cormier met Clorinthe Perron with whom he began a lifelong relationship. Clorinthe Perron and her sister Cécile had worked as artists' models for Cormier and his friends Henri Hébert, the sculptor and his brother Adrien Hébert, the painter. While suitable as a companion in the context of the private and artistic lives shared with his friends, at that time Clorinthe Perron was not considered an acceptable wife for the son of a socially-prominent physician whose career as architect-engineer brought him into contact with the established patrons of the ecclesiastical, educational and civic structures he was then building.⁴ While the artistic facet of Cormier's life was discussed in the press, as a means of complementing his career as an engineer and Beaux-Arts-trained architect, his personal life was kept from public view. Officially, Mrs. Cormier, i.e. Berthe Leduc, had died in 1918, and there was no second Mrs. Cormier.⁵

I believe that this compartmentalization of Cormier's life into the public person and private man, viz the architect-engineer-artist, the companion of Clorinthe Perron, the photographer, gardener and ceramicist, the book binder and bibliophile, was at the core of the programme Cormier evolved for his house and largely determined its *parti*. One could conjecture then that the residence at 1418, Avenue des Pins was an expression in architectural terms of Ernest Cormier himself.

Cormier's choice of a site on the southern slope of Mount Royal reflected a continuing fascination with buildings on mountain sites that dates back to his early student projects in Rome, such as the Villa Madama, situated on one of the hills of that city.⁶ This interest was again manifested in his watercolour renderings, done after photos he had taken on his trips to Europe between the wars.⁷ While the hills of Rome were a topographical fact of Cormier's student days there, Mount Royal is the primary topographical feature of the architect's native city whose northern slope was the site of the project that was to preoc-

cupy him to varying degrees of involvement for nearly forty years of his life.⁸ The site Cormier chose for his house was almost midway between the Université de Montréal and his Mansfield Street office. It afforded a spectacular view of the city below and was in an area traditionally inhabited by members of Montréal's business and social elite in whose company Cormier, as an ambitious professional, was increasingly enmeshed.⁹ In such a neighbourhood, an attractive up-to-date house could draw the attention of a well-heeled potential clientele, the depressed financial climate of the period notwithstanding.

The Cormier house is attached to the eastern wall of the much larger Gillespie house, built in 1926 by Barott and Blackader.¹⁰ The two-storey studio block is lower than the height of the Gillespie house and is set back between the Gillespie house façade and that of the entry pavilion, leaving space for a terraced front lawn (fig. 1). The Gillespie house physically dominates these three masses; yet the simplicity of the vertical elements of both the door with its framing devices, and the window with its sculpture and window box, create sufficient compositional tension to visually re-assert the presence of the Cormier house. Thus, this modern house, by 1930 standards, does not overwhelm the more traditional elements of the neighbourhood. It is only when viewed from the eastern side that one could perceive a house which projects far out from its sloping site, and comprises four visible floors and an enclosed rear garden over a garage that is five levels below the Pine Avenue entrance terrace (fig. 2).¹¹ These elements — front terrace, house, garden and garage — are analogous to those of the forecourt, *corps-de-logis*, gardens and stabling, albeit arranged on a level site in the traditional Parisian townhouse of the late eighteenth century.¹² Cormier, because of a personal predilection, was convinced of the validity of the Beaux-Arts architectural traditions which he took such pains to learn in Paris and Rome.¹³ Given the programme that he presumably set for his house whose spaces had to accommodate the various aspects of his public, professional, artistic and private lives, only a traditional Beaux-Arts approach with spaces set aside for different contexts and functions was possible. The interlocking spaces of Frank Lloyd Wright and the open planning of Le Corbusier or even Mies were therefore irrelevant.¹⁴

The plan of the house is basically a "T" shape, axially arranged around a dominant stairwell and disposed down the slope of the mountain. The uppermost floor on a north-south axis contains the entry, cloakroom and kitchen facilities, symmetrically arranged opposite the dining room and wet bar that they serve and around the central stairwell and hall. The stairwell is the fulcrum of the east-west axis leading across the hall through the studio entry into the studio itself. Thus, on this floor are the most accessible public rooms or *chambres d'apparat* of the house which, with their service rooms, could accommodate whatever formal entertaining or meeting facilities were required



fig. 1 Ernest Cormier, **Cormier House, Montréal, 1930-31**, view from avenue des Pins, Montréal, Collection Centre Canadien d'Architecture / Canadian Centre for Architecture, 01 Arc 606 N. (Photo: S.J. Hayward)



fig. 2 Ernest Cormier, **Cormier House, Montréal, 1930-31**, East façade, Montréal, Collection Centre Canadien d'Architecture / Canadian Centre for Architecture, 01 Arc 607N. (Photo: S.J. Hayward)

in the context of Cormier's professional or artistic life and which architecturally present the most visible aspect of Cormier's public persona.¹⁵

In a reversal of the usual domestic formula, one descends to the more private level of the house. In doing so Cormier successfully exploited the site limitations and kept his domestic life from public view. From the staircase, on an east-west axis, one passes through another columned entry into the windowless library. On the north-south axis are the maids' quarters and entry, linen and wine storage, stairhall, dressing room and master bedroom. A subsidiary east-west axis includes bathrooms and another room originally intended as a bedroom, leading off the library.¹⁶

Below this complex of *chambre de commodités*, comprising *chambre à coucher*, *cabinets*, library, and service rooms, is an apartment provided for Clorinthe Perron and her sister Cécile. This is accessible by either the interior staircase or the exterior side entrance. The apartment contains a *salle commune*, normally considered a servant's communal hall but is here, in fact, a living room with fireplace and view over the city and the primary access to the garden. Left of the stair is a bedroom, dressing room, bathroom and closet suite. To the right of the stair is a kitchen and a workroom for one of Cormier's various activities as book-binder and sculptor.¹⁷ The staircase provides access to the floor below with storage and furnace room and yet another workroom or atelier, supposedly for ceramics, as it was at one time apparently provided with a kiln.¹⁸

What then were the architectural precedents for such a house? Traditionally designed houses perched on spectacular sites were featured throughout the 1920's in architectural journals familiar to Cormier. California houses by such architects as Myron Hunt and George Washington Smith, for example, in a modified Mediterranean style, were illustrated in the pages of the *Architectural Record* along with old or more recently built hill-sited villas in Spain, Southern France and Italy.¹⁹ Such buildings, with their bold massing, plain stuccoed walls and simple fenestration, had a profound influence on architects of Cormier's generation including those working in the International style. These more contemporary buildings, illustrated in the pages of *L'architecture vivante*, *Art et Décoration* or *L'architecture* in Cormier's library, include projects by Eileen Gray and Jean Badovici, Rob. Mallet-Stevens, Edouard Joseph Djo-Bourgeois, Gabriel Guévrekian, Ludwig Mies van der Rohe and the American architect Frank Lloyd Wright.²⁰

Yet, while many of these houses may have served as potential models for his house plan, the problems inherent in a difficult site were not the only determining factors. As Pierre Richard Bisson has pointed out, one of the principal precedents for the Cormier house with its two-storey studio-salon, flanked on one side by service and living areas, was the house J. Omer Marchand built for himself between 1912 and 1914 on a more conventional site on Wood

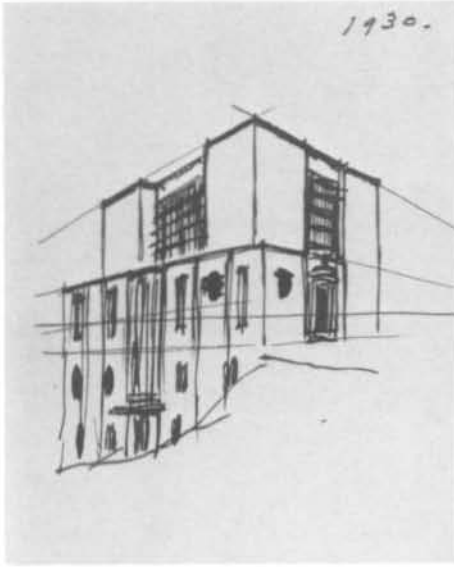


fig. 3 Ernest Cormier, *Cormier House, Montréal*, 1930, preliminary perspective sketch, red and black ink on paper, 13.8 cm × 11.5 cm, Montréal, Collection Centre Canadien d'Architecture / Canadian Centre for Architecture, AROI:3005, boîte 905, folio A-39.

Avenue.²¹ Cormier was perhaps attempting to restate Marchand's concept of the studio house as the archetypal dwelling appropriate to the architect.

In a small sketch in red ink on paper found in the dossier dealing with the land purchase of 1930, the year inscribed on the sketch, Cormier drew in some, but not all, of the essential masses and fenestration of the building (fig. 3).²² The façade of the eastern block of the house comprises a long central columnar mass terminating at its base with a door and small canopy. This central unit is flanked by windows arranged in a "T" shape. This composition recalls that of the street façade

of Peter Behrens's Cuno house at Hagen Eppenhausen built around 1909-1910.²³ In addition to certain visual similarities between the two façades, it must be borne in mind that the central vertical elements in both buildings contain monumental stairwells with central hall and large drawing rooms, all on the same axis; so too does Behrens's Schroeder house next to the Cuno house which has, in addition, a screen of four columns separating the drawing room from the hall-stairwell complex.²⁴ It must be remembered that Cormier owned books on Peter Behrens.²⁵

The small sketch however does not include a number of significant elements which Cormier incorporated in the finished house. One of these was the addition of a rectangular clerestory well which provided light through the east window of the studio, as well as dramatic overhead light to the columned entry way to the studio. In the juxtaposition of these external elements, Cormier may well have been influenced by Perret's similar treatment of interconnecting rectangular or block-like masses found in his 1926 house for Mr. Mouron in Versailles.²⁶ The south façade of the Cormier house was to a certain degree determined by that of the adjoining Gillespie house. However, in its massing,

fenestration and stuccoed surfaces, it owes more to the works of architects like Rob. Mallet-Stevens (fig. 4).²⁷

To return to the small sketch, we notice that the entrance way is not as Cormier completed it. For this Cormier adapted its main elements, such as the receding vertical panels framing the central door and overdoor sculpture, from the front doorway of the Pavillon du Collectionneur designed by Pierre Patout in conjunction with the interior designer Emile Jacques Ruhlmann for the *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* held in Paris between April and October of 1925.²⁸ Notwithstanding the participation of such avant-garde architects as Melnikov from Russia, as well as Le Corbusier from France, the Pavillon du Collectionneur was the focal point of France's participation in the exhibition and it was widely praised at the time. Couched as a modern building with plenty of stylistic allusions to the eighteenth century, the pavilion was to be the dwelling of an imaginary sophisticated connoisseur and patron of the contemporary art

and design that merited being shown inside.²⁹ Perhaps by alluding to this façade by Patout, an architect he admired very much and apparently worked with, Cormier was appropriating for himself the role of the sophisticated modern connoisseur as a necessary complement to the role of architect-engineer. Thus, Cormier's house may have been not only a modern reworking of Marchand's earlier house as the archetypal dwelling of the architect, but also a comment about the qualities required of the modern architect, certainly one like Ernest Cormier.

The Pavillon du Collectionneur and the 1925 exhibition were interesting for other aspects related to the field of design that influence Cormier's career. It was during this period that issues related to design were undergoing changes analogous to those occurring in the areas of architecture, sculpture and painting.³⁰ Perhaps the best that can be said of the *Exposition* is that it brought into sharp focus the problems that had beset the decorative arts since the time of



fig. 4 Ernest Cormier, Cormier House, Montréal, 1930-31, South façade, Montréal, Collection Centre Canadien d'Architecture / Canadian Centre for Architecture, 01 Arc 608N. (Photo: S.J. Hayward)

William Morris; namely, how does an industrialized society produce innovative design of excellent quality while taking into account the new possibilities of machine production. Perhaps the major personality in France who was then grappling with this issue was Le Corbusier.³¹ His architectural participation in the *Exposition* was in the form of the ill-sited Pavillon de L'Esprit Nouveau.³² This totally modern building was named after the polemical art journal *L'Esprit Nouveau* that was the mouthpiece of Le Corbusier and his associates and from whose pages were culled the series of articles that comprised his scathing attack on the state of design at the time.³³ Entitled *L'Art Décoratif d'Aujourd'hui*, it was published just in time for the *Exposition*, and Cormier owned a copy. The focus of Le Corbusier's criticisms was the essentially historicist approach to a type of design intended primarily for the luxury market fostered by the *Exposition's* organizers and the Société des Artistes Décorateurs with whom Le Corbusier was ideologically at odds.³⁴

Le Corbusier was of course acutely aware of all aspects of German and Austrian architecture and design whose influence had swept over Europe in successive waves since the turn of the century. These embraced a wide range of ideas that included an approach to design in which all the individual elements were subordinated to the overall look or ensemble; the adoption of Adolf Loos's ideas concerning the rejection of all unnecessary ornaments; and Hermann Muthesius's dictum that designers had to produce standardized archetypal objects, stripped of historical associations, whose forms were based on mathematical calculation and determined by function. Perhaps the most significant idea was that of the state-sponsored collaborative design workshops that led to the post-war creation of the Bauhaus.³⁵

In the period of reconstruction after the war, French designers, especially those associated with the Société des Artistes Décorateurs, rejected whatever influences heretofore had been coming from Germany, especially since the successful German design presentation at the 1910 Salon d'Automne which Cormier most likely visited.³⁶ Instead, French designers retreated into simplified reworking of the classical design vocabulary popular in Europe between 1765 and 1840, exploiting the full gamut of luxurious surface finishes updated to reflect the impact of Cubism, Futurism and the Wiener Werkstätte with colour combinations that were influenced by the Fauves and the orientalism and exoticism of the Ballets Russes.³⁷ This more traditionally-based synthetic approach to design that we now call Art Déco can be seen in its finest and most distilled expression in the works of Emile-Jacques Ruhlmann and Jean-Michel Frank, both of whose works had a profound influence on Cormier.³⁸ The other more avant-garde approach, informed as it was by ideas emanating from Germany, Austria and Italy, was naturally spearheaded by Le Corbusier and a cadre of like-minded young designers, some of whom had been, earlier in their

careers, in the traditionalist camp.³⁹ From this modern approach, Cormier extrapolated and incorporated many ideas into the furnishings that he designed. These include a suppression of nearly all ornament; a systematization of seating and table furniture types according to function; and a virtual elimination of storage or case pieces in favour of built-in storage facilities. All of these ideas reflected the influence of Le Corbusier and others, and Cormier's own inclination by virtue of his training as an engineer. Yet Cormier's interiors are far from anything designed by Le Corbusier.

The first room or ensemble to be considered is the studio which one enters through the rather dramatic entry with its Bois Jourdain marble-faced columns which appear to support the light-well above (fig. 5). Cormier, like other architects of his time, seems to have been fascinated with the simplified but powerful forms of Egyptian architecture. The combination of the shapes of the columned entry into the tombs at Beni-Hasan, combined with that of the stepped pyramid or *mastaba*, obviously suggested possibilities for the studio entry way.⁴⁰

The mottled grayish-bronze of the marble columns focuses attention on these same materials in the fireplace, a rectangular mass flanked with fluted and truncated quarter-columns. This gray-bronze colour is repeated in the small squares set into the floor where the tan and honey-coloured terrazzo surfaces intersect.⁴¹ The light honey colour is repeated in the Japanese wood-fiber wallpaper on the walls that take one's eye up to the *mastaba* — like a coffered ceiling, lit at night from a source hidden behind the reeded cornice moldings. The materials of the walls, floor, fireplace and columns have an inherent small-scale pattern that is given a geometric order and visual tension by the manner in which they are assembled. The colour range of these materials gives the room its warmth, an aspect that is enhanced especially in the daytime by the interplay of smooth and matte textures.

The first furniture grouping that one encounters in the room is a large black and gold table with marble top about which are clustered two short and two long benches. This group and the matching lower octagonal table are a stylistically distinct visual foil to the rest of the furniture in the room and, although they were designed by Cormier, they were not, however, originally designed for his home.⁴² Nor was the round table in the corner at the right. Previously thought to have been designed by Ruhlmann and purchased by Cormier at the 1925 *Exposition*, the table was actually designed by Maurice Dufrene and was featured prominently in 1922 promotional literature for the La Maîtrise shop at Galerie Lafayette which Dufrene directed.⁴³

The other furniture was, however, designed for the room, the most imposing of which was the long divan in front of the radiator beneath the window. Its rectangular, unadorned, block-like arms were veneered in macassar



fig. 5 Ernest Cormier, **Cormier House, Montréal**,
1930-31, view from hall into studio, Montréal,
Collection Centre Canadien d'Architecture /
Canadian Centre for Architecture, 01 Arc 089N.
(Photo: S.J. Hayward)



fig. 6 Ernest Cormier, *Cormier House, Montréal*, 1930-31, interior of Studio, Montréal, Collection Centre Canadien d'Architecture / Canadian Centre for Architecture, 01 Arc 086N. (Photo: S.J. Hayward)

ebony and it was covered in an amethyst velvet to match the window curtains.⁴⁴ The whole ensemble formed a tall consistently-coloured unit (fig. 6).⁴⁵

The shape of the armchairs used in the studio and elsewhere seems to have been derived from examples by Francis Jourdain, another important designer.⁴⁶ The design sources of the smaller chairs in the corner of the studio will be discussed in conjunction with the dining room furniture. We see, however, that Cormier evolved three basic types of seating furniture which he then used throughout the house. These were dictated by placement and function, an idea that Le Corbusier would have endorsed. Yet, at the same time, these types also allude to, but do not literally copy, the eighteenth-century hierarchy of seating furniture for a *chambre d'apparat* comprising the *sièges meublants* or large scale seating furniture visually conceived as part of the architectural framework, and the *sièges courants* or smaller chairs moved about according to social needs.⁴⁷ The idea of a modern object alluding to the past, as we shall see, is a leitmotif Cormier wove throughout his house.

fig. 7 Ernest Cormier, *Cormier House, Montréal, 1930-31*, interior of dining room, Montréal, Collection Centre Canadien d'Architecture / Canadian Centre for Architecture, 01 Arc 398N. (Photo: S.J. Hayward)



For the design of his dining room, Cormier reworked many of the same ideas he had used in the design of his studio, but in different materials (fig. 7). The rectangular walnut panels with ebony covered studs are similar in tonality to the end-cut wooden floor laid in a geometric pattern. The original brown silk-velvet curtains and the burgundy striae mohair-velvet chair upholstery likewise related to the colour of the side-board which was made of a mottled plum and grey levanto marble.⁴⁸

The room has many allusions to Ruhlmann's designs; the ceiling, with its *caillouté* pattern coffers, is similar to one Ruhlmann created for a salon on the steamship *Ile de France*.⁴⁹ The ordering of other elements in the room also recalls the work of Ruhlmann. The symmetrical placement of doors or windows flanking a central buffet and mirrored wall recall a 1923 Ruhlmann project for a dining room.⁵⁰ This in turn, however, is very much within the context of the traditional interior architecture of dining rooms in large French houses that can be traced back to an early eighteenth-century dining room elevation by Jean

Berain.⁵¹ The dining room table is essentially an extensible trestle table reduced to its most basic elements, executed however in walnut and macassar ebony.⁵² Cormier initially made two designs for dining room chairs that could be used elsewhere in the house.⁵³ One is derived from early eighteenth-century English designs with a characteristic cabriole leg; the second seems to be a variant of a chair design available at the time in Montréal department stores.⁵⁴ Ultimately the design Cormier chose was one developed by Philippe Petit and sold through the *Décorations Intérieures Modernes* shop in Paris.⁵⁵

Cormier commissioned two different photos of the dining room from Hayward, the photographer, showing the room under different lighting conditions. Cormier was obviously fascinated with the play of light on the textures of different materials including the Japanese wood-fiber wallpaper that he assembled in different patterns in various areas of the house, horizontally in the studio and checker-patterned in the hallway and upper stairwell.⁵⁶ Cormier was probably influenced by Jean-Michel Frank's handling of similar exotic and precious materials. His 1927 drawing room done for the Comte de Noailles features walls covered with rectangular sheets of parchment arranged to suggest stone blocks.⁵⁷

Cormier's interest in surface textures extended to such details as the intersecting lozenge pattern for the acid-etched window in the stairwell (fig. 8).⁵⁸ Cormier delineated these shimmering window and wall surfaces by outlining the window in what appears to be ornamental bars of chrome tubing, the only instance where he used this material in the house. These bars are in fact part of the heating coil that completely surrounds the window embrasure.⁵⁹ Cormier used flat chromium-plated bronze straps, again in polished and matte finishes, for the balustrade of the staircase whose design was influenced by a 1928 staircase by Maurice Dufrené who used these materials in a similar manner.⁶⁰ The Ruhlmannesque lighting fixtures in the upper and lower stairhalls were made locally after Cormier's own drawing.⁶¹

From the marble-faced lower stairwell, one passes through another columned entry (again with Egyptian architectural allusions) that gives access to the library (fig. 9). The gold-leaf facing on the columns is similar in tonality to that of the ensemble of the stele over the fireplace made of black and gold marble.⁶² The golden colours of the entry and the fireplace corner provide a counterpoint to the sumptuousness of the materials used in the library whose floor, furniture, fitted shelves and panelling were all executed in highly figured walnut.⁶³

In this room, as in the dining room and studio, Cormier has placed a principal piece of furniture at or near the room's central axis.⁶⁴ Strategically seated behind the desk where Cormier worked on its practical marble surface, one can see beyond this windowless room, through the columns, to the lighted



fig. 8 Ernest Cormier,
Cormier House,
Montréal, 1930-31,
view of hall and upper
stairwell from studio,
Montréal, Collection
Centre Canadien
d'Architecture /
Canadian Centre for
Architecture, 01 Arc
352N. (Photo: S.J.
Hayward)

fig. 9 Ernest Cormier,
Cormier House,
Montréal, 1930-31,
view of library from
lower hall, Montréal,
Collection Centre
Canadien d'Architecture
/ Canadian Centre for
Architecture, 01 Arc
602N. (Photo: S.J.
Hayward)





fig. 10 Ernest Cormier, **Cormier House, Montréal, 1930-31**, interior of library, Montréal, Collection Centre Canadien d'Architecture / Canadian Centre for Architecture, 01 Arc 088N. (Photo: S.J. Hayward)

fig. 11 Ernest Cormier, **Cormier House, Montréal, 1930-31**, interior of dressing room, Montréal, Collection Centre Canadien d'Architecture / Canadian Centre for Architecture, 01 Arc 599N. (Photo: S.J. Hayward)

fig. 12 Ernest Cormier, **Cormier House, Montréal, 1930-31**, interior of bedroom, Montréal, Collection Centre Canadien d'Architecture / Canadian Centre for Architecture, 01 Arc 600N. (Photo: S.J. Hayward)



stairwell and hallway, or straight ahead through the door opposite, across the adjacent room, through the window, to the city below. Slightly to the left of the columns is the caracul-covered divan placed under the bookcase in a manner that recalls the placement of the studio divan under the window. To the right of the door opposite the desk is the fireplace; to the left of the door is a large bookcase which, along with the divan, would have provided the three interior focal points of the room when viewed from the desk. Thus, the visual texture and complexity of these three solids alternating with the voids or penetrations of the doors would preclude any sense of claustrophobia that this interior room could engender (fig. 10).

Adjacent to the library was Cormier's bedroom suite, entered through a long narrow dressing room with a large, rather masculine dressing table-desk and stool at one end, in front of the curtained window. The opposite end of the room was fitted with three full-length dressing mirrors.⁶⁵ The walls of the by now familiar Japanese fiber paper were arranged so as to suggest the pattern of cut stone blocks (fig. 11).

The bedroom is a rectangular chamber provided with a simple bedframe and two coffers veneered in a geometric pattern of walnut and macassar ebony. The walls were completely covered with velvet attached to tracks which allowed for openings at the doors and windows.⁶⁶ The bed was centered on a carpet, the only one to be seen in any major room of the house (fig. 12). This emphasis on soft sound-absorbing materials was not only appropriate to the room's function, but, as Odile Henault and Larry Richards have suggested, was also an aspect of the sumptuousness typical of the tastes of the period.⁶⁷ It also recalls the classicism of the Napoleonic period in France when bedrooms were quite often partially or completely curtained in fabric.⁶⁸ But, it also alludes to the far distant past — the Middle Ages. In that period, bedrooms were the most expensively furnished chambers in the houses of the wealthy.

Frequently fitted out with hangings or tapestries for heat rather than sound insulation, they were the repositories of the owner's most valued possessions, kept in coffers and trunks.⁶⁹ The nomadic owners of such houses transported belongings from house to house where they would be re-installed. From this evolved the concept of *meubles* — or moveable furniture.⁷⁰ Thus, while Cormier designed a room that reflected the luxury of the period he lived in, with simple archetypal shapes, he was at the same time referring to the oldest concept of furniture itself. This, I feel, is essential to understanding Cormier for whom the past and the present were not in conflict but a continuum. Le Corbusier felt that historical and hierarchical associations had to be eliminated in order to start anew, probably because the vestiges of the past were all around him. It is interesting that Cormier makes this statement in the most private and intimate room of his house. This medieval conceit continues when one pushes



fig. 13 Ernest Cormier, Cormier House, Montréal, 1930-31, view of garden, Montréal, Collection Centre Canadien d'Architecture / Canadian Centre for Architecture, 01 Arc 609N. (Photo: S.J. Hayward)

back the arras-like wall curtains of the bedroom to look outside onto a walled-in garden⁷¹ or *Hortus conclusus*, with its own medievalizing tower, whose interior stairwell provided access to the garage and a very twentieth-century means of transportation (fig. 13).

Below this floor is Clorinthe Perron's apartment about whose décor we have only a drawing for the living room (*Salle de commune*) fireplace and another sheet with a floor plan for the bedroom furniture placement on the verso of which is a freehand sketch of this same furniture and one official photograph showing the living room in an unfinished state.⁷² Yet again we see walls covered in Japanese wood-fiber paper. Most of the furniture was purchased from department stores, either in Paris or Montréal.⁷³ This far more conventionally domestic setting than others in the house was, according to the accounts of Cormier's servant, where Cormier and Clorinthe lived much of their lives together (fig. 14).

Within a year of its completion the house was featured in the pages of the *Journal of the Royal Architectural Institute of Canada* with illustrations of the interiors and plans of the two uppermost floors.⁷⁴ The house was well received and won the R.A.I.C. prize. However, it did not bring Cormier any known commissions for domestic architecture. One of the prime reasons for this was



fig. 14 Ernest Cormier, *Cormier House*, Montréal, 1930-31, view of Clorinthe Perron's living room, Montréal, collection Centre Canadien d'Architecture / Canadian Centre for Architecture, 01 Arc 601N. (Photo: S.J. Hayward)

of course the financial depression during which Cormier apparently supported his rather lavish lifestyle by his commissions as a consultant-engineer. There were other reasons that have to do more with prevailing aesthetic trends in North America.

For the type of clientele that an architect like Cormier may have been trying to cultivate and for whom the *parade* of public life was a daily reality, the bible, as it were, of interior design since the early days of the century was Edith Wharton and Ogden Codman's *The Decoration of Houses* whose ideas were later updated in Elsie de Wolfe's *The House in Good Taste*.⁷⁵ Their design principles, based upon traditions dating from the Renaissance through the eighteenth century, informed the interiors of Beaux-Arts houses in New

York, Newport and Montréal such as Marchand's house for Rodolphe Forget, Ernest Barott's house for William Yuile and Robert and F.R. Findlay's house for J.A. Raymond.⁷⁶ These were all built within a generation and little more than a stone's throw away from the Cormier house.

The other main trend in North America was the colonial revival. In an age when millions of new immigrants were settling into a new life, the need for re-asserting the traditions of a colonial-revolutionary past was manifested in the creation of such institutions as Colonial Williamsburg.⁷⁷ In Canada this interest in the eighteenth century was reflected in the research carried out by scholars like Marius Barbeau and Ramsay Traquair. This brought about an appreciation of North-American antiques and, naturally enough, the reproductions of them dominated the home-furnishings trade.

North-American department stores in the late 1920's did devote considerable space and money in an attempt to promote the latest in European design, as well as its North-American translations.⁷⁸ To this latter end, Jean-Marie Gauvreau established the *École du meuble* in Montréal in 1929 to train Québec designers and craftsmen.⁷⁹ These efforts, however, achieved only limited success. While it was acceptable to "do over" one's drawing room, study, or boudoir as a means of keeping aesthetically abreast of the times, it was however, outside of the milieu of persons associated with the arts, architecture and the

media, not yet acceptable to design a whole house and its interiors in a totally modern idiom. With rare exceptions, modern design of whatever persuasion was deemed acceptable only for public, educational, civic and commercial buildings, not domestic architecture. This ambivalence toward a total acceptance of a more modern architectural idiom was reflected in MacDougall's "Proposed Hillside Residence" of 1935, as well as Cormier's own project for a house for the French Delegation of about the same period where these architects offered traditional and modern solutions to their respective clients.⁸⁰

It was perhaps the fact that the Cormier house was such a personal expression in architectural and visual terms of the totality of Ernest Cormier that the ideas it embodied could not easily relate to the needs of any other client for domestic architecture. It is in the very underlying aesthetic unity of the ensemble of the house, its furnishings and its gardens that express the inherent complexities, intelligence, taste, wit and irony of Ernest Cormier that make the house the great work of art it truly is.

ROBERT LITTLE

Curator of Decorative Arts
The Montreal Museum of Fine Arts

This paper is a much abridged version of a lecture given within the context of a colloquium dealing with Ernest Cormier and the Problems of Modernity.

At the Canadian Centre for Architecture, I would especially like to thank Phyllis Lambert, Isabelle Gournay and Nicholas Olsberg for inviting me to participate in the colloquium. It was with Phyllis Lambert that I met Clorinthe Perron Cormier. In the Archives Department, I would like to thank Robert Desaulniers, Robert Fortier, Eric Vanasse and Linda Portugal for their help in providing access to all the Cormier material in the extensive Cormier Archive. In the Library, research was greatly assisted with the help of Murray Waddington, Rosemary Haddad, Peter Trépanier, Renata Guttman, Pierre Boisvert and Susie Quintal. Countless photographs and slides were provided through the good graces and patience of Alain Laforest and Gilles Lessard. At the Montreal Museum of Fine Arts, I would like to thank John R. Porter and Pierre Archambault for allowing me the time to devote to this project, to Rosalind Pepall for her many suggestions, to Brian Merrett for providing photographs and information on J. Omer Marchand and to Nicole Khoury for putting order into seemingly endless versions of the text.

I am especially grateful to my wife, Myra Nan Rosenfeld, for her wise counsel and indefatigable encouragement.

Notes

1 The land was purchased from the Estate of George C. Hague on the 19th of September 1930 for \$16000.00. Fonds Cormier, Documents Personels; Propriété, Document 01,816/A8.

2 On his letterhead of this period, Cormier referred to himself as “Architecte // et Ingénieur-Constructeur;” a June 1927 article by Jean CHAUVIN in the series “Interviews d’Artistes” appearing in *La Revue Populaire* was entitled “Ernest Cormier // Architecte, peintre, sculpteur.” Apart from his better-known architectural activities listed in Isabelle GOURNAY, ed., *Ernest Cormier and the Université de Montréal* (Montréal: Centre Canadien d’Architecture / Canadian Centre for Architecture, 1990), 173-174 (hereafter cited as CORMIER, *Exhibition Catalogue*), Cormier exhibited at the galleries of the Art Association of Montreal (now the Musée des beaux-arts de Montréal / Montreal Museum of Fine Arts) in 1908, 1914, 1918, 1922-1924, 1926, 1927, 1929-1933, see “Ernest Cormier,” Canadian Artists Files, Montreal Museum of Fine Arts. Late in his life Cormier stated, “Le véritable architecte est forcément un artiste puisque L’Architecture est le premier des beaux-arts; viennent ensuite la peinture, la sculpture et la gravure,” in Willie CHEVALIER, “Entretien avec Ernest Cormier,” *Vie des Arts XX*, no. 81 (Hiver 1975-76): 18.

3 CORMIER, *Exhibition Catalogue*, 172.

4 Phyllis LAMBERT, “Architecture Where Cultures Meet,” in CORMIER, *Exhibition Catalogue*, 18 and 28, footnote 3. Ernest Cormier and Clorinthe Perron were married in 1976, one year after Cormier moved from his house at 1418, av. des Pins (the subject of this paper) to another of his properties (which since 1947 contained his offices), situated at the corner of av. des Pins and Côte-des-Neiges and three years after he had retired from private practice in 1973. Thus, during the period 1931-1975 when Cormier lived in his house there was officially no Mrs. Ernest Cormier.

5 This fact was somewhat confused in the press. In an article on Cormier, “La personnalité de la semaine,” by Arthur PREVOST in *Le Canada*, 2nd ed. (9 August 1952), Prevost stated, “De retour au Canada en 1920 il épousa une montréalaise Mlle Berthe Leduc.” The date here was possibly a typographical error. In another article published a year earlier by Betty SIGLER, “Plans by Cormier,” in *Canadian Business* (July 1951): 84, is stated: “One summer — in 1910 — when he was home on his holidays he married a girl from Montréal, Berthe Leduc... In 1919 (sic)... While he was waiting for his first clients, however, the flu epidemic killed his wife. There has been no second Mrs. Cormier.”

6 See CORMIER, *Exhibition Catalogue*, 20, fig. 1, as well as “Ernest Cormier,” Canadian Artists Files, Montreal Museum of Fine Arts, photos 79, 80, 81 for photographs of Cormier’s watercolours of 1914, showing the sections of the frescoed vaults of the loggia of the Villa Madama.

7 Such as an anonymous mediterranean villa set into a sharply sloping site overlooking the sea, along with other mediterranean coastal views, seen in photographs taken by Cormier in the 1920’s, see AROI: Nit 8, with the villa shown at the top left. Documents in the Cormier Archive / Fonds Cormier at the Centre Canadien d’Architecture / Canadian Centre for Architecture (CCA) will be cited hereafter with numbers beginning with the code AROI. Cormier’s watercolour views of Amalfi near Naples were exhibited at the Art Association of Montreal in 1924 and in 1932; views of Ravello were exhibited in 1927 and in 1929, see “Ernest Cormier,” Canadian Artists Files, Montreal Museum of Fine Arts.

8 See Michel FOURNIER, “Tradition and Modernism: The Construction of the Université,” in CORMIER, *Exhibition Catalogue*, 42-61, and Isabelle GOURNAY, “The Work of Cormier at the Université de Montréal,” also in CORMIER, *Exhibition Catalogue*, 63-84.

9 François REMILLARD and Brian MERRETT, *Mansions of the Golden Square Mile 1850-1939* (Montréal: Meridien Press, 1987), 20-25, 230-235.

- 10 *Architecture Domestique I, Les Résidences*, Répertoire d'architecture traditionnelle sur le territoire de la communauté urbaine de Montréal (Montréal: Service de la planification du territoire, Communauté urbaine de Montréal, 1987), 278-279.
- 11 The side view was more readily visible before the construction of the apartment block on the adjacent lot in the late 1950's.
- 12 This can be seen in the ground plan of the Maison Fortin built in 1795 by the architect Brunau, published in J.-Ch. KRAFFT et N. RANSONNETTE, *Plans, coupes, élévations des plus belles maisons et hôtels construits à Paris & dans les environs de 1771-1802*, reproduction en fac-simile avec notices par J. Mayor & D. DeRobert, préface de Paul Marmottan (Paris: Librairie d'Art Décoratif et Industriel, 1909), pl. 33.
- 13 Isabelle GOURNAY, "Ernest Cormier: Training and Early Works," in CORMIER, *Exhibition Catalogue*, 31-42; and Ives DECHAMPS, "They Both Build: Notes on the Training of Ernest Cormier, Architect and Engineer-Builder," in CORMIER, *Exhibition Catalogue*, 125-131.
- 14 Odile HENAULT and Larry RICHARDS, "Cormier House," *Trace* 1, no. 1 (January 1981): 28-29.
- 15 AROI:3005, chemise 1-5, plancher D; see also CORMIER, *Exhibition Catalogue*, 21, fig. 2. Cormier's designation of the principal room as a studio reflected those aspects of his professional and artistic lives, but also the fashionable usage for such a term at least, apparently, in Parisian circles. Around 1914 the materials used in the decoration of the more formal Parisian salon or *chambre d'apparat* were replaced by those more appropriate to a *studio-fumoir* in the home of a bachelor with artistic interests, see Florence CAMARD, *Michel Dufet, Architecte-Décorateur* (Paris: Éditions de l'Amateur, 1988), 67.
- 16 AROI:3005, chemise 1-6, plancher C.
- 17 AROI:3005, chemise 1-7, plancher B.
- 18 AROI:3005, chemise 1-8, plancher A.
- 19 "Living Garden, San Raphael Heights, Pasadena, California, Myron Hunt, architect," in *The Architectural Record* XLIII, no.1 (January 1918): 65-73; "Charles B. Blaney Residence, Saratoga California, Willis Polk and Co. architect," in the *Architectural Record* XLIII, no.2 (February 1918): 98ff. "Casa Draecena, Georges Washington Smith, architect," in *The Architectural Record* XLVIII, no. 4 (October 1920): 260-272; Elmer GREY, "Some Country House Architecture in the Far West," in *The Architectural Record* LIII, no. 4 (October 1922): 304-345; Rose HENDERSON, "A Primitive Basis for Modern Architecture," in *The Architectural Record* 54, no. 2, serial 299 (August 1923): 188-196. In 1924, Mildred Stapley and Arthur Byne published a series of articles on Andalusian architecture and gardens; see Mildred STAPLEY and Arthur BYNE, "The Villa of the Duquesa Parcent — the Garden 'Del Rey Moro' in *The Architectural Record* 55 (1924): 373-381; STAPLEY and BYNE, "The Garden 'Del Rey Moro' Ronda, and Las Ermitas, Sierra de Cordova," *The Architectural Record* 55 (1924): 381-387; STAPLEY and BYNE, "The Generalife, Grenada," in *The Architectural Record* 55 (1924): 569-577; and STAPLEY and BYNE, "The Acosta Garden, Grenada," *The Architectural Record* 55 (1924): 578-585.
- 20 Several houses built on sloping or precipitous sites include Eileen Gray and Jean Badovici's E-1027 House at Roquebrune of 1926-1927 in which the principal rooms were on the main entry level, with maid's room and guest room on the floor below, illustrated in J. Stewart JOHNSON, *Eileen Gray Designer* (New York: Museum of Modern Art, 1979), 39. Rob. Mallet-Stevens and his assistants, Djo-Bourgeois and Gabriel Guévrekian designed a huge villa and enclosed garden complex at Hyères on the Côte d'Azur for the Comte de Noailles between 1924 and 1926 that seems echoed in a smaller scale in Cormier's own house and garden complex, see "Une Villa Moderne à Hyères," in *Art et Décoration* (Paris) (July 1928): 1ff. In 1927, Djo-Bourgeois designed a villa at Saint Clair at Var near Toulon whose primary entry and principal rooms are on the

upper floor, with kitchen, bedroom and service room and terrace on the lower level, see “Villa à Saint Clair (Var),” in *Art et Décoration* (Paris) (March 1928): 66-67. Ludwig Mies van der Rohe’s Tugendhat House in Brno Czechoslovakia of 1930, like the Djo-Bourgeois house at Var, and Cormier’s own house, appears to be a single-storey house from the street façade and, like these houses, has more private rooms on the level below. Cormier may not have been aware of the design of this house prior to the building of his own house in 1930, see Philip JOHNSON and Henry-Russell HITCHCOCK, *Modern Architecture International Exhibition* (1932; reprint, New York: Museum of Modern Art, 1969), 126-127. In North America, Frank Lloyd Wright built a number of significant hillside houses such as the 1905 Thomas Hardy House in Racine, Wisconsin, whose main entry level floor contains the living room and bedrooms, above which are two other bedrooms, and below which are the dining room, kitchen and service rooms. From the same period is an unrealized project for a residence for Thaxter Shaw on the slopes of Mount Royal which has a similar disposition of rooms above and below the main entry level. Both projects were illustrated in Frank Lloyd WRIGHT, introduction, *Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright* (Berlin: Ernst Wasmuth A.G., 1910), tafel XV-: Hardy House, tafel XV-: Thaxter Shaw House. Cormier owned a copy of this book.

21 Pierre-Richard BISSON, “De l’émulation aux hostilités, Les Rapports entre Ernest Cormier et Jean-Omer Marchand,” in *ARQ Architecture, Québec* (February 1990): 16.

22 AROI:3005, boîte 905, folio A-39, av. des Pins-Achat, red and black ink on paper, inscribed 1930, approx. 13,8 cm x 11,5 cm.

23 Fritz HOEBER, *Peter Behrens* (Munich: Müller & Rentsch, 1913), 93, ill. 96, for an illustration of both the Cuno and the adjacent Schroeder houses.

24 HOEBER, *Peter Behrens*, 92, ill., 88, ill. 91, for illustrations of the plans of the Cuno and Schroeder houses respectively.

25 In addition to Fritz Hoeber’s book on Peter Behrens cited above, Cormier also owned a copy of Paul Joseph CREMERS, *Peter Behrens: Sein Werk von 1909 bis zur Gegenwart* (Essen: Baedeker, 1928), these being the only two monographs available on Behrens until the 1950’s.

26 Illustrated in *Art et Décoration* (Paris) (January 1928): pl. 9; see also Jean-Claude DELORME, *Les Villas d’artistes à Paris* (Paris: Les Éditions de Paris, 1987), 55, for a plan of the Mouron (Cassandre) house which shows that the uppermost interconnecting block is in fact a lightwell over the stairwell, and furthermore the disposition of the stairwell, inner hall, living, dining and service rooms is similar to that of Cormier’s house.

27 Such as the façade of the house of Mr. Gompel, Paris, as redone by Rob. Mallet-Stevens, illustrated in *Art et Décoration* (Paris) (January 1928): 11; or Mallet-Stevens’s house for Mme. C. Rue Denfert Rochereau, Boulogne, illustrated in *L’Architecture Vivante* (Paris) (Automne 1926): pl. 23.

28 Illustrated in *Art et Décoration* (Paris) (June 1925). Cormier also used these vertical panels to frame the doors of the main façade of the Université de Montréal.

29 Florence CAMARD, *Ruhlmann Master of Art Deco* (New York: Harry N. Abrams, 1984), 88-89.

30 For perhaps the best overviews of this complex subject see Nancy TROY, *Modernism and the Decorative Arts in France, Art Nouveau to Le Corbusier* (New Haven: Yale University Press, 1991); Yvonne BRUNHAMMER and Suzanne TISE, *The Decorative Arts in France, La Société des Artistes Décorateurs, 1900-1942* (New York: Rizzoli, 1990); and Yvonne BRUNHAMMER et al., *Les Années U.A.M., 1929-1958* (Paris: Musée des Arts Décoratifs, 1988).

31 Although in retrospect, this may not have been apparent at the time.

32 The “Pavillon de L’Esprit Nouveau” was designed by Le Corbusier and his associate Pierre

Jeanneret, and was situated out of the mainstream of the exhibits, its purist form was juxtaposed against the backdrop of the very Beaux-Arts style Grand Palais. A useful plan giving the location of the important *Pavillons* can be found in *Art et Décoration (Paris)* (June 1925), passim.

33 The journal *L'Esprit Nouveau* was published principally by Amadée Ozenfant and Le Corbusier.

34 The Société, comprised of a group of independent designers, artists and craftsmen, was organised in 1901 in the wake of France's rather lacklustre design entries in the 1900 *Exposition Universelle*. It had become apparent that Art Nouveau was dying if not already dead, and that France was losing its pre-eminent position as a design innovator. A new impetus was coming from Germany, initially from Munich where designers, craftsmen and manufacturers set up large workshops or *Werkstätte* in which their collaborative efforts led to the production of modestly-priced well-designed furniture. What was equally significant was their approach to the display of these collaborative efforts, namely that the overall unified conception of a display-room *ensemble* was more important than the individual elements that made up the *ensemble*. This was the reverse of the approach manifested in France for much of the nineteenth century. These ideas were made evident by the German participation in the 1900 *Exposition* and they had a profound impact on French designers at the time notwithstanding that the more Germanic aspects of these designs were largely rejected by the public as having little to do with French tradition. The difficulty facing French designers was in the attempt to reconcile on the one hand the problem of creating an indigenously French design for a larger spectrum of society that at the same time respected the unified intellectual and aesthetic principles that underlay much of seventeenth- and eighteenth-century French architecture and interior design. See Suzanne TISE, "1900-1914," in BRUNHAMMER, TISE, *The Decorative Arts in France*, 9-29.

35 In 1907, the Deutscher Werkbund was founded with many of the same concerns of improving national design and industry that had engendered the founding of the Munich and Vienna *Werkstätte*, and the Société des Artistes Décorateurs in France. It was, however, a larger, more encompassing alliance of German and European designers, architects, manufacturers and writers that included Van de Velde from Holland; from Austria, Joseph Maria Olbrich and Joseph Hoffmann (then immersed in the Palais Stoclet project); as well as, from Germany, Bruno Paul and Richard Riemerschmid (also associated with the Munich *Werkstätte* that had exhibited in Paris), Peter Behrens (then designing buildings, appliances and promotional material for the huge German electrical utility, the A.E.G.), along with Herman Muthesius, often considered the intellectual or spiritual father of the Werkbund. At perhaps its most important manifestation, the July 1914 Cologne Exhibition closed by the outbreak of the war the following month, Muthesius, in a speech that nearly precipitated a split in the Werkbund on ideological grounds, made his famous plea for standardization in industry and objects created for use within the contexts of architecture and the applied arts. Implicit in this was the acceptance of machine production. See Julius POSENER, "Between Art and Industry, The Deutscher Werkbund," in Lucius BURCKHARDT, ed., *The Werkbund History and Ideology 1907-1933* (Woodbury, New York: Barrons, 1980), 7-15; also Alan WINDSOR, *Peter Behrens, Architect and Designer 1868-1940* (London: The Architectural Press, 1981), 139-140. Muthesius was to a degree restating ideas he had expressed at the 1911 Werkbund Congress to an audience that included Mies van der Rohe, Gropius and Le Corbusier, then in Germany preparing his *Étude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne* (1912; reprint, New York: DaCapo Press, 1968). See Reyner BANHAM, *Theory and Design in the First Machine Age*, 2nd ed. (New York and Washington: Praeger Publishers, 1970), 68-78. Adolf Loos's influential essay "Ornament and Crime," had first appeared in French — in an abridged version — "Ornement et Crime," trans. Marcel Ray, in *Les Cahiers d'aujourd'hui* (June 1913): 247-256. It was subsequently reprinted in *L'Esprit Nouveau*, n° 2 (1920): 159-168, as well as in *L'Architecture Vivante*, n° 12 (été 1926): 28-30, a copy of which was in Cormier's Library. It must be remembered that Loos was living in Paris between 1923 and 1926-7, and in February and early March of 1926 he gave a series of lectures at the Sorbonne, see Burkhard RUKSCHICIO and Roland SCHACHEL, *Adolf Loos, Leben und Werk* (Salzburg und Wein:

Residenz Verlag, 1982): 34. Thus Loos was not an unknown quantity in the intellectual climate of Paris in the 1920's.

36 1910 was indeed a good year for Cormier to have been in Paris, for the Munich participation in the Salon d'Automne was but one aspect of the Salon's presentations which also included a major exhibition of early Cubist paintings. Earlier that year Diaghilev and his entourage had presented to a Parisian audience such ballet spectacles as *The Firebird* and *Sheherazade* with astounding success.

37 Parisian department stores had assumed a greater role in the promotion of more modern design by allocating greater space to furnishing displays in specialty shops, most notably the La Maîtrise Shop headed by designer Maurice Dufrené, at Galeries LaFayette and the Pomone Shop at Bon-Marché under the direction of Paul Follot, see Yvonne BRUNHAMMER "1919-1924," in BRUNHAMMER, TISE, *The Decorative Arts in France*, 45.

38 Although Emile-Jacques Ruhlmann (1879-1933) was a few years older than Cormier, he is also known to have audited sessions at Pascal's studio during the 1908-1909 season, and it is highly likely that Cormier met Ruhlmann during the spring of 1909, if not later. See Florence CAMARD, *Michel Dufet Architecte-Décorateur* (Paris: Éditions de L'Amateur, 1988), 28. Cormier owned a number of publications on or about Ruhlmann including *Croquis de Ruhlmann* (Paris: Éditions Albert Levy, 1924); Jean BADOVICI, *Harmonies Intérieures de Ruhlmann* (Paris: Éditions Albert Morancé, 1924), in addition to the journals *Art et Décoration* and *L'Art vivant* which frequently illustrated Ruhlmann's works. While the main part of the career of Jean-Michel Frank (1895-1941) was in the decade of the 1930's, he had, prior to the time Cormier commenced building his own house in the fall of 1930, received his most important and influential commissions. These comprised projects for the Vicomte Charles de Noailles in Paris, published in *Art et Industrie* (10 September and 10 December 1927), as well as an important commission for Templeton Crocker in San Francisco, published in *Art et Industrie* (May 1930). See also Adolphe CHANAUX, *Jean-Michel Frank* (Paris: Éditions du Regard, 1980), passim.

39 See Suzanne TISE, "1926-1929" in BRUNHAMMER, TISE, *The Decorative Arts in France*, 121-140.

40 Cormier had photographed (from books) these two monuments, AROI:Nit 183, top right and lower left, for illustrations in his *Cours d'architecture à l'usage des ingénieurs*, n.d., about 23. This same combination of shapes had obviously appealed to Ruhlmann (or Patout, his collaborating architect) and is quite evident in an advertisement for "Ruhlmann Décorateur" in *Art et Décoration (Paris)* (October 1928): opp. 97.

41 The design is possibly derived from a carpet design by Ruhlmann, see CAMARD, *Ruhlmann*, 116 and 240.

42 The design of the table was copied from an oval dining room table designed by Maurice Lucet and Pierre Lahalle and shown at the Salon d'Automne of 1913, illustrated in TROY, *Modernism*, 122, fig. 90. Cormier has changed the original colour scheme of white and gold [?] to a black lacquer and gold finish and has adapted the original oval shape to a rectangular one. The octagonal table, not visible in Hayward's photographs, is Cormier's re-working of the standard model's posing table or pedestal whose upper part swivels on a track in its base, much like the simpler version Henri Hébert had in his studio. Stylistically, this group of furniture is earlier than that in the rest of the room, its Neo-Classical design vocabulary is of a type that had been in style in the period c.1912 to 1922-23, see TROY, *Modernism*, 102-158 and CAMARD, *Michel Dufet*, 23ff. These pieces were in fact made for Cormier's St. Urbain Street studio, as can be seen in photographs of the studio in the early 1920's. AROI:Nit S19-18(02), S19-40(08), plus the working drawing for the large rectangular table and a related cabinet (possibly never executed) in dossier AROI:650F-6, plus bills from Crevier & Fils, dated 4 January 1922, for making the rectangular and octagonal tables, along with bills from the Bromsgrove Guild, dated 20 May 1922, for the ebonizing and gilding of these pieces, file AROI:650F-2.

- 43 Illustrated in BRUNHAMMER, TISE, *The Decorative Arts in France*, 47.
- 44 Drawing number AROI:3005, chemise 7-03, bill from supplier Louis Pistono no. 5803, 15 May 1931.
- 45 Precedents for such a divan placed in front of a window include examples by Ruhlmann, in BADOVICI, *Harmonies*, 5 and another by J.- Ch. Moreux, illustrated in *Art et Décoration (Paris)* (February 1927): 53.
- 46 Drawing numbers AROI:3005, chemise 7-01,-02, bill from supplier Louis Pistono, no. 5804, 15 May 1931, for the first of six such chairs. The designs by Francis Jourdain were published in *Répertoire du Goût Moderne*, no.1 (Paris: Etienne Lévy, 1928), pl. 27.
- 47 See Henry HAVARD, *Dictionnaire de l'Ameublement et de La Décoration depuis le XIII^e siècle jusqu'à nos jours*, 4 vols. (Paris: Maison Quantin, [1887-1890]), vol. 4, col. 1007. See also F.J.B. WATSON, *Louis XVI Furniture* (London: Tiranti, 1960), 33-35.
- 48 The drawing number for the wall panelling is AROI:3005, chemise 4-03, -04, supplied by Louis Pistono, bill no. 5643, 15 May 1931; small buffet with marble top (*désserte*) AROI:3005, chemise 7-1, supplied by Louis Pistono, bill no. 6802, 15 May 1931; large buffet in rouge levanto marble, AROI:3005, boîte 905, folio A-5, most probably supplied by Wallace Sandstone Quarries who supplied a quotation for most of the marble and stone revetments in the interior of the house, AROI:3005, boîte 905, folio 17-7, 3 January 1931.
- 49 Illustrated in CAMARD, *Ruhlmann*, 131, in the Salon du Thé in the reception hall of the *Île de France* of 1927, which room has a cornice similar to the one used in Cormier's dining room.
- 50 Illustrated in BADOVICI, *Harmonies*, pl. 32.
- 51 Illustrated in Peter THORNTON, *Authentic Decor, The Domestic Interior 1620-1920* (New York: Viking Press, 1984), 70, pl. 80.
- 52 AROI:3005, chemise 7-06,-07, supplied by Louis Pistono, bill no. 5800, 15 May 1931.
- 53 AROI:3005, boîte 905, folio A-7.
- 54 Such as the chair illustrated in *Canadian Homes and Gardens* (February 1929): 19, featuring a display at the Robert Simpson Company of furniture made by the North American Furniture Company; the model of chair illustrated was purchased for the dining area in Clorinthe Perron's apartment in the Cormier house, see note 75 below.
- 55 Illustrated in *Art et Décoration (Paris)* (June 1924): 191, for a room designed by Petit, and shown at the XV^e Salon des Artistes Décorateurs, which Cormier may have visited. The same chair was used again by Petit in a dining room he designed for the Comtesse A. de M. à Paris, and illustrated in *Art et Décoration (Paris)* (May 1930): 161. Philippe Petit designed furniture for a company called Décorations Intérieures Modernes or D.I.M., at 19 Place de la Madelaine, Paris. Cormier's own design is AROI:3005, chemise 7-08, -09, -10.
- 56 This has been discussed in HENAULT, RICHARDS, "Cormier House," 31. The paper, was evidently popular in Europe and North America at the time. An advertisement for "Le Bois Essif" wood-fiber paper in which the promotional text is printed on an actual sample of the paper, is found in *Art et Industrie*, 5th year, 10 May 1929, between pages 8 and 9. The paper was also featured in the interiors of a Montréal home decorated by the T. Eaton Co. Ltd., illustrated in *Canadian Homes and Gardens* (June 1929): 44.
- 57 Illustrated in *Art et Industrie* (10 December 1927): 21-23.
- 58 Drawing AROI:3005, chemise 8-01.
- 59 Drawing AROI:3005 boîte 905, folio A-5. Perhaps Cormier thought that this was an appropriate functional use of chromed metal tubing. He certainly did not use this material for furniture designs as had Breuer, Mies, or Le Corbusier by this time.

- 60 Drawing AROI:3005, chemise 6-07, supplied by Montreal Architectural Iron Works Ltd., contract dated 30 March 1931, with the nickel, copper and chrome plating executed by R. Povencher Co. Ltd., see AROI:3005, boîte 905, folio A-65. The 1928 staircase by Maurice Dufrene was illustrated in *Art et Décoration (Paris)* (November 1928): 131.
- 61 See Cormier drawing AROI:3005, boîte 905, folio A-5. Similar light fixtures by Ruhlmann were featured in the Pavillon du Collectionneur at the 1925 *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, illustrated in CAMARD, Ruhlmann, 90.
- 62 Drawing AROI:3005, chemise 6-03, quotation from supplier, Wallace Sandstone Quarries, 3 January 1931, fireplace "C" in black and gold marble, AROI, boîte 905, folio A-1. The precedent for such a fireplace design, with a bas-relief above, is to be found in Ruhlmann's fireplace for the dining room in the Pavillon du Collectionneur which is made of very similar sections of large scale Cyma mouldings, executed in Portor (i.e. black- and gold-veined) marble, illustrated in CAMARD, Ruhlmann, 160. Over the Ruhlmann fireplace is a classicising bas-relief by Janniot.
- 63 Drawing AROI:3005, chemise 4-07 for the library panelling executed in walnut by the Bromsgrove Guild, quotation of 19 February 1931. The drawing for the desk is perhaps lost, but the desk was supplied by Louis Pistono, bill no. 5016, 4 August 1930. The floors were supplied by A. Ross Grafton & Co. per quotation of 9 January 1931, drawing AROI:3005, chemise 5-02.
- 64 See Cormier sectional drawing AROI:3005, chemise 3-01.
- 65 See Cormier drawing AROI:3005, chemise 7-12 for the dressing table and AROI:3005, chemise 7-13 for the stool, supplied by Louis Pistono, bill no. 6071, dated 15 May 1931, for the table and bill no. 6437, dated 5 November 1931, for the stool. The precedent for placing the dressing table in front of the curtained window may be seen in a similar arrangement by Ruhlmann, illustrated in CAMARD, Ruhlmann, 97. The concept of a man's dressing room where one arranged one's cravate and donned one's clothes can be traced back to at least the eighteenth century. For an eighteenth-century engraving of 1781 illustrating such a room see, THORNTON, *Authentic Decor*, 170, pl. 214.
- 66 See Cormier drawing AROI:3005, boîte 410, folio B-32 for the bed, and AROI:3005, chemise 7-14 for the coffers, Louis Pistono bills 6327 and 6436 respectively, dated 5 November 1931, and AROI:3005, boîte 905, folio A-5 for a "Detail of the bedroom hangings," made by The Gwynne Studios, Montréal, per quotation of 21 May 1931, AROI:3005, boîte 905, folio A-38.
- 67 See HENAULT, RICHARDS, "Cormier House," 31.
- 68 See "Bedchamber Designed for Monsieur G., Paris," reproduced from Charles PERCIER and Pierre-Léonard FONTAINE, *Recueil des décorations intérieures* (Paris: 1801-1812) in M. PRAZ, *An Illustrated History of Furnishing* (New York: Georges Braziller, 1964), 180. Cormier owned an Italian version of Percier and Fontaine.
- 69 For illustrations of this see depictions such as Jan vanEyck and Assistants, *The Birth of Saint-John*, miniature from the *Heures de Milan*, Museo Civico Turin, reproduced in Mario Praz, *An Illustrated History of Furnishing* (New York: Braziller, 1964), 83, fig. 35.
- 70 E. VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire Raisoné du Mobilier Français de l'époque carlovingienne à la renaissance*, 6 vols. (Paris: Librairie Central d'Architecture, Morel et Cie, 1868-1875), vol. 1, 23-30; see also HAVARD, *Dictionnaire* 3, col. 756-762.
- 71 The garden at the back of Cormier's house was divided into two sections, each corresponding approximately in width to the blocks of the house. The larger terraced garden was below the studio and was directly accessible from the stair off the living room in Clorinthe Perron's apartment. The smaller garden within a stone balustrade was directly below the dining room and Cormier's bedroom.
- 72 See drawings AROI:3005, chemise 6-01, -02 for the fireplace, and drawing AROI:3005, boîte 410, folio B-32 recto/verso for the furniture placement and furniture.

73 The carpet in the foreground is a variant of one designed by Maurice Dufrène and retailed at the La Maîtrise Shop at Galeries LaFayette, see BRUNHAMMER, TISE, *The Decorative Arts in France*, 55 pl. 62 for an identical rug by Dufrène but in different colour range. The origins of the table in the foreground and the cabinet against the back wall are uncertain. Certainly some furniture was purchased in Montréal. The small chair next to the table in the dining area was available at Simpson's, see footnote 54 above. The large upholstered chair to the left seems to have derived from the same designs by Francis Jourdain that served as the prototype for the armchairs in the studio, see footnote 46 above. The other upholstered armchair is similar to one designed by Ruhlmann but differs significantly in some details, see CAMARD, *Ruhlmann*, 137 for a comparable chair.

74 *Journal of the Royal Architectural Institute of Canada* 9 (July 1932): 159-164.

75 Edith WHARTON and Ogden CODMAN, *The Decoration of Houses* (New York: Charles Scribner, 1897), and Elsie DE WOLFE, *The House in Good Taste* (New York: The Century Company, 1913).

76 REMILLARD, MERRETT, *Mansions*, 198-203, 222-225, 228-229.

77 David GEBHARD, "Traditionalism and Design: Old Models for New," in *High Styles* (New York: The Whitney Museum of Art, 1985), 48-81.

78 Alastair DUNCAN, *American Art Deco* (New York: Harry N. Abrams, 1986), 20-30.

79 Gloria LESSER, *École du Meuble 1930-1950, Interior Design and Decorative Art in Montreal* (Montréal: Château Dufresne, Musée des arts décoratifs de Montréal / Montreal Museum of Decorative Arts, 1989), passim.

80 MacDougall's project is illustrated in the *Journal of the Royal Architectural Institute of Canada* 12 (June 1935): 103; Cormier drawings AROI:Nit 82.15 (TNO)G.

Résumé

1418, AVENUE DES PINS, LA MAISON ERNEST CORMIER ET LE CONTEXTE EUROPÉEN

On peut supposer que la maison située au 1418 de l'avenue des Pins illustre bien l'art de l'architecture comme l'entendait Cormier. Au cœur du programme qui a contribué au parti adopté pour cette maison, il y a la vie privée et publique d'Ernest Cormier l'architecte-ingénieur-artiste, également photographe et jardinier amateur, céramiste, relieur, bibliophile, qui fut aussi le compagnon de Clorinthe Perron. La maison, marquée par l'influence historique Beaux-Arts, comporte des espaces distincts prévus pour des fonctions et contextes différents, qui conviennent mieux à Cormier que les aires ouvertes ou s'imbriquant les unes aux autres, auxquelles sont généralement associés le nom d'architectes contemporains tels que Le Corbusier, Mies van der Rohe et Frank Lloyd Wright.

Le plan en forme de «T», dont l'axe s'articule autour d'une imposante cage d'escalier se répartit sur quatre niveaux, outre celui du garage au bas du flanc est du mont Royal. Le niveau supérieur donne sur la rue; il regroupe les pièces accessibles au public et les plus révélatrices de l'homme mondain que fut Cormier : le salon et la salle à manger, ou chambres d'apparat, avec leurs pièces attenantes, tout en permettant d'accueillir les hôtes pour les réunions ou réceptions, répondent aux attentes du professionnel et de l'artiste. Contrairement à l'usage courant, les quartiers privés du maître de maison sont logés aux étages inférieurs. Ce faisant, Cormier tire le maximum des contraintes de l'emplacement et soustrait sa vie privée des regards indiscrets. Ce deuxième niveau loge les chambres de commodité : les appartements de Cormier, ceux de ses domestiques et sa bibliothèque. Les appartements de Clorinthe et Cécile Perron, qui donnent sur le jardin, étaient un étage plus bas; enfin, la salle de chauffage, des pièces de rangement et un atelier occupaient le tout premier niveau.

Mais cette maison n'est pas toute nouvelle; en lisant *Architectural Record* et au cours de ses voyages, Cormier découvrit des maisons apparues dès 1914, érigées elles aussi à des endroits spectaculaires en Californie et autour de la Méditerranée. Ces maisons au style méditerranéen simplifié influencèrent l'architecture domestique contemporaine construite dans le Style international alors naissant, qu'on doit à des architectes tels que Eileen Gray, Jean Badovici, Rob Mallet-Stevens, E.-J. Djo-Bourgeois, Gabriel Guévreakan, Mies van der Rohe et dont Cormier connaissait les œuvres grâce aux revues *L'Architecture vivante*, *Art et Décoration*. Certaines réalisations de Frank Lloyd Wright sont illustrées dans *Ausgeführte Bauten und Entwürfe* publié en 1910, une autre publication qui se trouvait dans sa bibliothèque. À ce moment-là, Cormier retravaillait aussi la conception novatrice de J. Omer Marchand transposée dans

le plan de son propre studio construit de 1912 à 1914. Toutefois, le plan du rez-de-chaussée de la maison Cormier est largement tributaire des plans des maisons Cuno et Schroëder de Peter Behrens exécutées à Hagen-Eppenhäusen vers 1909-1910. En outre, la fenestration et les volumes du côté est de la maison Cormier ont des points communs avec la façade sur rue de la maison Cuno de Behrens, tout en intégrant des éléments empruntés à la maison d'Auguste Perret construite pour M. Mouron à Versailles en 1926. Un croquis d'étude de la maison suggère que l'agencement des volumes monolithiques de la façade principale et du puits d'éclairage s'inspirent probablement aussi de la maison de Perret. Le côté jardin a plus de similarités avec les façades de maisons contemporaines de Rob Mallet-Stevens.

À compter de 1930, les questions liées à la décoration intérieure évoluent sensiblement comme dans les domaines de l'architecture, de la sculpture et de la peinture. De nombreux facteurs qu'on jugeait potentiellement irréconciliables en matière de design : qualité élevée vs. production en nombre, design propre à un pays vs. un marché qui a tendance à s'internationaliser — étaient des questions très d'actualité à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925 à Paris. En France, Le Corbusier et ses collègues sont les principaux partisans du pro-modernisme qui tient compte des influences venues par vagues successives d'Autriche et d'Allemagne depuis le début du siècle.

Apparemment, conscient de ces subtilités, Cormier crée le mobilier de sa maison en transposant et en combinant une foule d'idées sous-jacentes aux méthodes plus modernes telles que prônées par les Muthesius, Loos, Le Corbusier et d'autres encore : suppression de presque tous les ornements, systématisation des types de sièges et de tables selon la fonction qui leur est attribuée, élimination presque complète des meubles de rangement au profit d'espaces de rangement encastrés. Certes, si ces idées séduisent Cormier, ingénieur et architecte de formation, il reste que l'aspect du décor intérieur, les textures des surfaces et des meubles qu'il a imaginés pour sa maison, doivent plus aux œuvres de E.J. Ruhlmann, Jean-Michel Frank et Francis Jourdain. Si les meubles de ces créateurs contemporains ne rappellent aucune période précise, ils s'apparentent néanmoins à certains types de meubles traditionnels. Cormier était un homme pour qui le passé et le présent s'enchaînent sans heurt; ce genre de mobilier, plutôt que celui créé par Le Corbusier convenait mieux pour sa propre maison dont les éléments reprennent d'ailleurs certains archétypes.

La maison fut bien reçue par la critique qui loua aussi la qualité du décor intérieur. Mais par la suite aucun particulier n'aurait commandé de maison à Cormier; la récession économique et la prédominance de certains courants esthétiques en architecture domestique auraient nui. De plus, la maison Cormier, si bien conçue pour les besoins spécifiques de son créateur, était difficile à adapter à ceux d'éventuels clients. L'esthétique harmonieuse de l'ensemble si évidente dans le site, la structure, l'ameublement et les jardins, font de la maison Cormier une œuvre d'art remarquable.

Traduction : Catherine Roberge
Centre Canadien d'Architecture

L'ŒUVRE D'ALFRED LALIBERTÉ ET LES IDÉOLOGIES NATIONALISTES

Bien qu'Alfred Laliberté et Ernest Cormier aient tous deux étudié à Paris et travaillé à Montréal, aucun n'a eu une influence sur l'autre. Ils ont simplement travaillé en parallèle à la même époque, l'un comme sculpteur et l'autre comme architecte.

Dans le cadre de ce colloque, nous nous attacherons à cerner l'impact qu'ont eu divers mouvements nationalistes et de retour à la terre sur l'œuvre d'Alfred Laliberté. Cependant, nous ne tenterons pas de faire l'histoire économique et sociale de la période d'activité de notre sculpteur, le sujet étant trop vaste pour notre propos. Notre objectif sera d'essayer de comprendre l'œuvre de Laliberté et les idéologies qu'elle véhiculait.

Alfred Laliberté (1878-1953), issu d'une famille d'artisans des Bois-Francs, étudie d'abord la sculpture à la fin des années 1890 à Montréal, au Conseil des arts et manufactures établi au Monument National. En 1902, grâce à une souscription publique organisée par le Conseil des arts et manufactures et le journal *La Presse*, il part pour Paris où il s'inscrit à l'atelier de Jules-Gabriel Thomas (1824-1905), à l'École des Beaux-Arts de Paris. En 1904, après le décès de son maître, il s'inscrit à l'atelier d'Antonin Injalbert (1845-1933)¹. L'influence de la sculpture française de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e sera déterminante pour le jeune sculpteur québécois.

Le sculpteur Laliberté n'était pas le seul artiste québécois à aller étudier en France. De nombreux sculpteurs originaires du Québec, dont Louis-Philippe Hébert, Suzor-Coté et le jeune Henri Hébert, vont se retrouver dans la Ville Lumière. Laliberté et Henri Hébert fréquentèrent d'ailleurs l'École des Beaux-Arts à la même époque. Certains architectes comme J.O. Marchand et Ernest Cormier ont aussi fréquenté l'École des Beaux-Arts. Lors de son second séjour à Paris, en 1911, Laliberté y rencontra Ernest Cormier. Nombreux furent les peintres canadiens qui étudièrent également à Paris à la fin du XIX^e siècle : Paul Peel, James Wilson Morrice, Henri Beau, Charles Huot et Suzor-Coté, pour n'en nommer que quelques-uns. Laliberté suit donc les traces de plusieurs artistes canadiens lorsqu'il décide d'aller étudier à Paris.

Dans un article qu'il publie en 1942 dans la revue *Culture*, Laliberté pose la question : « Existe-t-il au Canada français une sculpture d'interprétation spécifiquement canadienne-française ? » Il écrit :

Si nous considérons que tous les sculpteurs canadiens-français sont allés compléter leurs études artistiques dans la Ville Lumière, et il était bien

difficile qu'il en fût autrement avant la fondation de l'École des Beaux-Arts de Montréal il est évident que ces artistes ont surtout appris l'interprétation de forme à l'école française. Mais, de retour au Canada avec leur lourd bagage de connaissances, ils ont vite subi l'influence de cet autre milieu; ils ont été repris et imprégnés de la nature canadienne, qui n'est pas tout à fait celle de France. Lorsque ces sculpteurs exécutent une œuvre à la gloire des travailleurs du sol natal ou fixent dans le bronze la beauté rustique de nos paisibles campagnes, c'est l'âme canadienne qui s'exprime, et leurs sujets sont bien canadiens. Toutefois, leurs sujets n'ont rien de canadien lorsqu'ils tiennent de l'allégorie ou de la mythologie, puisque la forme est française et classique².

Comme il était d'usage à l'époque, Laliberté tente de se faire un nom en exposant à Paris. Au printemps 1907, notre sculpteur présente au Salon des artistes français le bronze des *Jeunes Indiens chassant* et *La Travailleuse canadienne* (fig. 1).

La sculpture présentée à ce Salon est souvent très académique. Nous avons une bonne idée du genre de Salon que Laliberté a pu voir ou auquel il a participé. Le Salon de la Société des artistes français était le porte-parole de l'art officiel par opposition au Salon de la Société nationale des beaux-arts ou au Salon d'Automne. Le Salon de la Société nationale des beaux-arts est présenté au Grand Palais à partir de 1900. On parlait des Salons des mois à l'avance. Le Salon était un événement social et culturel. Le dimanche, quand l'entrée était gratuite, on y comptait plus de 30 000 visiteurs. Pour un Canadien comme Laliberté, le seul fait d'avoir obtenu une mention honorable au Salon était suffisant pour lui attirer la faveur du public dans son pays natal.

Nous savons, grâce aux registres des présences aux cours de l'École des Beaux-Arts, que Laliberté s'absentait fréquemment³. On peut présumer que ses absences s'expliquent par le besoin qu'a notre sculpteur de voir tout ce qui se fait à Paris dans le domaine de la sculpture.

Au Salon de la Société des artistes français de 1903, A.M. Péchiné présente le monument au chimiste *Auguste Laurent*, P.E. Breton présente *Les perles*. Au Salon de 1905, G. Michel présente *La forme se dégageant de la matière* et George Loiseau-Bailly, sculpteur qui fut le voisin d'atelier de Laliberté et qui également l'influença, présente *Inquiétude*.

Au Salon de 1906, Laliberté a pu admirer cette autre œuvre de Loiseau-Bailly *Le secret du Torrent* et cette œuvre de J.C. Samson *Le commencement*. Il s'agit d'une représentation d'un peintre qui n'est pas sans rappeler par sa thématique *Le paysagiste* (coll. Séminaire de Québec) de Laliberté. En 1907, Loiseau-Bailly présente *L'ouragan et ses voix*. La sculpture contemporaine française que Laliberté a vue durant son séjour d'étude à Paris l'a profondément influencé, non seulement par la thématique mais aussi par le style.



fig. 1 Alfred Laliberté, *Travailleuse canadienne*, vers 1903-1906 : terre cuite et plâtre; vers 1907 : bronze, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM) (927.461), don du Dr Francis J. Shepherd. (Photo: Christine Guest)



fig. 2 Alfred Laliberté, *La Salle à la recherche du Mississippi*, vers 1905-1907, terre cuite, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal (1984.5), achat, legs Horsley et Annie Townsend. (Photo: Christine Guest)

fig. 3 Aimé-Jules Dalou, *Homme à la pelle*, bronze, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, (1975.48), achat, Fonds Dr Paul Mailhot. (Photo: Christine Guest)



Lorsqu'il revient à Montréal au début de l'automne 1907, Laliberté expose sa production récente rapportée de France. Le 21 octobre 1907, s'ouvre au Monument National l'exposition de ses œuvres dont la *Travailleuse canadienne*. Laliberté expose aussi toute une série de terres cuites sur le thème du terroir. Ainsi, dès cette époque, sa thématique sur le terroir est établie.

C'est à cette époque, également, que Laliberté commence à s'intéresser à la sculpture d'histoire. Il présente une série de terres cuites dont *LaSalle à la recherche du Mississipi* (fig. 2) et *Le scalp*. Il s'agit de ses premières œuvres sur des personnages de l'histoire du Canada.

Lors de l'exposition *Five Canadian Artists*, tenue en 1907 à l'*Art Association* de Montréal, où Laliberté présente sa production française, le critique du journal *Le Canada* qualifie Laliberté de «notre grand sculpteur de terroir⁴» titre qu'il conservera toute sa vie. On associe dès lors ce genre à son nom.

Certains critiques, Gustave Comte entre autres, associent ses œuvres inspirées par le terroir à son patriotisme et à son nationalisme. La thématique que Laliberté développe rejoint d'ailleurs les idées agriculturistes qui côtoient alors les idées nationalistes dans certains milieux intellectuels québécois. Ces idées occupent le devant de la scène en politique et en littérature. Laliberté arrive à point nommé pour les illustrer de façon concrète.

Le sculpteur représente les gestes et les coutumes des travailleurs ruraux des années 1880, c'est-à-dire de son enfance. Le travailleur urbain ne l'intéresse pas. La série des légendes, métiers et coutumes se situe dans la lignée des œuvres des artistes québécois Henri Julien (1852-1908) et Edmond Massicotte (1875-1929). Il faut rapprocher le travail de Laliberté de l'idéologie de l'époque qui valorisait le retour à la terre. Plusieurs écrivains, notamment Philippe Aubert de Gaspé et Louis Hémon, des historiens comme Lionel Groulx ou des cinéastes comme l'abbé Tessier et l'abbé Proulx se sont faits les propagateurs de l'idéologie agriculturiste.

Les nombreuses œuvres de Laliberté sur le thème du terroir furent certainement influencées par celles du sculpteur français Jules Dalou (fig. 3) ou du belge Constantin Meunier. Laliberté modèle en France, entre 1902 et 1907, ses premières terres cuites représentant les métiers de la ferme. Il écrit dans son autobiographie: «Je fis du Terroir parce que je suis né à la campagne, j'y ai grandi, vécu et j'ai compris le poème des champs et je me suis associé au travail de la terre en tenant la hache, la bêche, la pioche⁵».

Il ne faudrait pas oublier l'importance qu'a prise la représentation du paysan dans la peinture européenne depuis Jean-François Millet. Au Canada, de nombreux artistes ont traité de ce sujet; parmi les plus connus notons Horatio Walker, Suzor-Coté (en peinture et sculpture), William Brymner et Clarence Gagnon.

Mais ce n'est pas la seule raison qui explique son engouement pour les

thèmes du terroir. Il faut rappeler l'exode vers les États-Unis de nombreux Canadiens français dans le dernier quart du dix-neuvième siècle. C'est pour empêcher cet exode vers nos voisins du sud qu'on lance un vaste mouvement de colonisation dans le but de développer de nouvelles régions agricoles et ainsi perpétuer le mode de vie rural.

Laliberté avait conçu dès 1917 l'idée d'une ambitieuse série sur les légendes, métiers et coutumes. Ce n'est cependant qu'au milieu des années 1920 qu'il voit son projet prendre forme. Grâce à l'intermédiaire de l'archiviste du gouvernement du Québec, E.Z. Massicotte, Laliberté obtient du sous-ministre Simard et du ministre Athanase David la promesse d'achat d'une cinquantaine de bronzes. Laliberté s'est laissé emporter par son désir de ne rien oublier des gestes qu'il a connus dans son enfance et a modelé sur ce thème pas moins de 215 sculptures.

L'influence de son ami E.Z. Massicotte a été fort importante dans le choix des sujets traités. Dans *Légendes, coutumes, métiers de la Nouvelle France* publié en 1934, le sculpteur évoque ses liens avec E.Z. Massicotte: «J'ai mis largement à profit ses connaissances étendues de l'histoire canadienne et du folklore de la Province. Il me suffisait de causer quelques instants avec lui pour que se dessinent ou se précisent des horizons nouveaux. De retour au studio je mettais au point l'inspiration qui avait jailli d'une conversation amicale ou d'une lecture de nos auteurs⁶».

L'autre genre auquel Laliberté s'intéresse particulièrement est la sculpture commémorative. Dans les années 1880 et 1890, l'intérêt des Québécois pour l'histoire de leur pays est à l'origine de nombreux monuments commémoratifs. Ainsi, l'architecte du nouveau parlement de Québec, Eugène Taché (1836-1912), décide-t-il de décorer la façade de sculptures en bronze représentant divers héros nationaux populaires à la fin du XIX^e siècle. Les commandes de ces œuvres s'échelonnent sur une longue période, de 1883 à 1969. En 1890, les premières sculptures de Louis-Philippe Hébert, *Frontenac*, *Montcalm* et *Lévis*, sont installées sur la façade du parlement, de même que son groupe d'Amérindiens qui orne l'entrée du bâtiment. En 1894, Hébert livre trois autres bronzes: *Wolfe*, *Elgin* et *Salaberry*.

En 1893, on inaugure au parc Saint-Henri, sur l'île de Montréal, la fontaine *Jacques Cartier* et, en 1894, dans la municipalité voisine de Sainte-Cunégonde, la fontaine du monument *D'Iberville*, toutes deux du sculpteur J. Arthur Vincent. En 1895, le *Maisonneuve* de Louis-Philippe Hébert s'élève sur la place d'Armes de Montréal.

Il va de soi que Laliberté, lorsqu'il arrive à Paris en 1902 comme jeune étudiant sculpteur, ne peut qu'être intéressé par la sculpture monumentale. Il a l'occasion de voir les commandes précédemment exécutées pour l'Exposition universelle de 1900. Il peut aussi admirer les nouveaux monuments qui foison-



fig. 4 Alfred Laliberté, Père Marquette, vers 1911, bronze, Québec, Hôtel du parlement. (Photo: Christine Guest)

ment alors dans ce Paris de la Belle Époque, les sculptures-monuments d'Antonin Mercié: *Gounod* (1902), *Musset* (1904) au parc Monceau, *Silvestre* (1905) dans le jardin du Grand Palais. Au jardin du Luxembourg, il s'est sans doute arrêté devant le *Delacroix* (1890) de Jules Dalou ou le *Gabriel Vicaire* (1902) de son maître Jean-Antoin Injalbert. Il a en outre dû admirer d'autres œuvres plus anciennes comme *La Danse* (1869) de Jean-Baptiste Carpeaux, à l'Opéra de Paris. Le jeune sculpteur québécois peut donc à loisir se familiariser avec la sculpture contemporaine. Il peut voir *Le génie de la Renommée déposant des couronnes* (1875) d'Ernest Eugène Hiolle ou encore la *Jeanne d'Arc* d'Emmanuel Fremiet inaugurée en 1874.

De retour au Québec, Laliberté participe à plusieurs concours publics pour l'érection de monuments. Il travaille, en 1911, à deux sculptures pour la façade du parlement de Québec, *Le père Marquette* (fig. 4) et

Le père Brébeuf. À cette époque, il exécute plusieurs ébauches pour un monument au *Curé Labelle* qui doit être élevé à la gloire de celui qui prônait la colonisation du nord.

Au mois de novembre 1913, la société Saint-Jean-Baptiste de Québec décide d'ouvrir un concours pour l'érection d'un monument à la mémoire de Louis Hébert (fig. 5). En septembre 1916, les membres du comité de sélection, présidé par l'historien Couillard-Després, choisissent la maquette d'Alfred Laliberté. Le modèle à grandeur d'exécution est terminé en mars 1917. Le monument, coulé par la *Roman Bronze* de New York, est inauguré en septembre 1918.

Outre la sculpture de Louis Hébert, Laliberté a modelé pour le socle un Guillaume Couillard à côté de sa charrue. Selon la tradition, Couillard aurait été le premier colon canadien à se servir de cet instrument. Comme pendant, l'artiste a représenté de l'autre côté du socle Marie Rollet entourée de ses trois



fig. 5 Monument à Louis Hébert, vers 1917-1918,
bronze, Québec, Parc Montmorency.
(Photo: Christine Guest)

jeunes enfants. Véritable hymne à l'agriculture, ce monument est tout à fait conforme à l'idéologie de l'époque.

Les journaux contemporains publient des articles dithyrambiques à la gloire du premier colon canadien. Dans la page agricole de *L'Action catholique*, un cultivateur écrit: «...en ce troisième centenaire de la première semaille en terre canadienne par notre glorieux devancier Louis Hébert, vont glorifier la terre, ceux qui labourent et surtout, celui qui le premier l'arrosa de ses sueurs⁷...».

Ce monument, perçu comme un hommage au premier colon et à sa famille, n'est cependant pas la première œuvre monumentale de Laliberté



fig. 6 Alfred Laliberté,
Le semeur,
vers 1911, bronze,
Montréal, Musée des
beaux-arts de Montréal
(1980.13), achat, legs
Gilman Cheney.
(Photo: Christine Guest)

valorisant le travail de la terre. En effet, l'artiste vient tout juste d'exécuter, en 1915, *La fermière*, figure principale de la fontaine du marché Maisonneuve, et plusieurs de ses œuvres illustrent des thèmes liés à l'agriculture: *Le semeur* (fig. 6), *Le vanneur*, *Le lieur*, le monument *Jean Rivard* à Plessisville. F.A. Lamberet, critique du journal *L'autorité*, écrit à propos de ces œuvres inspirées du terroir et de l'histoire du Canada :

L'emprise de la vie des champs a tracé un sillon si profond dans le cœur de Laliberté qu'il voit notre histoire sous son aspect véritable, unique: la conquête de la terre, l'œuvre terrienne sous toutes ses multiples formes, la lutte de l'homme contre l'élément se terminant par la victoire intelligente

sur la brutalité de la matière. C'est là de la haute et saine compréhension de notre histoire, où la trace du colon est visible à chaque page où l'outil du défricheur retentit à chaque chapitre⁸.

Ce sont les discours prononcés lors des cérémonies d'inauguration qui nous permettent le mieux de discerner l'idéologie sous-entendue par les monuments publics.

Dans le discours prononcé lors de l'inauguration du monument à Louis Hébert, on sent que le premier ministre du Québec, Lomer Gouin, à travers son message aux couleurs des idées agriculturistes de l'époque, exploite le thème et l'œuvre de Laliberté à des fins politiques: «Hébert a aimé la terre... il nous a transmis cet amour. Demandez-le aux colons de l'Abitibi, de la Gaspésie, et de toutes nos autres régions de colonisation. Demandez-le aussi à tous les cultivateurs... aux ouvriers⁹». L'abbé Couillard-Després, dans son discours, explique la signification du monument en ces termes :

Il témoigne d'abord (sic) la profonde reconnaissance du peuple canadien envers la première famille française qui eut le courage héroïque de traverser les mers pour entreprendre la colonisation de notre pays. Il dit la noblesse de nos origines et enseignera aux générations futures les vertus que nos pères ont pratiquées. Il nous rappellera l'obligation de les imiter. Il prêche en plus l'amour de la patrie et l'attachement au sol¹⁰.

Laliberté a certainement bien rendu dans sa sculpture la pensée des initiateurs du projet, soit valoriser le retour à la terre. Les politiciens invitaient la population urbaine à se déplacer vers les zones rurales sous prétexte que le développement économique du pays reposait sur la culture des terres.

Dans un autre ordre d'idées, le comité chargé du monument *Dollard des Ormeaux* (fig. 7) prônait le nationalisme. D'après ses membres, reconnaître ses héros, c'était reconnaître son passé, donc son identité. Le comité avait reçu pour mission de concrétiser le souhait formulé par l'historien l'abbé Faillon, soit: «de voir élever un jour dans la cité de Ville-Marie, un monument splendide qui rappelle d'âge en âge, avec le nom de ces braves, l'héroïque action du Long Sault¹¹».

L'abbé Faillon et de nombreux autres historiens du dix-neuvième siècle avaient monté en épingle cet épisode de notre histoire pour créer un héros à admirer. Leur analyse de l'événement est cependant remise en question de nos jours.

Les cérémonies d'inauguration des monuments sont toujours bien préparées et le public est renseigné longtemps à l'avance sur la tenue des événements par des campagnes d'information dans les journaux. Pour le dévoilement du monument *Dollard des Ormeaux* (fig. 8) on a choisi le 24 juin, fête nationale des Canadiens français. L'événement y gagne donc en envergure puisque des milliers de gens peuvent y assister.



fig. 7 Alfred Laliberté, Monument Dollard des Ormeaux, vers 1920, bronze, Montréal, Parc Lafontaine. (Photo: Christine Guest)



fig. 8 Inauguration du monument *Dollard des Ormeaux*. (Photo: *The Standard*, 19 juillet 1920; repr. Montréal, Bibliothèque nationale du Québec [MBNQ])

C'est également cette date que l'on a retenue en 1926 pour l'inauguration du *Monument aux Patriotes* (fig. 9) également du sculpteur Laliberté. L'historien Léon Trépanier s'adresse à la foule en ces termes: «Le culte des ancêtres est la marque des peuples qui ne veulent pas mourir. Aussi est-ce pourquoi la Société Saint-Jean-Baptiste, après les processions historiques et traditionnelles de 1924 et de 1925 a voulu cette année donner à notre population le spectacle d'une procession patriotique en rappelant dans une apothéose, le souvenir des héros de 1837 et de 1838¹²».

Les jours précédant une cérémonie d'inauguration, la presse consacre de pleines pages à la vie du héros dont on honore la mémoire. Les campagnes publicitaires se ressemblent toutes; la propagande atteint son paroxysme le jour même de l'événement, et la foule se rend en grand nombre au dévoilement de la sculpture (fig. 10).

La sculpture monument, par son iconographie, par son accessibilité, a une fonction éducative de masse. Elle rejoint beaucoup plus facilement le peuple que la littérature ou l'histoire. C'est donc pour cela que l'on utilise la sculpture comme vecteur d'idéologie. C'est l'art dans la rue.

Laliberté a enseigné le modelage aux cours du soir de l'École des beaux-arts de Montréal à partir de 1923, mais son influence sur ses élèves n'a pas été étudiée. La sculpture des années 1940 sur les sujets du terroir a cependant existé.

À titre d'exemple, signalons des œuvres de Louis Parent et de Fleurimont Constantineau dont la thématique est très près de celle d'Alfred Laliberté, mais dont le style et la forme sont nettement influencés par le style art déco (fig. 11). Ce n'est certainement pas uniquement Laliberté qui a influencé ces artistes. D'autres sculpteurs influencés par le modernisme ont, à partir d'une thématique du début du XXe siècle, créé des œuvres de facture résolument moderne. Les longs séjours en France d'artistes tel Jean-Marie Gauvreau (1903-1970), directeur de l'École du meuble à partir de 1935, l'œuvre d'Henri Hébert (1884-1950), résolument art déco à partir de 1925, ne sont certainement pas étrangers à l'introduction du modernisme en sculpture au Québec.

La littérature de l'époque véhicule les mêmes idéologies nationalistes et celles qui valorisent la colonisation de certaines régions du Québec. Il n'y a donc rien de surprenant à voir Laliberté s'inspirer de textes littéraires dans son œuvre.



fig. 9 Alfred Laliberté, Monument aux Patriotes, 1926, bronze, Montréal. (Photo: MBAM)

AU DEVOILEMENT DU MONUMENT DU CURE LABELLE, APTRE DE LA COLONISATION, A SAINT-JEROME



fig. 10 Inauguration du monument *Le curé Labelle*, 24 octobre 1924. (Photo: *L'avenir du Nord*, 24 octobre 1924, p. 1; repr. MBNQ)



fig. 11 Louis Parent, *Les agriculteurs*,
vers 1940, céramique,
collection particulière.
(Photo: Nicole Cloutier)



fig. 12 Alfred Laliberté,
La crise, vers 1930, plâtre,
collection particulière.
(Photo: Nicole Cloutier)

Souignons d'abord *Le ber* (coll. Musée des beaux-arts de Montréal) de 1915-16 inspiré d'un texte d'Adjutor Rivard (1868-1945) publié en 1914¹³.

Alfred Laliberté entretient toute sa vie une correspondance avec Louvigny de Montigny (1876-1955), journaliste, critique et traducteur au Sénat à Ottawa. C'est Louvigny de Montigny qui fit connaître dès 1916 le roman de Louis Hémon (1880-1913) *Maria Chapdelaine*. Dès 1922, un comité se forme afin d'ériger en France un monument pour honorer Louis Hémon et son célèbre roman. Le comité présidé par le juge Fabre-Surveyer regroupait entre autres Victor Morin, Louvigny de Montigny, Jean-Baptiste Lagacé, Suzor-Coté. Ces derniers étaient tous des amis d'Alfred Laliberté.

Victor Morin informe Laliberté par lettre du projet et lui donne quelques indications sur les désirs des membres du comité: «...à vous suggérer plus instamment de donner à cette œuvre le caractère de glorification du colon canadien qui est en somme l'idée maîtresse de l'œuvre d'Hémon¹⁴...».

Continuant à donner des suggestions pour le choix de l'iconographie, Victor Morin poursuit:

...représentant au premier plan Maria en train de soigner ses poulettes ou de vaquer à quelques autres occupations de la ferme; au second plan d'un côté la cabane en bois rond du colon et d'autre (sic) côté, son champ où il fait la moisson en compagnie de sa femme et d'un ou deux enfants. Enfin au troisième plan la forêt sur la lisière de laquelle «l'homme engagé» abat des arbres pour agrandir le domaine, le tout dominé par une allégorie à la France versant une corne d'abondance sur ce coin de terre¹⁵.

Laliberté exécute trois maquettes dont les photographies seront publiées dans *La Presse* du 9 novembre 1922. Ce projet fut malheureusement abandonné faute de fonds. Laliberté exécutera cependant en 1925 une plaque commémorative pour la maison natale de Louis Hémon¹⁶. Toujours en s'inspirant de la littérature, Laliberté a sculpté un monument à *Jean Rivard* à Plessisville. Cette sculpture puise sa thématique dans le roman d'Antoine Gérin-Lajoie publié en 1877.

Dans la *Revue du 20^e siècle* de février 1945, l'historien Lionel Groulx écrit dans un texte qu'il intitule «La mère canadienne»:

Dans l'atelier du sculpteur Laliberté à Montréal, le ber canadien a voisiné pendant longtemps avec la maquette du monument *Dollard*. Voyons là beaucoup plus qu'une heureuse rencontre du hasard. Ces deux héroïsmes se juxtaposent dans l'inspiration et l'œuvre d'un grand artiste, parce qu'ils s'apparentent étroitement. D'un côté comme de l'autre, on s'immole au poste d'honneur qui est ici le poste de bataille¹⁷.

L'idéologie que nous transmet ici Lionel Groulx est très près de l'idéologie du sculpteur Alfred Laliberté. En effet c'est dans cet esprit que notre grand sculpteur a produit la majorité de son œuvre: les monuments commémoratifs et les œuvres inspirées du terroir.

Dans une sculpture de 1930, *La crise* (fig. 12), Laliberté a représenté la crise économique par une femme tenant un sac d'argent; tout autour à ses pieds des hommes et des femmes sortis de son iconographie du terroir sont broyés par des engrenages de machines. Alors que d'autres artistes de son époque faisaient l'éloge de la machine, lui la dénigrant. En ce sens et dans le contexte des années 1930, la sculpture de Laliberté est déphasée. C'est le point de rupture. Ce que Laliberté veut montrer par cette sculpture, dont la thématique est unique dans son œuvre, c'est que la crise économique de 1930 et l'industrialisation ont mis fin à la vie rurale telle que lui l'a connue. Laliberté n'a presque plus fait de sculpture sur le thème du terroir après 1932 bien qu'il ait produit des allégories jusqu'à son décès en 1953.

L'époque que Laliberté a représentée dans sa sculpture est bel et bien terminée. L'esthétique de Laliberté axée sur le régionalisme et l'éloge de la vie paysanne est à son déclin. L'époque des monuments aux héros de notre histoire du Québec est aussi terminée. Le Québec entre dans l'ère moderne et une autre page de son histoire de l'art commence.

NICOLE CLOUTIER

Conservatrice de l'art canadien, peinture (avant 1960)

Musée des beaux-arts de Montréal

Notes

- 1 Le lecteur voudra bien se référer pour les informations biographiques sur Alfred Laliberté à l'ouvrage de Nicole CLOUTIER, *Laliberté*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1990.
- 2 Alfred LALIBERTÉ, «Existe-t-il au Canada français une sculpture d'interprétation spécifiquement canadienne-française?» *Culture*, vol. 3, juin 1942, p.329.
- 3 Paris, Archives Nationales, A52, Fonds de l'École des Beaux-Arts.
- 4 «Le Salon: nos peintres canadiens», *Le Canada*, 12 décembre 1907, p.10.
- 5 Alfred LALIBERTÉ, *Mes souvenirs*, Les éditions du Boréal Express, Montréal, 1978, p.201.
- 6 *Légendes, coutumes, métiers de la Nouvelle France: bronzes d'Alfred Laliberté*, Librairie Beauchemin, Montréal, 1934.
- 7 «Hommage à Louis Hébert, premier colon et premier seigneur canadien» *L'Action catholique*, 31 août 1918, p.5.
- 8 F.A. LAMBERET, «Beaux-arts: Alfred Laliberté, les dernières années», *L'Autorité*, 4 août 1917, p.3.
- 9 Cité dans Azarie COUILLARD-DESPRÉS, *Rapport des fêtes du III^e centenaire de l'arrivée de Louis Hébert*, Québec, 1920, p.75.
- 10 «Le monument Hébert: l'apothéose du premier agriculteur canadien», *L'Action catholique*, 4 septembre 1918, p.1.

- 11 «A la gloire de Dollard et de ses compagnons», *La Presse*, 25 juin 1920, p.13.
- 12 «Patriotes de 1837-1838, la patrie reconnaissante». *Le Canada*, 3 juillet 1926, p.9.
- 13 Laliberté note dans un manuscrit qu'il s'est inspiré de l'oeuvre d'Adjutor Rivard (*Chez Nous*, l'Action catholique, Québec, 1914, pp. 9-21). Voir Montréal, Bibliothèque Nationale du Québec (MBNQ), Fonds Alfred Laliberté MSS362. *Liste de mes sculptures depuis 1894-1895 jusqu'à nos jours*, janvier 1950, p.151.
- 14 MBNQ, Fonds Alfred Laliberté MSS362 «Lettre de Victor Morin à Alfred Laliberté» 8 novembre 1922.
- 15 *Ibid.*
- 16 *La Presse*, 27 juin 1925, p.6.
- 17 Lionel GROULX, «La mère canadienne», *La revue du 20^e siècle*, février 1945, pp. 138-139.

Résumé

THE WORK OF ALFRED LALIBERTÉ AND NATIONALIST IDEOLOGIES

We are seeking to delineate the impact of various nationalist movements and movements centered on a return to rural values on the work of Alfred Laliberté. However, we will not attempt to review the economic and social history of the period during which the sculptor worked, as the topic goes far beyond the scope of this study. Instead, we will endeavour to understand Laliberté's work and the ideologies it transmitted.

Alfred Laliberté's sculptures were created in the context of a popular late nineteenth- and early twentieth-century movement that set out to erect memorials honouring the heroes of Canadian history. Through public fundraising campaigns, competitions were organized with a view to erecting commemorative monuments in a number of Québec cities.

Laliberté made a mark on his epoch through monuments sponsored by nationalist associations that promoted the veneration of Canada's historical heroes. The commissions were spread between 1911 and 1926. Some of Laliberté's sculptures are three-dimensional representations of the nationalist and agriculturalist ideologies expounded by a number of Québec intellectuals.

Such views were not far removed from those held by the artist, who conveyed the same values in his non-commissioned work. On his return to Montréal in 1907, Laliberté began to exhibit small-scale works based on rural themes, which became a pervasive feature of his later work.

Translation: Terrance Hughes
Canadian Centre for Architecture

ENTRE L'ÉRABLE ET LE LAURIER

(avec mes hommages à Paul Morin)

A ceux de mon pays

Et si je n'ai pas dit la terre maternelle,
Si je n'ai pas chanté
Les faits d'armes qui sont la couronne éternelle
De sa grave beauté,

Ce n'est pas que mon cœur ait négligé de rendre
Hommage à son pays,
Ou que, muet aux voix qu'un autre sait entendre,
Il ne l'ait pas compris;

Mais la flûte d'ivoire est plus douce à ma bouche
Que le rude olifant,
Et je voulais louer la fleur après la souche,
La mère avant l'enfant.

N'ayant pour seul flambeau qu'une trop neuve lampe,
Les héros et les dieux
N'étant célébrés que l'argent à la tempe
Et les larmes aux yeux,

J'attends d'être mûri par la bonne souffrance
Pour, un jour, marier
Les mots canadiens aux rythmes de la France
Et l'érable au laurier.

Paul Morin, *Le Paon d'émail*¹.

L'historien d'art Erwin Panofsky, dans son texte *Architecture gothique et pensée scolastique*, a brillamment réussi à démontrer «qu'il existe entre l'architecture gothique et la scolastique une concordance purement factuelle et parfaitement claire dans l'espace et le temps²». Pierre Bourdieu, qui a assuré la traduction française de ce texte en 1967, à l'apogée du courant de la pensée structuraliste en France, fait une mise en garde contre «les analogies superficielles, purement formelles et parfois accidentelles, que l'on peut dégager des réalités concrètes, où elles s'expriment et se dissimulent, les structures entre lesquelles peut s'établir la comparaison destinée à découvrir les propriétés communes³».

Peu de travaux dans ce sens ont été entrepris depuis, en architecture, et l'on peut se demander si le modèle mis de l'avant par Panofsky est opératoire sur une période plus courte, et quels seraient alors les éléments qui pourraient être mis en commun entre l'étude d'un bâtiment (et non pas tout un style) et les décennies où il est conçu et construit. En d'autres termes, et pour le sujet qui

nous intéresse, l'Université de Montréal de l'architecte Ernest Cormier est-elle un bâtiment emblématique et symbolique d'une construction mentale ? De plus, peut-on, en utilisant le modèle panofskien, poser l'analogie entre le conceptuel et l'architectural à un niveau autre et le déplacer sur le terrain du socio-culturel ? Que représente l'Université de Montréal par rapport à la classe, au groupe ou au sous-groupe social de ses commanditaires et de ses usagers ? Quelles valeurs, quelles idéologies réussit-elle à traduire formellement et qui ont permis à ce groupe de s'y reconnaître et de l'accepter ?

Lorsque j'étais étudiant à l'université de Montréal, je ne pouvais pas comprendre comment on avait pu laisser construire un tel bâtiment, aussi peu fonctionnel, où il fallait marcher des kilomètres pour aller d'un point à l'autre, où la disposition symétrique de l'espace et l'uniformité des matériaux rendaient le sens de l'orientation impossible⁴. Si ce bâtiment se définissait comme moderne, de quelle époque étais-je moi qui ne me reconnaissais pas dans cette modernité ? Le seul genre de réflexion que l'Université nous inspirait alors était d'ordre sexuel et il aurait sans doute réjoui Mircea Eliade et Gilbert Durand car il rejoignait un archétype. On s'amusait de ce que la montagne, que nous ignorions être le lieu d'accès au Paradis dans plusieurs grands mythes fondateurs, eût généré deux constructions, l'une mâle et l'autre femelle, et nous étions heureux, à la fin de ces années 1960, de loger à l'enseigne phallique de l'Université de Montréal plutôt que dans le sein de notre très sainte mère l'Église symbolisé par le dôme de l'oratoire Saint-Joseph.

Ce n'est qu'après en être sorti, après avoir pris un peu de recul physique et intellectuel par rapport à cette institution, que je me suis aperçu que le plan de l'Université de Montréal correspondait physiquement à l'expérience intellectuelle et sociale que j'y avais vécue lorsque j'étais étudiant. L'Université, par son plan composé d'une cour d'honneur, d'un corps de bâtiment, d'ailes et d'ailerons, reproduisait à la fois le modèle de l'organisation de la société et celui du savoir⁵. Lieu d'apprentissage de la conformité sociale et intellectuelle, elle reprenait, comme pour l'ancrer dans une connaissance «mnémophysologique», la disposition des systèmes de fonctionnement de la logique scientifique et de la hiérarchisation de la société.

Si l'image d'un organigramme s'impose à moi chaque fois que je vois l'Université de Montréal, le modèle de la disposition de la connaissance articulée autour d'un tronc central et dominant est tout aussi présent. Comment Cormier en est-il venu à saisir et traduire de façon aussi limpide, d'une part le rôle et la fonction d'une maison de haut savoir dans la société et, d'autre part le mode d'organisation intellectuelle dont les concepts et les connaissances sont structurés et transmis aux étudiants de façon à ce qu'ils maîtrisent, en même temps que l'information, la façon dont ils doivent se conformer pour se maintenir au sommet de cette pyramide sociale ?

Comment s'est opérée, dans le parti architectural, une telle symbiose entre le bâtiment et l'idéologie de ses bâtisseurs et de ses utilisateurs? C'est ce que nous ne saurons probablement jamais, Cormier ayant laissé somme toute peu de notes et ayant pris soin de ne proférer qu'un discours de type «professionnel» sur son travail. Par contre, l'étude du milieu dans lequel il a gravité et des réactions à la construction de l'Université de Montréal montre que le plan proposé par Cormier et finalement retenu, répondait aux besoins non seulement fonctionnels et physiques mais aussi aux conceptions idéologiques des commanditaires et de leurs sympathisants. Mgr Maurault le reconnaîtra en ces termes en 1935: «Comme on doit procéder pour tout édifice utilitaire, l'étude du plan et des dispositions générales est à la base de l'établissement du projet. Les façades sont la conséquence rigoureuse du plan et l'expression franche du programme⁶». Fonctionnalisme et clarté traduisent ici à notre sens la volonté de former dans un cadre rigide, uniforme et totalitaire, l'élite canadienne française.

Une œuvre d'art est définie comme significative et riche lorsqu'elle suscite une multitude de sens et que ceux-ci ne sont pas épuisés par diverses formes d'interprétation. Tant pour ses contemporains que pour les générations postérieures, l'Université de Montréal a été lue à plusieurs niveaux. Comme bâtiment-symbole, elle a réussi à intégrer, sinon à concilier, différentes lectures et interprétations. À partir des années 1950, au moment où le modernisme en architecture commence à se généraliser au Québec, on en a fait une analyse critique qui dénigrerait l'édifice. Le modernisme aurait-il différents âges?

Isabelle Gournay reprend la fortune critique de l'édifice dans le catalogue de l'exposition *Ernest Cormier et l'architecture de l'Université de Montréal*. Ce sont les commentaires de Melvin Charney qui nous paraissent le mieux traduire l'évaluation négative que l'on a faite de ce bâtiment. Charney écrit: «[...] l'Université de Montréal fut conçue comme un grand bâtiment à la façon de Versailles». Et la comparant à l'université McGill, qui s'inspire d'un manoir anglais, il ajoute que: «Chacun imitait les décors idéalisés de son ordre social respectif⁷». À l'image de la tour d'ivoire, Melvin Charney ajoute celle d'une masse compacte: «Le semblant de clarté du style moderne est trahi par la confusion dans la conception du plan et la pauvreté de l'intégration de l'édifice au site. [...] D'une part, l'iconographie moderniste offre une image parlant audacieusement d'une vie rationnelle et nouvelle, d'une université comme un centre d'études apportant un air nouveau dans l'existence renfermée des Québécois [...] D'autre part, les images mentent. Le printemps n'est pas encore venu. L'université reste un bloc monolithique, isolé comme un château fort⁸».

Comment expliquer, une génération plus tard, le changement d'attitude dont témoigne l'exposition monographique et l'important catalogue consacrés à l'Université de Montréal? La présence du Fonds Cormier au Centre Canadien

d'Architecture et la place que semble vouloir donner cette jeune institution aux tendances formalistes de l'architecture moderne sont sans doute à l'origine de ces manifestations qui lui confèrent une place enviable dans le développement de l'architecture au Canada.

Comment les contemporains, pour leur part, ont-ils perçu ce projet et comment se sont-ils identifiés à l'édifice ? C'est ce que j'aimerais aborder en traçant un portrait du milieu culturel dans lequel a évolué Ernest Cormier lors de son retour à Montréal en 1918, après un séjour de formation et de travail de dix ans en France et en Italie.

Le milieu intellectuel québécois des deux premières décennies du XX^e siècle a souvent été décrit comme divisé en clans qu'opposait la querelle entre les «exotiques» ou «parisianistes» et les «terroiristes». En fait ces groupes étaient unifiés par une autre idéologie, celle du nationalisme, et par leur désir de maintenir la tradition française en Amérique du Nord. Alors que les «terroiristes» s'attachaient aux valeurs traditionnelles liées à l'héritage français de l'Ancien Régime — la culture porteuse d'une langue, d'une religion et d'un mode de vie rural —, les «exotiques» cherchaient à intégrer dans la culture québécoise les valeurs contemporaines développées en France : la laïcisation de l'État et les valeurs socio-économiques et culturelles propres à un mode de vie urbain.

Robert LaRoque de Roquebrune, dans un billet, «Monsieur Maurice Barrès et l'âme française», paru dans *Le Nigog* de février 1918, pose franchement cette division et témoigne de son attachement intégral à la France : «Cela confirme, écrit-il en parlant des textes de Barrès, les américains et les canadiens francophobes que l'âme de la France ce fut de 1870 à 1914 la République bourgeoise, les théâtres du boulevard et les romans de Monsieur Bourget. [...] La civilisation française est une chose admirable et qui n'a pas les déviations que les nationalistes monarchistes lui prêtent. Mais comme il s'est trouvé des gens pour faire commencer la France à la Révolution, il s'en trouve maintenant qui voudraient escamoter 1789 et tout le XIX^e siècle. Nous acceptons nous, la France intégrale et même 1870, cette défaite si virilement supportée, et nous n'aimons guère la voir purifier».

L'Université de Montréal apparaîtra comme le symbole de cette «rencontre de la tradition et de la modernité⁹». Et c'est à ce rendez-vous que se situe l'espace de Cormier entre «l'érable et le laurier». Si, comme le prétend Isabelle Gournay, la carrière de Cormier est marquée du sceau du cosmopolitisme, de l'éclectisme et du rejet des «thèses régionalistes ou nationalistes¹⁰», ses commanditaires nationalistes et régionalistes ont, par contre, reconnu dans son plan un édifice à l'échelle de leur discours et de leur projet de société.

Ce sur quoi j'insisterai, à l'aide de quelques indices, c'est ce point de carrefour des deux nationalismes incarnés par la présence de la France moderne, mais aussi des valeurs traditionnelles locales; ces nationalismes rapprochés par

la volonté d'écrire une culture différente du reste de l'Amérique qui serait la marque d'une autre nation. L'Université de Montréal sera moins le signe d'une opposition entre la science nouvelle et le *statu quo*, que le lieu d'une rencontre, d'un consensus même entre ces deux positions qui acceptent ce symbole et cet outil de promotion parce qu'il réussit à combiner les deux attitudes. L'Université confirme l'importance de la survie française en Amérique, de ce qui est perçu comme un combat mené depuis la Conquête en même temps qu'elle affirme le tournant économique, intellectuel et scientifique, la contribution que les Canadiens français veulent apporter à la culture moderne.

La présence de la France contemporaine

Au centre du débat de la construction de l'Université de Montréal figure la présence de la France au Québec¹¹. Isabelle Gournay nous le confirme d'entrée de jeu : «Choisissant [...] un parti symétrique, fortement hiérarchisé, il [Cormier] démontre son allégeance à la tradition rationaliste française» (p.69). La France est alors définie par deux moments historiques différents : celle d'avant 1789 et la France qui a réussi, à travers un siècle déchiré, à redéfinir sa position comme un puissant empire colonial, industriel et culturel.

Les intellectuels canadiens français se sont formés en France pendant tout le XIX^e siècle, multipliant les contacts et les relations. Leur nombre augmente et le type de clientèle varie considérablement à la fin du siècle. Ce ne sont plus majoritairement les membres des professions libérales et du clergé qui font la traversée en quête de spécialisation, mais aussi les artistes : peintres, musiciens, auteurs. La présence de J. O. Marchand et de Cormier à l'École des Beaux-Arts de Paris est synonyme de cet intérêt et de cette diversification du type d'étudiants. Les séjours des frères Adrien et Henri Hébert, de Léo-Pol Morin, de Robert de Roquebrune, les voyages fréquents de Fernand Préfontaine, pour ne citer que ceux-là, montrent qu'au-delà des intérêts professionnels c'est vraiment une culture, un mode de vie qu'on y recherche.

Une étape importante est franchie en 1920 lorsque le gouvernement Gouin, par l'entremise d'Athanase David qui avait été nommé Secrétaire de la Province l'année précédente, vote une somme pour envoyer chaque année cinq jeunes Canadiens étudier à Paris, où ils se prendront, selon l'expression du journal *Le Canada*, «à aimer les choses de France, la culture française¹²». Cette décision est contemporaine du projet de construction d'une Maison du Canada à la Cité universitaire de Paris. L'abbé Lionel Groulx proteste d'ailleurs contre cette mesure qu'il juge comme un moyen de contrecarrer les contacts avec la mère-patrie en renforçant les rapports avec les Canadiens anglais. «Nos jeunes hommes, écrit-il, doivent en revenir l'esprit ouvert sans doute à tous les courants supérieurs de pensée, mais surtout pénétrés des vertus de l'âme française. On

les envoie là-bas afin qu'ils vivent de la vraie vie catholique et française, non d'une atmosphère anglo-saxonne et protestante¹³».

En établissant ce pont avec la France, le gouvernement va influencer des secteurs et des disciplines qui pourront se développer. Athanase David met alors en place une politique de formation d'animateurs culturels et de pédagogues compétents. C'est ainsi que, par exemple, Édouard Montpetit et le musicien Wilfrid Pelletier, qui avaient pu profiter de tels séjours, seront suivis par le relieur Louis-Philippe Beaudoin¹⁴ et l'ébéniste Jean-Marie Gauvreau¹⁵ qui deviendront à leur retour, dans leurs secteurs respectifs, d'ardents défenseurs de l'art tel qu'ils l'ont étudié et pratiqué en France¹⁶. Beaudoin fondera l'Institut des arts appliqués et Gauvreau l'École du Meuble.

Ce mouvement vers la culture française n'était pas à sens unique et l'on voit les artistes français diffuser au Québec¹⁷. Depuis le début du XX^e siècle, la France est reconnue comme un des hauts lieux de l'innovation en arts plastiques et, si nos intellectuels et artistes ne se tournent pas vers les mouvements d'avant-garde¹⁸, ils profitent de l'émulation qui caractérise l'ensemble de la communauté artistique. Ce sont des artistes français conventionnels, pratiquant un art du «juste milieu»¹⁹, que l'on voit, par exemple, se regrouper en 1924 sous le vocable du *Groupe de l'érable*. Ils sont réunis grâce à l'initiative du sculpteur français André Vermare qui venait de participer au concours pour le monument de Dollard des Ormeaux, concours remporté par Alfred Laliberté. Vermare avait réalisé à Québec le monument au Cardinal Taschereau. Le critique Paul Gsell, qui signe la préface du catalogue de l'exposition, décrit ainsi les membres de ce groupe: «parmi eux, l'on ne trouvera aucun représentant des excentricités qui font rire les visiteurs des expositions parisiennes; l'on ne verra pas le moindre «fauve», pas le moindre «cubiste», pas le moindre «dadaïste», pas le moindre fumiste...». Il précise leur lieu d'appartenance sinon esthétique, du moins social: «Plusieurs d'entre eux sont Grands Prix de Rome²⁰». Le groupe possède son quota de chevaliers de la Légion d'honneur et de médaillés de la Première Guerre. Parmi eux, signalons Georges Desvallières²¹ et Emmanuel Fougerat le premier directeur des Écoles des Beaux-Arts de Québec et de Montréal (1924). C'est un groupe relativement compact, davantage marqué par les liens amicaux ou sociaux entre ses membres que par un amour démesuré du Québec. C'est ainsi que Lucie Roisin y expose des reliures; elle est la sœur de l'architecte Roisin, collaborateur de Vermare pour le monument Taschereau et un des architectes de la basilique de Sainte-Anne-de-Beaupré. Parmi les exposants, l'on remarque le ferronnier d'art Edgar Brandt que Cormier était allé rencontrer à Paris l'année précédente. Même s'ils prennent «l'Érable» canadien pour emblème, ne nous laissons pas influencer par la signification actuelle de l'unifolié. Leur conception du Canada se limite aux rives du Saint-Laurent, lieu symbolique d'un lien commun.

Le Groupe de l'Érable organise donc une exposition, sous les auspices du gouvernement de la province de Québec dont Athanase David est l'influent Secrétaire. Si le groupe tente une opération à peine déguisée de colonialisme culturel, d'infiltration du marché artistique local, il le fait à l'enseigne de la légitimité du rôle civilisateur de la France dont les Canadiens français cultivés étaient toujours convenus : « Mais c'est dans les beaux-arts que la France excelle, peut-on lire dans le catalogue. Le goût fut toujours le principal mérite que lui ont reconnu les autres nations ».

Le rôle civilisateur de la France en Amérique sera consacré dans une grande *Exposition rétrospective des colonies françaises de l'Amérique du nord* qui se tint à Paris d'avril à juin 1929, exposition organisée par les gouvernements de la France, du Canada et du Québec. Gabriel Hanotaux, président du comité de l'exposition, présentera ainsi cet exercice de célébration historique : « pour la première fois, elle évoque, devant le public parisien, les grands services que la France a rendus à la civilisation sur le nouveau continent et, en particulier, sur cette terre que fut la « nouvelle France » (p.XV). Hanotaux y célèbre la « création sur le nouveau continent d'une civilisation fille de la civilisation souveraine que l'antiquité avait léguée à l'Europe » (p.XVII).

Cette sympathie « naturelle » pour la France s'affirme aussi par d'autres moyens : en ridiculisant les perceptions répandues, les lieux communs sur la France contemporaine²². Par exemple, Fernand Préfontaine, co-fondateur et rédacteur de la revue *Le Nigog*²³ utilise l'humour dans ses « Dialogues des bêtes ». *Le Nigog* est la revue des « exotiques » qui parut au cours de l'année 1918 ; ses collaborateurs constituent un milieu dans lequel Cormier trouvera plusieurs de ses amis. Ce périodique affiche un intérêt pour la production contemporaine de plusieurs pays et un parti pris formaliste en affirmant que : « Notre but est l'art et non pas une tendance spéciale d'art²⁴ ». Les rédacteurs choisirent pour le titre de leur périodique, un mot de la culture des autochtones qui désigne un trident, signe de l'attitude ambiguë de ces « parisiens » pour la culture locale. Ils n'en prêchent pas moins un rapprochement inconditionnel avec la France. « Nous n'avons déjà que trop perdu à ignorer la France et à être ignorés par elle, clame Robert LaRoque de Roquebrune. Nous pouvons vivre politiquement en dehors d'elle, et nous avons suffisamment prouvé que nous étions de taille à nous passer de son aide depuis deux siècles. Mais l'influence de sa civilisation est nécessaire sur la nôtre. Nous sommes nés de cette civilisation et nous devons chercher à nous y rattacher. Que la France disparaisse un jour, et nous n'aurons plus de raison d'être ». La France est au-dessus de tout, elle exprime donc la survie de la culture au Québec. « Il est surrogatoire d'insister, ajoute-t-il, la culture française est en dehors de tous les débats, et nous devons la subir, nous en pénétrer, nous en saturer. C'est là une condition essentielle à une vie supérieure de notre race²⁵ ».

Le maintien des valeurs traditionnelles

Cet appel à la survie de notre tradition et à l'effort pour se surpasser et cette reconnaissance du rôle central de la culture française dans notre vie nationale rejoignent le discours de l'abbé Lionel Groulx qui favorise, par contre, cet objectif par le maintien des valeurs traditionnelles jusqu'alors conservées, selon lui, grâce à l'intervention de la Providence. Il s'exprimera sur ce sujet, notamment grâce à un mouvement et à une publication nommée *L'Action française* (1917-1921). Lionel Groulx y formule un plaidoyer appelant la collaboration de tous les groupes socio-culturels pour définir notre avenir autour de cet axe gallo-passéiste: «nulle survivance n'est possible si nos économistes, nos agriculteurs, nos financiers, nos commerçants, nos industriels, nos ouvriers, non seulement ne nous conquièrent l'indépendance économique, mais aussi ne construisent une production, une organisation du travail, un commerce de qualité et d'aspirations françaises, au service de nos traditions²⁶». C'est sur une notion d'œuvre commune²⁷, un projet social dont les fondements sont éternels parce que français et catholiques, que devra être érigée l'Université de Montréal, selon *L'Action française*: «Avant tout, infusions à notre Université une âme créée à l'image de l'âme collective de la race, où s'harmonisent les hérédités immortelles des ancêtres, les fécondes lumières du génie français et les éternelles vérités de l'Évangile. Rien ne sert de se payer de mots ou de se nourrir de chimères; notre Université devra être canadienne-française ou elle sera incolore, elle devra être catholique ou elle sera inutile²⁸».

Ce discours fondateur, posant les assises de l'Université de Montréal sur le roc du catholicisme et de la francophilie, sera aussi tenu par les modérés, comme Olivier Maurault qui présente dans ce contexte la construction de l'Université de Montréal. «Nous sommes ici, dans une province que nous avons fondée, les représentants d'une des plus fines et des plus nobles cultures que le monde ait connues; nous sommes des catholiques de vieille souche, en possession de la vérité intégrale: nous nous devons de viser haut²⁹». Héritiers et bénéficiaires de la généreuse France catholique, serions-nous assez ingrats pour ne pas faire fructifier ces bienfaits? C'est ce que se demande toute cette génération, et je cite Jean-Marie Gauvreau. On notera comment l'image est teintée d'une saveur agriculturiste. «Dans sa grande générosité, la France a toujours eu l'attitude sublime de la semeuse qui passe avec son geste large, laissant aux autres le soin de récolter. C'est la seule récompense qu'elle attend de nous. Sachons nous montrer à la hauteur de ce devoir de gratitude³⁰».

Au plan culturel, le mouvement de protection du patrimoine se met lentement en place chez les francophones au début du XX^e siècle. Après la *Numismatic and Antiquarian Society of Montreal* et la *Canadian Guild of Crafts*, plusieurs individus et organismes emboîtent le pas, particulièrement en ce qui concerne la protection de l'architecture. Henri Hébert déplore, en 1918,

dans *Le Nigog*: «la destruction des vieilles et jolies églises qui sont remplacées par du mauvais goût synthétisé et qui, de plus, efface trop sûrement un passé que nous avons tout intérêt à conserver intact pour servir d'exemple en un moment où nous en avons bien besoin». Gustave Baudoin publie pour sa part, dans *La revue nationale* de février 1919, un recensement des églises disparues du Régime français. La Commission des monuments historiques, fondée en 1922 et dont le secrétariat est assuré par Pierre-Georges Roy, aura pour mandat de protéger ce patrimoine en disparition. De plus, les études de bâtiments domestiques et religieux anciens par Ramsay Traquair et ses étudiants de l'École d'architecture de l'Université McGill et celles de Gérard Morisset poursuivront cet effort de protection du patrimoine architectural, nouvelles icônes dans la construction d'une culture nationale.

Cormier, qui est d'origine acadienne et qui a été formé en France et en Italie, dispose du crédit nécessaire pour être accueilli dans cette société³¹ et il reçoit dès son retour des commandes d'importance. Il n'est pas étranger au milieu soumis à l'autorité cléricale d'où origine le discours mixte: protégeons notre passé catholique et accueillons les bienfaits culturels de la France, seuls garants de notre avenir. C'est ainsi qu'il reçoit des commandes du diocèse de Montréal et de la Commission des écoles catholiques. Les églises Saint-Ambroise et Sainte-Marguerite-Marie (1923-24) continuent, par l'adoption de modèles italiens, la tradition, comme indélébile chez les membres du clergé, de l'ultramontanisme. Avec ces premières constructions, Cormier offrira à ses commanditaires, dont quelques-uns sont des membres influents du clergé montréalais, une possibilité de transition entre Rome et Paris. En proposant de nouvelles sources paléo-chrétienne et du début de la Renaissance et en utilisant de nouvelles techniques de construction, il concrétise le fait que l'on puisse à la fois servir la tradition et participer à définir la culture contemporaine. Raymonde Gauthier a d'ailleurs déjà assimilé l'Université de Montréal à un bâtiment religieux car il incarne les ambitions du clergé, ses principaux commanditaires et réalisateurs³².

La France représente une forme de sécurité et malgré ses nombreuses fautes en matière de morale et de politique elle reste un modèle accessible. Rappelons que, face aux cultures étrangères, les mouvements de pensée du début des années 1920 sont marqués par une affirmation des valeurs qui permettent au racisme et à l'antisémitisme de refaire surface (la question des écoles juives fournira d'ailleurs un prétexte facile). Le journal *La Croix*, qui voit planer omniprésente la menace du bolchévisme, fait de la xénophobie son credo à partir de 1923. Les craintes de l'assimilation par l'immigration sont très fortes. Les Canadiens français ne maîtrisent pas encore le mode de vie urbain; ils perpétuent leurs valeurs rurales dans ce milieu où ils sont des émigrés depuis peu. On dénonce — tout en la tolérant — l'influence américaine, parce qu'il est impossible de la combattre véritablement. Les preuves de son succès sont si

éclatantes qu'il est difficile de ne pas être envieux, même si on préférerait arriver à la même réussite par d'autres voies.

L'Université de Montréal dominant la vallée laurentienne

Mgr Bégin proclame en 1923 : « Nous ne constituerons un peuple solide et fort que dans la mesure de l'énergie avec laquelle nous adhérons au sol des ancêtres, résistant à tous les souffles violents, à toutes les bourrasques économiques ou autres qui menacent de nous déraciner³³ ». Dans cette volonté d'enracinement, l'importance physique de la tour centrale de l'Université de Montréal est saluée comme un signe de ralliement de la population francophone. Pour Olivier Maurault la tour signale l'université comme le « phare de l'enseignement supérieur dans cette partie du Canada français³⁴ ». « [...] la construction nouvelle, de fortes proportions peut-être, [mais] domin[e] avec puissance la vallée laurentienne³⁵ ».

L'importance de la localisation de l'Université de Montréal à la fois sur le mont Royal et en position dominante sur la plaine laurentienne réunit les deux valeurs : catholique et rurale. Le mont Royal, c'est bien sûr le lieu originel comme viennent de le démontrer les recherches sur l'emplacement de la bourgade Hochelaga³⁶. Depuis Maisonneuve c'est le lieu du crâne, notre montagne sacrée, notre Golgotha. Édouard Montpetit, dans le discours d'inauguration en 1943³⁷ parlera même de l'ascension au mont Royal. Le choix de cette localisation, même s'il posait des problèmes redoutables, même s'il était remis en question pour des raisons pratiques ne pouvait pas, au plan idéologique, être modifié.

L'Université dominerait la plaine laurentienne, c'est-à-dire que, de là, on la posséderait vraiment en l'embrassant du regard. Cette terre, cultivée depuis le début du XVII^e siècle, c'était la nôtre, elle était le creuset de la culture qui nous définissait véritablement. C'est dans cette vallée que l'on pouvait retrouver à la fois les traces de notre passé et l'inspiration de notre conduite actuelle. En architecture, Fernand Préfontaine y voit le reposoir des formes qui devaient inspirer nos bâtisseurs. « Je voudrais qu'au lieu de chercher des inspirations américaine ou française, quand ils ont un « cottage » à construire, nos architectes regardent plutôt autour d'eux et voient un peu ce que nos ancêtres ont fait. Les conditions ne sont pas absolument les mêmes, il est vrai, mais on peut faire évoluer l'art architectural canadien sans rien lui faire perdre de son caractère³⁸ ». C'est d'ailleurs ce que tentera Wilford Arthur Gagnon, frère du peintre Clarence Gagnon, qui fait partie de l'atelier de Cormier au moment de la construction de l'Université.

La plaine laurentienne est la topographie par excellence de notre différence, celle que l'on peut opposer au reste du Canada qui a choisi les terres arides et rocailleuses du Bouclier canadien comme lieu de son identification.

L'Université, pour sa part, se construit sur la négation de la réalité : une faille tectonique, la dureté du roc, rien n'arrêtera l'ambitieux projet³⁹. La solution du bâtiment unique situé sur le sommet de l'île de Montréal, répondait à la fois par ses qualités de force, d'intégration et de visibilité à l'image de cohésion et de puissance que l'on souhaitait se donner comme peuple.

Abriter la culture canadienne française

La vallée laurentienne, dont le Frère Marie-Victorin allait décrire la richesse de la flore (1935), est le symbole de l'affirmation d'un sentiment d'assurance, attitude nouvelle qui gagne la population d'intellectuels avec le développement d'une élite scientifique, comme en font foi la mise sur pied de nombreux clubs d'intellectuels, la création de l'Association canadienne-française pour l'avancement des sciences (1923) et d'une unité de travail francophone au sein de la Société royale du Canada.

Cette assurance, les Canadiens francophones sont en train de la gagner par une meilleure connaissance de leur culture et une contribution scientifique internationale. L'affirmation du talent local se concrétise par des résultats qui confirment l'existence d'une culture, laquelle, tout en ayant des racines anciennes et européennes⁴⁰, a su donner naissance à un produit original.

Les recherches historiques de type généalogique et monographique qui avaient caractérisé la deuxième moitié du XIX^e siècle font place à des ouvrages de synthèse et à des travaux de nature ethnologique et folklorique. Le ton hagiographique cède le pas à la citation de documents. L'ouvrage trop méconnu d'Antoine Roy, *Les lettres, les sciences et les arts au Canada sous le Régime français*, publié à Paris en 1930, restera une synthèse historique longtemps inégalée. On s'intéresse à la culture populaire, comme en font foi les travaux d'Édouard-Zotique Massicotte et de Marius Barbeau; qui déclare : « nous nous sommes efforcés, depuis quelques années de rassembler les secrets épars de la muse laurentienne. Trois mille chansons ou plus, et quatre cents contes et anecdotes légendaires sont déjà entassés dans nos tiroirs⁴¹ ». Ce n'est pas seulement la cueillette qui intéresse Barbeau, il en fera une première analyse soignée dont les résultats seront publiés aux États-Unis et en Angleterre. La culture savante n'est pas en reste; que l'on pense aux compilations bibliographiques de « canadianas » par Philéas Gagnon et Aegidius Fauteux et au développement dans les sciences sociales. L'attitude de repli du nationalisme défini par le clergé et l'absence de l'activité des francophones dans le secteur économique⁴² sont contrebalancées ou sublimées par de nombreuses manifestations des chercheurs dans les sciences humaines.

Qui mieux qu'Édouard Montpetit incarne le changement d'attitude qui caractérise les intellectuels actifs au cours des années 1920 ? Directeur de l'École des sciences sociales et secrétaire général de l'Université de 1920 à 1950, il a été

formé à l'École des sciences politiques de Paris. Il fonde à Polytechnique, en 1915, l'influente revue conservatrice, *La Revue trimestrielle canadienne*. Montpetit s'est mis «Au service de la tradition française» comme l'indique un de ses ouvrages qui regroupe les toasts, allocutions et conférences qu'il a prononcés entre 1910 et 1919. Son pragmatisme⁴³ signale bien la stratégie qu'il entend développer face à la menace de la culture américaine lorsqu'il déclare : «Si nous voulons remplir notre rôle et sauvegarder nos origines, nous devons, comme nous avons fait autrefois, lutter avec les armes mêmes dont on nous menace. Lorsque nous aurons acquis la richesse, nous pourrons développer en nous la culture française⁴⁴».

Les autres maisons d'enseignement supérieur qui se mettent en place développeront, de concert avec l'Université, cette nouvelle alliance entre les ressources du milieu et le talent local. On cherchera à créer de nouvelles industries, de nouveaux concepts et bien sûr de nouveaux débouchés. Ainsi Jean-Marie Gauvreau en appelle à l'utilisation des ressources du bois, et ne reculant devant rien, il cherchera à utiliser le pouvoir de persuasion féminin :

Le Canada est le pays du bois, nous dit-on souvent. Avons-nous réellement tiré tous les partis possibles de nos essences ? [...] C'est à vous, Mesdames et Mesdemoiselles, qui aurez un rôle à jouer dans la décoration de nos futurs intérieurs canadiens. Si vous jugez, un jour, qu'il est «chic» d'avoir dans vos intérieurs des meubles de chez nous, fabriqués avec des bois de chez nous, par des artistes de chez nous, vous aurez fait là œuvre nationale. Non seulement vous aurez contribué au développement de nos métiers d'art appliqué, mais vous assurerez, par des nouveaux moyens, la marche nécessaire de nos conquêtes économiques. Il faut être des gens pratiques. Ceux qui nous entourent nous en donnent parfois de trop cruels exemples⁴⁵.

Créer un art national et moderne

Cette réaction idéaliste devant les réalités économiques permettait d'adapter le contexte urbain et nord-américain aux valeurs catholiques et françaises. Comment concilier ce défi d'ouverture, de modernisme dans un contexte nationaliste ? C'est la tâche qu'a dû relever Ernest Cormier, en concevant un édifice qui réponde aux critères internationaux qu'il s'était fixés, tout en étant recevable par le milieu.

Les rapports constants avec la France plaçaient les artistes québécois dans une situation différente de celle qui était définie dans le reste du Canada. Eric Brown, directeur de la galerie nationale du Canada, écrivait dans la préface du catalogue *Exposition d'art canadien*, tenue à Paris en 1927 : «Au Canada, nous sommes isolés des influences artistiques de l'extérieur⁴⁶» et le critique Thiébault-Sisson confirmait dans le même catalogue : «Les pays neufs n'ont d'art propre qu'au bout d'un très long temps d'existence⁴⁷».

Ce que Cormier concrétise pour les intellectuels nationalistes de sa génération, c'est l'affirmation d'un art qui existe en propre au Canada français, un art nouveau qui concilie la rationalité et les éléments modernistes (ainsi cette insistance sur le formel : traitement symétrique des parties, intégration des matériaux comme éléments de décor), tout en assimilant les traditions et leur perception (position dominante de l'édifice, hiérarchie des valeurs intellectuelles et sociales). Ce faisant, il confirme aux nationalistes l'existence⁴⁸ et pourquoi pas la supériorité de cette culture en Amérique : «Le plus important pour les canadiens-français, comme le souhaitait Préfontaine, c'est d'avoir des artistes de valeur qui affirment, par leurs œuvres, l'existence d'une race non dépourvue de culture⁴⁹».

La définition d'un art national était principalement perçue par la transcription de sujets d'inspiration locale ou par l'utilisation de matériaux indigènes. Le thème ou le médium définissait le style. Peindre des chutes ou des scènes historiques garantissait l'existence d'un art national. Jean-Marie Gauvreau le formulait en ces termes : «Dans un pays comme le nôtre, riche en matières premières, nous pourrions trouver une formule d'art vraiment national. Employer les bois exotiques dans la fabrication de nos meubles, c'est peut-être très chic, mais c'est avant tout chic parce que c'est la mode et aussi parce que c'est un peu snob. La grande variété de nos bois canadiens a-t-elle jusqu'à date donné tout son rendement, ou l'a-t-on utilisée à tout autre chose que sa destination propre ? [...] Il y a là toute une source d'exploitation dont se réjouiraient nos économistes. Ils ont assez parlé et écrit pour qu'on en vienne un jour aux actes⁵⁰».

L'architecture en tant que manifestation d'un art public, si elle manifeste le savoir, les compétences et le talent de son concepteur, correspondait à la définition de l'art compris avant tout comme un art national. J'emprunte encore une fois à Jean-Marie Gauvreau cette formulation : «L'art sous toutes ses formes, c'est la pensée, c'est l'âme d'un peuple⁵¹».

Le sujet et la forme artistiques devaient correspondre au sentiment national. Un des débats importants de cette période portait sur le fait de savoir si l'artiste était au service de son milieu ou, au contraire, s'il ne témoignait que de sa propre subjectivité. Le point de vue du musicien et critique musical Léopol Morin, tel qu'exprimé dans *Le Nigog*, même s'il est encore peu partagé, fera de plus en plus d'adeptes jusqu'à s'imposer à la fin des années 1930. Morin croit que la musique canadienne française n'a pas d'originalité, qu'elle n'est pas un art «nettement distinct qui exprime supérieurement la race». Pour lui l'art se pose en dehors d'une vision nationaliste et il est avant tout le produit d'un sentiment et d'une vision individuels. «Mais je ne pourrais jamais étendre à une collectivité une expression d'art qui est toujours, avant tout, l'expression de soi, le don de soi⁵²».

Cormier n'adopte pas et ne peut pas adopter l'élément subjectif et autocritique de la modernité. Par contre, en composant, avec la vérité de masses et de volumes rigoureux, une architecture claire et rationnelle où le décor est fourni par le matériel et son traitement des détails, son œuvre s'affirme comme résolument moderne⁵³.

Un des problèmes que rencontrait Cormier pour imposer cette conception était celui de son acceptation par le public ou, si l'on préfère, par le «non public». Ce dont la critique et les artistes se plaignent, c'est l'absence d'un public réceptif et capable de former un milieu qui puisse appuyer la création d'une œuvre nouvelle. Fernand Préfontaine décrit ainsi la nature des rapports souhaités: «L'art n'atteint jamais le grand public directement; il se forme d'abord autour des artistes un milieu plus ou moins intellectuel, lequel, de bonne foi ou par snobisme⁵⁴, essaie de comprendre ce qu'est l'art. Cette élite est le canal par où l'art se répand dans le peuple. Dans un pays comme le nôtre où l'on n'a pas encore admis complètement l'utilité de l'art, une telle élite n'existe pas encore et nos artistes ont affaire directement au grand public. Ce public, qui a bien d'autres soucis, ne veut pas sérieusement s'intéresser à l'art, qu'il ne comprend pas et, qu'au fond, il méprise⁵⁵».

Cormier a réussi, semble-t-il, à éviter une confrontation directe avec le grand public, n'ayant pas eu à essuyer les railleries d'une presse qui aurait été défavorable à l'ampleur de l'entreprise et aux coûts élevés qu'elle suscitait. Il était entouré de nationalistes qui détenaient une partie du capital de bon goût et de culture qu'avait su développer de façon aussi peu équivoque la France, et qui pouvaient reporter sur l'architecte une partie de la crédibilité que cette allégeance leur conférait. Si Cormier ne s'est pas affirmé comme nationaliste, il a été capable de comprendre et de servir leurs aspirations dans une collaboration qui fut mutuellement fructueuse.

Conclusion

La construction de l'Université de Montréal, comme le démontre l'exposition et le catalogue qui l'accompagne, ne fut pas un projet sans embûches et sans problèmes. Elle fut constamment soumise aux tractations et aux tracasseries de toutes sortes: aux problèmes économiques, physiques, techniques et humains. Grâce à la collusion d'un groupe social idéologiquement dominant, elle vit le jour, de la façon que son architecte le désirait et là où ses commanditaires l'appelaient. L'alliance dans un même édifice des types de «caractères»: «monumental» et «pittoresque», comme les identifie Isabelle Gournay, dans son essai «Le travail de Cormier à l'Université de Montréal⁵⁶», nous apparaît synthétiser les deux courants de pensée qui portèrent ce projet et lui permirent de voir le jour. Le rationalisme moderne se mariant à l'aspect bucolique du site. Le mouvement de pensée libéral et pragmatique s'appuyant sur la caution de la

persistance de la domination des francophones dans la vallée du Saint-Laurent.

Mais ne perdons pas de vue, au terme de ce court exposé, que l'Université de Montréal n'est pas seulement un type de bâtiment emblématique de la situation idéologique et socio-culturelle québécoise de l'époque, mais qu'elle est aussi symptomatique de la construction des institutions de savoir et de recherche au cours de cette période. La modernité et le cosmopolitisme dont ce bâtiment fait preuve au plan de ses sources est le signe d'un autre croisement; ils inscrivent le Québec dans un mouvement plus positif d'affirmation, alors qu'au début du chantier nous en étions encore à la survivance, à la nostalgie et au mimétisme culturel.

La structure de contrôle que met en évidence l'Université de Montréal reprend et résume le rêve d'une collectivité qui passe d'une économie basée sur l'agriculture à celle de la petite industrie et de l'exploitation de ses ressources naturelles. Symbole d'une nation qui se veut moderne et en évolution, cette cathédrale du savoir s'impose à la postérité, à l'instar des grands barrages hydro-électriques des années 1970, comme la concrétisation d'un moment idéologique et historique important de notre collectivité.

LAURIER LACROIX

Université du Québec à Montréal

Notes

- 1 Paul MORIN, *Le Paon d'émail*, Paris, 1911, *Oeuvres poétiques*, Éd. Fides, Montréal, 1961, p.147, texte établi par Jean-Paul Plante.
- 2 Erwin PANOFSKY, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Les éditions de Minuit, Paris, 1967, p.70. Traduction et postface de Pierre BOURDIEU, première édition en anglais, 1951.
- 3 Pierre BOURDIEU dans PANOFSKY, *Architecture gothique et pensée scolastique*, p.137.
- 4 En visitant l'exposition présentée au Centre Canadien d'Architecture, je me suis aperçu que le problème s'était posé pour d'autres bien avant moi et que, par exemple, les carabins, rédacteurs du *Quartier Latin*, avaient publié le 5 novembre 1946, un plan commenté de l'université intitulé: «Comment se retrouver».
- 5 Pierre BOURDIEU et Jean-Claude PASSERON, *La Reproduction, Éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Les éditions de Minuit, Paris, 1971.
- 6 Olivier MAURALT, *Annuaire général de l'Université de Montréal, 1935-36*, p.205, cité par Marcel FOURNIER dans «La construction de l'Université de Montréal sur le mont Royal», catalogue de l'exposition *Ernest Cormier et l'Université de Montréal*, Centre Canadien d'Architecture et Éditions du Méridien, Montréal, 1990, p.52.
- 7 «Saisir Montréal», dans Société d'architecture de Montréal, *Découvrir Montréal*, Montréal, Les Éditions du Jour, 1975, p.23.

8 Melvin CHARNEY, «Pour une définition de l'architecture au Québec», *Architecture et urbanisme au Québec*, coll. Conférences J.A. de Sève, Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 1971, pp. 29-30.

9 Selon l'expression de FOURNIER, «La construction de l'Université de Montréal sur le mont Royal», p.43.

10 Isabelle GOURNAY, «La formation et les premières œuvres d'Ernest Cormier», catalogue d'exposition *Ernest Cormier et l'Université de Montréal*, Centre Canadien d'Architecture et Éditions du Méridien, Montréal, 1990, pp. 31-42.

11 Les multiples facettes de cette francophilie et de l'influence française qui s'expriment par des canaux laïcs (comme la création en 1924 de l'Institut scientifique franco-canadien) sont dominées par la présence du clergé. Un fort contingent de prêtres intellectuels français continue de circuler au Québec. Parmi ceux dont l'influence se fera sentir pendant les années 1920 notons : Mgr Alfred Baudrillart, membre de l'Académie française et directeur de l'Institut catholique et membre du comité d'organisation de l'*Exposition rétrospective des colonies françaises de l'Amérique du nord*, Paris, 1929; le R.P. Marcel Nasse, o.p., qui vient prêcher le carême à Montréal et à Ottawa en 1927. (Olivier MAURALT, *Brièvement*, 1928, pp. 48-52) et le chanoine Coubé. Voir aussi Céline ROBITAILLE-CARTIER, «L'influence française sur la bibliothéconomie québécoise», *Livre, bibliothèque et culture québécoise*, Asted, Montréal, 1977.

12 Ainsi que le souhaite le journal *Le Canada*, 24 janvier 1920. Ce nombre passera de 5 à 15 en 1922.

13 Lionel GROULX, *L'Action française*, vol. IV, n° 10, 1920, p.481. Cité par Donald SMITH, dans «L'Action française, 1917-1921», *Idéologies au Canada français 1900-1929*, coll. Histoire et sociologie de la culture, Les Presses de l'Université Laval, Québec, 1974, pp. 345-367.

14 Qui étudiera la reliure de 1922 à 1926 à l'atelier Estienne. Voir Suzanne BEAUDOIN-DUMOUCHEL, *La première École d'Arts Graphiques en Amérique*, Département des Communications graphiques du Collège Ahuntsic, Montréal, n.d. (1975?), XXXVI, 143 p. À son retour, Beaudoin enseignera la reliure à l'École technique de Montréal et mettra sur pied en 1942 l'École des arts graphiques.

15 Fils du Dr Joseph Gauvreau, premier secrétaire de l'Action française. Jean-Marie Gauvreau étudie de 1926 à 1929 à l'école Boule, auprès de Léon Bouchet. Voir Gloria LESSER, *École du Meuble, La décoration intérieure et les arts décoratifs à Montréal*, Château Dufresne Musée des arts décoratifs de Montréal, Montréal, 1989.

16 Ainsi les réticences protectionnistes de Jean-Marie Gauvreau qui s'oppose à l'influence américaine sur le design mobilier tombent quand il s'agit des modèles français. «Quant à nous, Canadiens, nous devons tirer le plus grand profit de nos relations avec les décorateurs français. Jusqu'ici, nous n'avons pas fait grand'chose dans ce domaine, et la faute n'en est à personne. Mais de grâce, n'allons pas chercher nos inspirations chez nos voisins. Nous sommes capables de faire autre chose que de la copie servile. Autres pays, autres usages, autres mœurs. Adaptions à notre vie un mobilier qui réponde vraiment à nos besoins quotidiens, et dont la tenue puisse symboliser notre caractère national. Sachons faire appel, chaque fois que ce sera nécessaire, à ceux qui savent maintenir avec tant de distinction le souvenir d'un passé glorieux. Cette tradition est celle qui s'adapte davantage à notre état d'esprit». Jean-Marie GAUVREAU, *Nos intérieurs de demain*, Librairie d'action canadienne-française, Montréal, 1929, pp. 32-33.

17 Ces manifestations peuvent prendre des formes diverses; ainsi, par exemple, en 1916, l'*Arts Club* présente une exposition de peintures françaises modernes et la Bibliothèque St-Sulpice, les affiches françaises de la collection d'Olivier Maurault.

18 L'ensemble des rapports entre l'avant-garde artistique française et ses contemporains du Canada reste encore à étudier. L'intérêt que portent certains écrivains pour les jeunes auteurs

français ou Léo-Paul Morin pour les musiciens, n'a pas son pendant dans les arts plastiques. Voir le numéro de *Protée*, (vol. 15, n° 1, hiver 1987) consacré à «l'Archéologie de la modernité, Art et littérature au Québec de 1910 à 1945». Tout en multipliant les contacts, les Canadiens cherchent à marquer leur indépendance d'esprit et leur capacité de faire des choix. «Dans aucun domaine les canadiens-français n'ont attendu la venue des «Parisiens d'avant-garde» pour être curieux de la France et pour l'aimer». «*Le Nigog en France*», *Le Nigog*, vol. 1, n° 5, mai 1918, pp. 175-176.

19 Terme développé par Léon Rosenthal en 1913 et repris par Albert BOIME, dans *The Academy & French Painting in the Nineteenth Century*, Phaidon, London, 1971, pp. 13 et s. Il connote les valeurs définies par les «aimables éclectiques» de Baudelaire, c'est-à-dire des artistes qui au XIX^e siècle n'ont pas pris parti dans l'opposition entre les tenants du romantisme et ceux de l'art académique. Artistes associés à la Cour, encouragés par Louis-Philippe, ils étaient les favoris du public qui fréquentait les Salons.

Sans vouloir déformer son propos, mais tout en soulignant l'importance qu'il a pour une position de «juste milieu», rappelons ce qu'Édouard MONTPETIT écrivait en 1918: «En France, disait-on presque en même temps dans un ouvrage d'économique et dans un roman, on est toujours sûr d'entendre deux opinions à propos d'une même question, deux opinions extrêmes, deux opinions en bataille: oui et non. La vérité tient souvent entre les deux. Sachons faire au milieu sa part de responsabilité, qui est très, très grande», dans «L'art nécessaire», *Le Nigog*, vol. 1, n° 2, février 1918, p.42.

20 Paul GSELL, Préface du catalogue *Première exposition des artistes français du Groupe de l'érable*, Paris, 1924, n.p.

21 Georges Desvallières exercera avec Maurice Denis une influence sur le renouveau de l'art sacré au Québec par le biais des Ateliers d'art sacré. Paul-Émile Borduas se rendra en 1928 étudier à cette école, à l'instigation d'Ozias Leduc et d'Olivier Maurault. Maurault avait rencontré Maurice Denis à Paris lors de son séjour de 1911 à 1913. Il avait même été pressenti pour décorer la bibliothèque Saint-Sulpice en cours de construction. Est-ce par l'entremise de Maurault que son ami le radiologiste Léo Parizeau, père de l'architecte Marcel Parizeau, voulut commander trois œuvres à Maurice Denis ayant pour thème «l'immortalité de l'âme, de l'Évangile en action, et du triomphe définitif de l'Évangile»? Olivier MAURAUULT, *Brièvetés*, Louis Carrier & Cie, Montréal, 1928, p.45.

22 Fernand PRÉFONTAINE, *Le Nigog*, n° 1, janvier 1918, saynète ayant pour titre «La Guerre», n.p.:

«Sagacée – [...] les Français, toujours excités, en ont perdu cinq millions [d'hommes].

Polyeucte – Dieu avec raison punit justement la France.

Lucrèce – Les Français ont voulu enlever l'image du Christ du prétoire et, comme punition, Paris sera détruit.

Messalinette – Ils sont si cochons les Français!

Pauline – Et si peu sérieux!

Sagacée – Ils sont bien chanceux d'avoir les Anglais et les Américains pour les défendre».

23 Les rédacteurs en sont: Fernand Préfontaine, Léo-Paul Morin et Robert LaRoque de Roquebrune. Parmi les collaborateurs citons: Édouard Montpetit, Paul Morin, René Chopin, Marcel Dugas, Henri et Adrien Hébert, Jean-Charles Drouin, Édouard Chauvin, Arthur Letondal, Victor Morin, Olivier Maurault, Ramsay Traquair. Sur cette revue, voir le tome VII des *Archives des Lettres canadiennes* du Centre de recherche en civilisation canadienne-française de l'Université d'Ottawa qui lui est consacré, Fides, Montréal, 1987.

24 Fernand PRÉFONTAINE, «L'art et *Le Nigog*», *Le Nigog*, vol. 1, n° 4, avril 1918, p.123. «Étant reconnu que le sujet est secondaire en art, une littérature se vivifiera plus par la culture de son style, que par le choix des sujets qui y seront développés». Jean LORANGER, *Le Nigog*, vol. 1, n° 3, mars 1918, p.102.

25 Robert LAROQUE DE ROQUEBRUNE, «De l'opportunité d'un culte de la supériorité littéraire», *Le Nigog*, vol. 1, n° 3, mars 1918, pp. 81-82.

- 26 Lionel GROULX, *L'Action française*, novembre 1919, p.493.
- 27 Si le choix d'un édifice unique et compact répond à des arguments d'ordre économique, les facultés sont invitées à «entrer en collaboration pour peu que la nature de leur enseignement s'y prête» et à «travailler à l'œuvre commune». Georges BARIL, doyen de la Faculté des sciences, procès-verbal du comité exécutif de l'Université de Montréal, janvier 1928, cité par FOURNIER, «La construction de l'Université de Montréal sur le mont Royal», p.50.
- 28 Amédée MONET, «Notre université», *L'Action française*, vol. IV, n° 3, 1920, p.113.
- 29 Parle-t-il de la tour ou de la montagne? MAURAUULT, *Annuaire général de l'Université de Montréal, 1935-36*, p.206, cité par FOURNIER, «La construction de l'Université de Montréal sur le mont Royal», p.52.
- 30 GAUVREAU, *Nos intérieurs de demain*, p.34.
- 31 «Un architecte doit se tenir au courant de tout ce qui se fait dans le monde entier; et, pour apprendre à fond la théorie de l'architecture, Paris est encore le seul endroit». Fernand PRÉFONTAINE, «L'architecture canadienne», *Le Nigog*, vol. 1, n° 7, juillet 1918, p.212.
- 32 «L'Université de Montréal est rangée au chapitre des réalisations en matière d'architecture religieuse parce qu'elle est la matérialisation d'un rêve des sulpiciens spécialement d'Olivier Maurault». Raymonde GAUTHIER, «Marie-Alain Couturier et le milieu de l'architecture à Montréal», *Questions de culture*, n° 4 «Architectures: la culture dans l'espace», Leméac et l'Institut québécois de recherche sur la culture, Montréal, 1983, p.115. Pour GOURNAY, l'Université de Montréal est l'affaire de l'évêché de Montréal, «La formation et les premières œuvres d'Ernest Cormier», dans *Ernest Cormier et l'Université de Montréal*, p.80, note 1. Elle écrit ailleurs: «la hiérarchie catholique manifeste haut et fort sa présence à l'horizon de Montréal et dans l'esprit de ses habitants», GOURNAY, *ibid.*, p.65. Sur la participation du clergé à la première campagne de souscription en faveur de la construction de l'Université de Montréal, voir FOURNIER, «La construction de l'Université de Montréal sur le mont Royal», p.46.
- 33 Mgr BÉGIN, lettre pastorale de 1923, cité par Fernand Dumont, dans *Idéologies au Canada français 1900-1929*, coll. Histoire et sociologie de la culture, Les Presses de l'Université Laval, Québec, 1974, p.8.
- 34 Olivier MAURAUULT, p.s.s., *L'Université de Montréal*, Les Éditions des Dix, Montréal, 1952, p.30.
- 35 FOURNIER, dans «La construction de l'Université de Montréal sur le mont Royal», p.54, cite le 2^e rapport de la commission d'étude, 21 mars 1938.
- 36 Florian BERNARD décrivant les recherches de l'urbaniste Pierre Larouche, «La bourgade iroquoise d'Hochelaga serait située à... Outremont», *La Presse*, Montréal, 30 juin 1990, p. A-10.
- 37 FOURNIER, «La construction de l'Université de Montréal sur le mont Royal», p.56.
- 38 Fernand PRÉFONTAINE, «L'architecture canadienne», *Le Nigog*, vol. 1, n° 7, juillet 1918, p.212.
- 39 GOURNAY, dans «La formation et les premières œuvres d'Ernest Cormier», p.67, explique que le regroupement des activités académiques et hospitalières fut justifié par la difficulté de creuser des communications souterraines dans un sous-sol rocheux.
- 40 Par exemple, Édouard-Zotique Massicotte, lorsqu'il rédige la préface du livre d'Émile Vaillancourt, *Une Maîtrise d'Art en Canada (1800-1823)*, G. Ducharme, Montréal, 1920, n'hésite pas à relier la production du sculpteur Quévillon et celle de «l'école des Écorces» au Moyen-âge.
- 41 C. M. BARBEAU, *Veillées du bon vieux temps à la Bibliothèque Saint-Sulpice, à Montréal les 18 mars et 24 avril 1919*, Société historique de Montréal, Montréal, p.50.

- 42 Faible taux de performance de l'École Polytechnique et de l'École des Hautes études commerciales. En 1929, une vingtaine et 17 étudiants en sont diplômés respectivement. Source: Linteau, Durocher, Robert, *Histoire du Québec contemporain*, Boréal, Montréal, 1979, p.540).
- 43 FOURNIER, dans «La construction de l'Université de Montréal sur le mont Royal», p.46 le décrit ainsi: «il est un tenant de l'idéologie libérale (celle du progrès, du développement industriel, etc), il s'inspire aussi de la doctrine sociale de l'Église».
- 44 *L'Action française*, vol. III, n° 1, 1919, p.20.
- 45 GAUVREAU, *Nos intérieurs de demain*, pp. 33-34.
- 46 Catalogue de l'*Exposition d'art canadien* à Paris, Musée du Jeu de Paume, 10 avril-10 mai 1927, p.12.
- 47 *Ibid.*, p.13.
- 48 «Puissions-nous leur [aux lecteurs] avoir fait comprendre les beautés et les avantages de l'art moderne, en leur faisant entrevoir tous les partis qu'il y aurait à tirer chez nous d'un art nouveau, d'un style canadien». GAUVREAU, *Nos intérieurs de demain*, p.90.
- 49 Fernand PRÉFONTAINE, *Le Nigog*, vol. 1, n° 11, novembre 1918, pp. 377-78.
- 50 GAUVREAU, *Nos intérieurs de demain*, p.48.
- 51 GAUVREAU, *Nos intérieurs de demain*, p.90.
- 52 Léo-Pol MORIN, «M. Rodolphe Mathieu et le terroir», *Le Nigog*, vol. 1, n° 5, mai 1918, p.162.
- 53 Pour une discussion de ces concepts de modernisme et de modernité dans le contexte québécois voir le compte rendu d'Esther TRÉPANIÉRIE du catalogue de Jean-René Ostiguy, «Les esthétiques modernes au Québec de 1916 à 1946», *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. VI, n° 2, pp. 232-239.
- 54 GAUVREAU, dans *Nos intérieurs de demain*, p.49, est tout aussi tolérant envers les snobs qui semblent former les interlocuteurs privilégiés du créateur: «Partout l'élite donne le signal, les snobs suivent: nous avons lu quelque part qu'ils mériteraient qu'on leur pardonne beaucoup; il y a chez eux une indéniable bonne volonté à l'égard de toutes les minorités artistiques, et en se refusant à emboîter le pas au plus grand nombre, ils contribuent à combattre les préjugés et les partis-pris, ils aident à imposer le talent neuf et méconnu; bref, ils jouent leur partie dans le vaste mouvement qui assure l'incessante évolution de l'art».
- 55 Fernand PRÉFONTAINE, «L'art et *Le Nigog*», *Le Nigog*, vol. 1, n° 4, avril 1918, p.21.
- 56 GOURNAY, «La formation et les premières œuvres d'Ernest Cormier», p.74.

Résumé

'TWTXT THE MAPLE AND THE LAUREL

(With Apologies to Paul Morin)

The title of this article, drawn from the last verse of a poem by Canadian symbolist poet Paul Morin, seeks to provide an ideological context for Ernest Cormier's output.

The Université de Montréal, Cormier's major work, satisfied the expectations of French-speaking Québec intellectuals who were seeking, against a nationalist backdrop, to produce a work which would place them in a complex post-colonial relationship with France, while endeavouring to confirm their adoption of modernity.

Cormier designed the plan of the Université de Montréal as an emblematic building. By organizing the building around a central tower, flanked by two main wings complemented by perpendicular blocks, he copied the dominant model of the organization of knowledge in which ideas are grouped around major unifying principles. The scheme also resembles an organization chart and reflects the control that scientific knowledge and its dissemination exercise over society. As Pierre Bourdieu and Jean-Claude Passeron showed in *La reproduction* (1971), the university is the locus of learning social and intellectual conformity. The plan of the Université de Montréal physically reproduces the arrangement of the methods of functioning of logic and the hierarchical organization of society.

The choice of a central tower in Montréal's geopolitical landscape confirms the principle of knowledge controlled by French speakers across the entire Laurentian valley lying at the foot of Mont-Royal. The authority of the knowledge of nationalist intellectuals and Montréal's high clergy extended over ancestral, rural Québec. The intellectuals of this generation have often been divided into two groups. Those whose training in France placed them in a critical position in relation to Québec's values in the first quarter of the twentieth century adopted notions such as the secularization of the State and the development of a culture suited to life in the city. They were deemed to be in opposition to the traditionalists who only swore by language and religion, values associated with rural life. The Université de Montréal marked the encounter of tradition and modernity against a backdrop of nationalism. It reflected not so much opposition between new science and the status quo, as a consensus which accepted this symbol and method of promotion because it succeeded in combining both attitudes. The university confirmed the importance of the survival of the French fact in North America and what was perceived as a struggle carried on since the Conquest. Moreover, it confirmed

the economic, intellectual and scientific turning point, and the contribution that French Canadians wished to make to modern culture.

The twofold call to protect the past and welcome the cultural benefits of a modern France was predominant among the Montréal clergy, who led the campaign to build the Université de Montréal. Cormier's initial contact with the clergy, through the building of two churches, provided a transition in formal and technical terms between Palaeo-Christian and early Renaissance art and the contemporary world.

The solution of a single building located on the summit of Montréal Island reflected, through its strength, integration and visibility, the image of cohesion and power which Quebecers hoped to project as a people. It made it possible to adapt the North American urban environment to Catholic and French values. While Cormier never openly declared himself a nationalist, he was nonetheless capable of understanding and serving his sponsors' ideological aspirations.

The melding at the Université de Montréal of the monumental and the picturesque, as Isabelle Gournay has noted (catalogue, page 74), strikes me as an apt summary of both currents of thought inherent in the project. Moreover, it guaranteed that the project would be carried out. Modern rationalism coalesced with the bucolic nature of the site. The liberal, pragmatic movement focused on continued domination by French speakers in the Saint Lawrence valley.

Translation: Terrance Hughes
Canadian Centre for Architecture

ERNEST CORMIER ET LA MODERNITÉ

EN ARCHITECTURE

Commentaire sur les communications

Pour qui cherche la modernité d'Ernest Cormier, l'homme et l'œuvre ne sont pas faciles à cerner. Que peuvent révéler la personnalité, le milieu social, les appartenances professionnelles, les œuvres ?

À la suite de Gérard Morisset, le professeur Vanlaethem s'est demandé pourquoi Cormier n'avait pas fait école et n'avait point eu d'influence décisive. La question est incontournable pour l'analyse de la modernité du grand architecte. Cormier ne fut pas homme de manifestes, de débats, de combats. Son expression passa par le dessin technique, par l'aquarelle, par les formes ou les matériaux et non pas par le texte écrit ou le plaidoyer. La jeunesse de l'Association des Architectes de la Province de Québec et de l'enseignement de l'architecture n'avait pas encore rendu possible un milieu architectural distant de la pratique et potentiellement critique; d'ailleurs, le processus d'institutionnalisation de la corporation et de l'enseignement avait-il atteint le seuil où l'orthodoxie peut être contestée ou dénoncée? On l'a dit et écrit: Cormier se présenta d'abord comme un professionnel qui s'exprima dans l'œuvre bâtie plutôt que comme un architecte soucieux de bâtir, par des écrits ou des gestes, un nouvel ordre architectural. Un moderniste qui ne serait pas militant, un moderne, tout court.

Comment l'œuvre bâtie de Cormier nous parle-t-elle alors de modernité? Une œuvre architecturale de quelque trente bâtiments dont deux ont retenu notre attention, l'Université de Montréal et la résidence privée de l'architecte. C'est dire l'intérêt d'une analyse systématique de l'œuvre qui ferait voir *dans la série complète des bâtiments*, depuis le hangar à avion jusqu'à l'Hôtel-Dieu de Sorel en passant par l'église Saint-Ambroise, le coefficient moyen de modernité de l'architecte.

L'histoire de la conception d'un édifice public et celle de la conception d'une résidence privée annoncent des problèmes différents de méthode et des découvertes d'ordre différent. Cette distinction entre le public et le privé devrait rappeler, plus globalement, une particularité de l'architecture comme objet d'étude de la modernité: la contrainte de la commande, l'inéluctable présence du commanditaire.

Où et comment l'Université de Montréal porte-t-elle la marque de Cormier? De quoi Cormier voulut-il qu'elle fût emblématique? Qu'a-t-il inscrit dans la

forme, dans les matériaux et dans le décor qui parlât de lui ? Avant de répondre à ces questions, déblayons méthodiquement le chantier, distinguons ce qu'on peut ou ce qu'on ne peut pas imputer à Cormier. Tout en tenant compte de son goût évident pour les lieux élevés — depuis ses travaux romains jusqu'à sa résidence — Cormier ne paraît en rien responsable du choix du site donné par la Ville de Montréal. Il composera certes avec cette variable topographique mais il faudrait documenter davantage la relation entre l'édifice et le lieu pour se permettre d'attribuer quelque sens à ce « Golgotha », ce « lieu du crâne » dont on ne sait de qui il serait la marque.

On a parlé de bâtiment religieux pour caractériser l'Université de Montréal. Il y a certes lieu de tenir compte des commanditaires, des recteurs ecclésiastiques et du contexte culturel, mais l'enjeu véritable ici consiste à comprendre Cormier et à montrer l'inscription de ce religieux dans le plan, la brique, les formes ou le décor. De quelles dimensions du religieux ou du sacré Cormier aurait-il tenu compte pour nous justifier d'affirmer des considérations d'ordre religieux de sa part ? Ce n'est pas à un historien qu'on doit rappeler l'importance du contexte : il connaît les difficultés de superposition du texte et du contexte... !

On peut aussi voir dans l'Université de Montréal le symbole de la rencontre de la tradition et de la modernité. Mais, là encore, où peut-on lire cela dans les écrits de Cormier, dans la manière et dans les matières des bâtiments ? L'étude des lexiques de *l'Action française*, de l'abbé Lionel Groulx, du sulpicien Olivier Maurault ou d'Édouard Montpetit est certes indispensable et nous informe des attentes ou prescriptions des contemporains. Mais où les chercher ? Dans le lexique de Cormier ? dans le lexique écrit ou le bâti ? Où les édifices de l'Université de Montréal sont-ils traditionnels, où sont-ils modernes ? Les ponts jetés entre le contexte et le texte sont-ils achevés, fiables ? Résistent-ils à l'analyse ? ...

Myra Nan Rosenfeld a magistralement démontré les sources d'influences de Cormier, architecte de l'Université de Montréal. Scrutant son enseignement, sa bibliothèque, ses abonnements à des périodiques, les projets antérieurs et les recherches effectuées, elle a identifié des traces architecturales italiennes et parisiennes visibles dans le projet final de Cormier. Mais le rappel de cette démarche historiciste récurrente chez Cormier n'oblige-t-il pas du coup à y voir une modernité toute relative ? L'historicisme paraît être une démarche traditionnelle au terme de laquelle l'architecte peut certes innover, mais sans rejet ni rupture.

Ce qu'on a appelé le cosmopolitisme des influences de Cormier est donc bien documenté. Ce qui l'est moins, c'est cette vision d'un compromis chez Cormier entre le cosmopolitisme et le nationalisme, entre le laurier et l'érable. Encore une fois, on demande à mieux voir dans l'expression architecturale de Cormier cette synthèse où seraient perceptibles des traces traditionnelles ou nationales — dans l'expression de Cormier et non dans celle de commanditaires,

d'administrateurs ou de quelques contemporains. Suffit-il que Cormier ait cherché à obtenir et ait obtenu un contrat important dans un milieu ou d'un milieu nationaliste pour valider cette vision du compromis ?

L'auditoire fut sans doute sensible à la proposition selon laquelle le plan architectural de l'Université de Montréal reproduirait l'organisation du savoir et où la tour, les ailes et les ailerons symboliseraient une classification du savoir. L'idée est fascinante. Est-elle de Cormier ou de Laurier Lacroix ? Si elle est de Cormier, de quel « arbre de Porphyre » s'agit-il, de quelle classification des arts libéraux et des sciences ? L'observateur est-il en présence d'une nouvelle hiérarchisation révisionniste du savoir valable *orbi et urbi*, d'une vision un tant soit peu personnalisée ?

En concevant un édifice public, Cormier a sans doute subi les contraintes du contexte et, selon toute vraisemblance, davantage que pour la conception de sa résidence privée. Avec perspicacité et persuasion, Robert Little a cherché l'homme dans sa maison, dans son aménagement de l'espace, dans ses objets et dans leur disposition même, avançant avec pertinence que la résidence constituait le paradigme même de l'architecte « moderne. » M. Little contribue à préciser des limites à la modernité de Cormier en observant les réserves de celui-ci à l'égard de Le Corbusier. Mais surtout, il pose une question éclairante pour la compréhension de la modernité de Cormier en rapport avec la démarche innovatrice des Allemands : « [was] the overall unified conception of a display-room ensemble [...] more important than the individual elements that made up the ensemble ? » Malheureusement, M. Little ne semble pas répondre à sa question, concluant plutôt son analyse à propos de l'absence d'effet d'entraînement de cette initiative de Cormier.

Ce n'est pas sans raison qu'Esther Trépanier et moi-même n'avions pas inclus l'architecture dans le colloque de 1985 sur l'avènement de la modernité culturelle au Québec¹. Le domaine paraissait d'institutionnalisation récente et semblait exiger un traitement particulier. Le présent colloque confirme cette perception en contribuant toutefois à donner une prise analytique remarquable sur cet objet qu'est l'architecture.

Au terme du colloque de 1985 nous avons établi cinq caractéristiques de la modernité au Québec au XX^e siècle : la valorisation de l'expression, la liberté dans le choix des sujets, la libération du créateur, le parti pris de contemporanéité et surtout la valorisation des moyens nouveaux d'expression et de la recherche formelle. La modernité posait au créateur trois questions fondamentales : quoi dire, comment « se » dire et comment le dire ? Retrouve-t-on ces caractéristiques chez Ernest Cormier, tout en tenant compte des contraintes de l'architecte : contrainte de la commande, contrainte d'un fonctionnalisme minimal du bâti, contrainte partielle des propriétés des matériaux ? Mais il ne faut point, par ailleurs, souligner démesurément ces contraintes : la modernité

consiste pour chaque créateur à transcender ses contraintes spécifiques; chacun est confronté à son espace, à ses couleurs, à ses mots, à son matériau, à sa gamme.

L'ingénieur-architecte ne paraît pas avoir valorisé l'expression dans les moyens usuels des modernistes. L'homme de science en lui a pu infléchir l'expression. Cormier ne fut pas un scripto-moteur ni un verbo-moteur : peu ou pas d'écrits, pas de manifestes. Il a, par ailleurs, privilégié des moyens d'expression plus diversifiés et moins usuels : le plan, bien sûr, fondamental professionnellement, l'aquarelle où il a excellé au-delà des pré-requis professionnels, le décor, la reliure, autant de médias, soit plus privés, soit d'une lecture moins aisée. Mais, au total, une expression qui interpelle sans apostropher, qui propose sans vouloir convaincre.

Cormier a manifestement plaidé pour la libération du sujet architectural dans les formes, les matériaux ou les éléments décoratifs. Une comparaison pourrait être éloquentes : celle des bâtiments de l'Université de la rue Saint-Denis avec ceux de la montagne. Architectes et historiens de l'architecture pourraient ici établir une preuve plus que suffisante de la modernité de Cormier, tout en portant attention à une inertie possible dans sa démarche.

De plain-pied dans son époque, Cormier le fut. Encore qu'il ne suffit pas d'avoir séjourné et voyagé en Europe pour adhérer aux avant-gardes. De surcroît, il n'est pas facile de voir quelle France est connotée dans le rationalisme classique de Cormier. Comment peut-on retracer la France post-révolutionnaire, républicaine, laïque et combiste à laquelle se réfèrent autant les «exotiques» du *Nigog* qu'un Olivar Asselin ? Où donc la France est-elle idéologiquement militante dans l'œuvre de Cormier ? Cormier fut à la hauteur de son temps, aidé dans sa démarche par son appartenance au milieu scientifique et technologique et par son travail en milieu industriel et urbain. Enfin, il conviendrait ici d'explorer plus systématiquement l'américanité de Cormier. Est-il à l'heure américaine par ses contacts avec la Fondation Rockefeller, par son inspiration architecturale (campus de Berkeley, hôpitaux universitaires recensés et analysés par Isabelle Gournay) ? Une telle exploration permettrait même d'ajouter une caractéristique à la modernité québécoise : son américanité, le choix d'être nord-américain.

Les romanciers du roman psychologique, Saint-Denys Garneau, Paul-Émile Borduas, se sont, chacun à sa façon, battus pour la libération et l'affirmation du créateur, pour l'exploration des voies de la créativité. Cormier ne paraît pas avoir voulu s'attarder sur les manières de se dire en tant qu'homme, en tant qu'architecte ou en tant que créateur; il ne paraît pas avoir tenu à communiquer publiquement le sens de sa démarche, de l'itinéraire d'un architecte qui conçoit et construit différemment. Peut-être est-ce en France, après avoir pris la décision de se confronter à une expérience humaine et professionnelle différente, qu'il

connut les secousses de la rupture ? L'expression de cette différence ou de cette rupture ne nous est pas parvenue.

L'ambition de dire quoi que ce soit de radicalement nouveau va habituellement de pair avec la nécessité de dire d'une manière radicalement nouvelle, comme si un contenu original requérait un contenant original, une forme appropriée. Et parfois même, la recherche formelle véhicule le message essentiel. Cormier a-t-il bouleversé les méthodes, les procédés ? Son approche historiciste dans la préparation d'un projet ne constitue certainement pas une démarche critique, une rupture dans les manières de faire, alors que d'autres architectes contemporains ont globalement refusé cet historicisme. L'attrait de Cormier pour le rationalisme classique n'exigeait-il pas de l'architecte une démarche conséquente, classique ? Par ailleurs, M. Little suggère que, dans le traitement décoratif de sa résidence, Cormier a pu procéder autrement, avec plus d'audace mais à l'intérieur de certaines limites.

Au total, la modernité d'Ernest Cormier ne fait pas de doute, tout comme les limites de cette modernité. Les brèches dans l'architecture canadienne et québécoise traditionnelle sont réelles, faites par ailleurs sans trop de provocation et peu élargies par la suite par ses pairs. On s'interroge toutefois sur une modernité qui ne paraît pas avoir été tant soit peu militante et dont le contenu critique aurait été réduit à la seule dimension professionnelle. Les recherches à venir pourraient mieux cerner cette modernité à partir de l'ensemble de l'œuvre, identifier ses limites et surtout les expliquer.

YVAN LAMONDE
Université McGill

Notes

1 Yvan LAMONDE et Esther TRÉPANIÉRIER (éds), *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, 319 p.

ART AND ARCHITECTURE IN CANADA

ART ET ARCHITECTURE AU CANADA

A BIBLIOGRAPHY AND GUIDE TO THE LITERATURE

BIBLIOGRAPHIE ET GUIDE DE LA DOCUMENTATION

LOREN R. LERNER & MARY F. WILLIAMSON
FOREWORD BY /AVANT-PROPOS DE RAMSAY COOK

This bibliography of Canadian art and architecture identifies and summarizes thousands of books, articles, exhibition catalogues, government publications, and theses published in many countries and several languages from the early nineteenth century to 1981. The work includes artists, from the sixteenth century to the contemporary period, who came to Canada as immigrants or visitors, as well as native-born Canadians and Canadian artists who have lived and worked abroad.

The more than 9500 entries in this bilingual bibliography cover specific artists and architects, painting, sculpture, graphic arts, photography, decorative arts and fine crafts, architecture, Indian and Inuit arts, and related areas such as art education, arts policy and collecting. These volumes fill a long-standing need for a comprehensive reference work for Canadian art and architecture. The annotations and the index are in themselves an encyclopedic source of information about art and architecture in Canada.

University of Toronto Press,
2-Volume set 0-8020-5856-6,
1557 pp., \$250.00

Cette bibliographie bilingue de l'art et de l'architecture au Canada identifie et résume des milliers de volumes, d'articles, de catalogues d'expositions, de thèses et de publications gouvernementales publiés dans de nombreux pays et dans plusieurs langues, du début du XIX^e siècle à 1981. Elle regroupe les artistes, immigrants ou visiteurs, qui sont venus au Canada depuis le XVI^e siècle jusqu'à aujourd'hui ainsi que ceux qui sont nés au Canada et les artistes canadiens qui ont vécu et travaillé à l'étranger.

On y retrouve plus de 9500 inscriptions couvrant des artistes et des architectes particuliers, la peinture, la sculpture, les arts graphiques, la photographie, les arts décoratifs et les métiers d'art, l'architecture, les arts indien et inuit, et les domaines connexes tels l'enseignement de l'art, les politiques artistiques et les collections. On attendait depuis longtemps un tel ouvrage de référence sur l'art et l'architecture au Canada. Les notes et l'index eux-mêmes constituent, à cet égard, une source encyclopédique de renseignements.

University of Toronto Press
Deux volumes 0-8020-5856-6,
1557 p., 250,00\$