



Introduction

Au Québec comme ailleurs, l'histoire de la modernité en art et en architecture a souvent obéi à une vision manichéenne qui oppose l'inertie des conventions à une liberté créatrice qui doit refléter le temps présent. D'apparence quasi mythique, cette lutte contre une tyrannie du passé comporte une part de vérité et une part de masque. La vérité, c'est qu'il est indéniable qu'après la Deuxième Guerre mondiale, le désir d'être et de paraître moderne, autrement dit le modernisme, a été fécond et a suscité des œuvres extraordinaires. À Montréal, des lieux comme la Place Ville-Marie, la Place Bonaventure, les stations de métro et l'ancien pavillon des États-Unis (l'actuelle Biosphère), pour n'en nommer que quelques-uns, ont chamboulé les idées reçues et sont devenus des icônes de la modernité. Le masque, c'est que la rupture, par définition, exclut. En effet, le discours moderniste, avec son désir de faire neuf, tend à s'approprié en entier le concept de modernité. Ainsi, on a laissé dans l'ombre l'inventivité des architectes victoriens du XIX^e siècle et, ce qui concerne de plus près la présente étude, le professionnalisme des architectes des premières décennies du XX^e. Les uns et les autres avaient beau s'inspirer des styles du passé, cela ne les empêchait pas d'éprouver, eux aussi, le sentiment d'être moderne, c'est-à-dire de suivre, et peut-être à l'occasion de subir, les progrès de la société industrielle. Pour eux, la modernisation signifiait l'urbanisation, le relativisme des styles, l'apparition de besoins spécifiques à l'essor d'une économie capitaliste, les contraintes et les opportunités des nouvelles technologies en construction, etc. Ces changements prenaient leur plein essor dans les métropoles de telle sorte que celles-ci ont fini par constituer le rêve pour ne pas dire un fantasme, auquel les grandes villes devaient aspirer. C'est à ce modernisme naissant et vacillant que cette étude sur les grands immeubles convie. Elle rejoint à plusieurs égards un courant historiographique qui tend désormais à relever des traces de modernité dans des faits de culture qui ne se réclamaient pas d'une esthétique radicalement nouvelle¹.

Au cours des quatre premières décennies du XX^e siècle, le gigantisme architectural, dont le gratte-ciel fait partie, est au cœur de la transformation des grandes villes industrielles. On sait que, du point de vue de la technologie, le gratte-ciel, apparu à la fin du XIX^e siècle aux États-Unis, est la résultante de deux innovations complémentaires : l'ascenseur et la charpente métallique. La première permet de dépasser la contrainte naturelle de l'ascension à pied, généralement fixée à un maximum de six

étages². La seconde abolit le problème du poids et de la massivité des structures en maçonnerie. À cet égard, le fait que les murs extérieurs ne soient plus porteurs, mais portés par la structure d'acier de telle sorte qu'ils ne conservent qu'une fonction de parement ou d'écran a constitué un tournant décisif. Ces murs-rideaux peuvent être minces et légers et, comme on s'en étonnait encore dans les années 1920, érigés à partir de n'importe quel étage et non plus nécessairement à partir du sol³.

Indépendamment des considérations techniques, le gratte-ciel est le fruit de la spéculation qui a suivi l'urbanisation rapide des villes industrielles : le sol et l'architecture sont désormais vus comme sources de profit. Dans ce contexte, le gratte-ciel a constitué, en termes d'espace, d'infrastructure et d'image, une réponse aux attentes des promoteurs immobiliers dans le secteur tertiaire. Si Chicago et New York ont particulièrement contribué à son évolution, l'édifice en hauteur s'est répandu à un point tel qu'il a transformé la physionomie du quartier central de la plupart des villes nord-américaines.

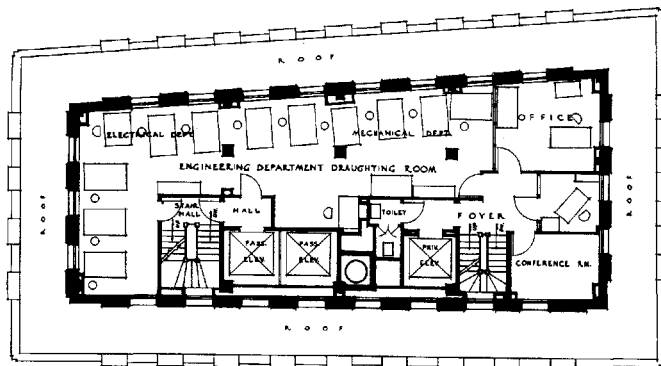
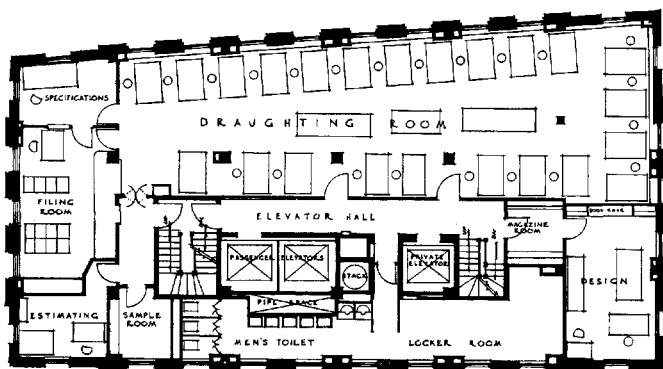
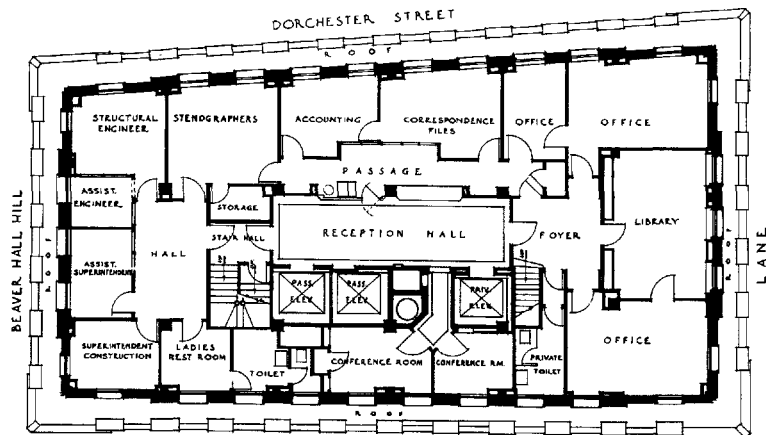
Cette architecture s'inscrivait parfaitement dans les audacieuses explorations du victorien tardif. Mais après une période d'enthousiasme et de fascination, la course à la hauteur a été freinée, et les mots gratte-ciel ou tour, qui suggèrent des volumes élancés, ne s'appliquent qu'à quelques cas. Il vaut mieux alors parler de gigantisme ou de grands immeubles. C'est qu'au tournant du xx^e siècle, un vent de réforme politique et idéologique a soufflé sur l'Amérique et entraîné dans son sillage la question urbaine. En architecture, un discours sur le beau, fondé sur les préceptes de l'École des beaux-arts de Paris, a remplacé le modèle victorien. Un grand nombre d'architectes ont suivi ce mouvement de retour à l'académisme, c'est-à-dire à la discipline, aux règles et à la normalisation des compositions. On cherchait ainsi à mettre fin à l'éclectisme parfois farfêlé du victorien tardif, mais du même coup, on écartait des pistes innovatrices en émergence, comme l'Art nouveau et l'école de Chicago, en particulier l'œuvre de Louis H. Sullivan. C'est ce qui explique que ce courant académique ait longtemps été perçu par les historiens comme un conservatisme mal venu. Encore aujourd'hui, ceux pour qui l'évolution de l'architecture est le combat du modernisme contre toute forme d'inertie sont désarmés par la répétition des solutions de design qui caractérisent la période. La production du début du xx^e siècle ne peut les amener qu'à conclure au vide créatif et surtout à une inadéquation dans l'expression d'une quelconque modernité. La révision critique récente, généralement moins attachée au seul modernisme, est plus nuancée. Mais on retient surtout les édifices institutionnels traités de manière monumentale, et auxquels on reconnaît aisément une qualité de planification et d'exécution digne du professionnalisme dont les architectes se réclamaient.

Pour ce qui est de l'architecture du secteur tertiaire qui nous intéresse ici, elle n'a pas échappé à cette discipline de la règle et de l'imitation. Sans ignorer les besoins nouveaux que les grands immeubles d'affaires satisfont et leur importance dans l'environnement urbain, les architectes les considéraient souvent comme une quantité négligeable du point de vue artistique, comme un pis-aller, car à leurs yeux, seule la commande publique était suffisamment prestigieuse pour permettre la pleine expression de leur art. Une fois l'enthousiasme de la nouveauté passé, c'est en regard de cette contradiction fondamentale entre la soi-disant intemporalité des règles acadé-

miques et la rapidité des bouleversements de la société industrielle que les immeubles d'affaires seront réalisés au début de ce siècle. Dans ce contexte, ils ne méritent pas tous les reproches qu'on leur a faits. Pour le démontrer, nous analyserons l'ensemble de la question, de sa dimension urbanistique jusqu'à la planification intérieure. Outre un premier chapitre qui donne des indications sur cette perception de la ville en ce début de siècle et sur le débat concernant la conquête de la hauteur, trois types architecturaux seront abordés : les édifices à bureaux, qui sont les plus répandus mais aussi les plus typés ; les grands magasins, qui permettent de renouveler le commerce ; et les hôtels, qui sont les plus complexes des grands édifices. Cependant, pour éviter de nous éparpiller dans des critères de classification toujours discutables, nous allons privilégier l'étude de cas, plutôt que l'inventaire et le répertoire. Nous pourrions ainsi nous concentrer tant sur l'extérieur, que sur l'intérieur des édifices. Pour cela, nous avons retenu les œuvres de l'agence Ross et Macdonald, qui fut active de 1913 à 1944, ainsi que celles de Ross et MacFarlane, qui l'a précédé de 1905 à 1912.

Compte tenu des objectifs de cette étude, deux de ces architectes, Ross et MacFarlane, ont le mérite d'avoir une formation académique typique de leur génération et les trois se sont spécialisés dans les immeubles d'affaires. Pour ce qui est de la formation, avec la valorisation de l'académisme au tournant du siècle, le curriculum idéal d'un architecte canadien ne pouvait plus contenir, comme autrefois, qu'un simple apprentissage auprès d'un praticien. Il devait inclure des études universitaires, de préférence aux États-Unis. Un voyage en Europe était vu comme un complément utile qui permettait de se familiariser avec les vénérables modèles du passé, tandis que l'École des beaux-arts était devenue un lieu de pèlerinage pour la jeune génération américaine. C'est exactement le parcours qu'a suivi George Allen Ross (1878-1946). En 1902, il a complété un programme d'études de deux ans au lieu de quatre au MIT à Cambridge. Il y a suivi les cours de l'architecte français Constant Désiré Despradelle qui s'inspirait de ses propres études à la célèbre école parisienne⁴. Ross a par la suite fait un stage chez Parker et Thomas à Boston, puis un autre chez les renommés Carrère et Hastings à New York, ce qui lui a permis de se familiariser avec la pratique dans de grandes agences. Lors d'un voyage en France et en Italie, il s'est arrêté à l'atelier Redon, rattaché à l'École des beaux-arts⁵. David H. MacFarlane (1875-1950) a fait de même, mais plus modestement : brèves études au MIT, stages dans des agences montréalaises (Maxwell et Maxwell, Hutchison et Wood), puis court séjour en Europe. Pour ce qui est de Robert Henry Macdonald (1875-1942), son parcours s'avère différent. Australien d'origine, il a occupé des emplois au Canada et aux États-Unis, entre autres chez George B. Post et fils à New York. Il s'est familiarisé avec la production américaine avant de travailler chez Ross et MacFarlane dès 1907. C'est par suite de la rupture de cette dernière agence que Ross s'est associé à Macdonald en 1913.

Ross et Macdonald ont formé ce qui allait devenir l'une des plus grandes agences au Canada, peut-être même la plus grande vers la fin des années 1920⁶. La pratique à grande échelle suit un modèle américain intimement lié à l'industrialisation de la société. Dès le XIX^e siècle, au lieu de travailler seuls au service de la bourgeoisie et des institutions, certains architectes ont aligné leur pratique sur celle des hommes



Ross et Macdonald. Architects' Building, Montréal, 1929-1934.

Plans des bureaux de l'agence Ross et Macdonald aux douzième, treizième et quatorzième étages.

Reproduits de JRAIC, septembre 1931.

d'affaires. Ils se regroupent et forment des sociétés. Les associés se partagent le profit tandis que leurs employés, souvent nombreux, obéissent à une taylorisation du travail. La productivité de l'atelier de conception et l'efficacité du design constituent deux de leurs principaux objectifs. Il s'agit d'offrir le meilleur service professionnel au client en profitant d'une équipe solide qui peut élaborer rapidement une architecture de qualité. Ross et Macdonald ont clairement adopté cette approche. Les plans de leurs bureaux dans l'Architects' Building témoignent de leur succès et de l'organisation serrée du travail. Il y avait même une section d'ingénierie. Les patrons sont isolés, laissant croire que leur rôle est avant tout administratif, ce que confirment les articles de Macdonald⁷. Il est important de souligner cet aspect, car il appuie le caractère accessoire que prennent les architectes dans cette étude. Il n'est pas question en effet de pousser la connaissance sur les individus pour tenter d'identifier une quelconque psyché dans un travail artistique. Ce serait dérisoire dans une pratique où le design se fait en équipe et où la participation de-s patrons architectes est incertaine. Pour Ross et Macdonald, l'objectif principal qui consiste à satisfaire leur clientèle va à l'encontre d'une vision de l'architecture comme art d'expression, mais attention, cela ne signifie pas que leur œuvre soit anonyme. De fait, George A. Ross a poussé très loin ce rôle de l'architecte homme d'affaires, au point de faire parfois partie de syndicats de promoteurs pour des immeubles au centre-ville de Montréal, devenant ainsi son propre client. Il avait alors une certaine latitude dans le design. Comme le nom l'indique, l'Architects' Building comptait parmi ces édifices.

Il existe peu d'architectes qui, comme Ross et ses associés, se soient spécialisés avec autant de succès dans la commande commerciale au cours de cette période. Mais ils sont d'autant plus intéressants pour les fins de cette étude que leur production comprend un nombre élevé de grands immeubles, pour ne pas dire d'immeubles de plus en plus grands. Ainsi, l'édifice Transportation (1909-1912), de Carrère et Hastings en association avec Ross et MacFarlane, détenait en 1909 le record du plus grand édifice de l'Empire britannique⁸. Puis, en 1913, le Read (1912-1913) devenait « le plus grand édifice d'affaires au Canada⁹ ». Un an plus tard, la gare Union à Toronto (1914-1921) était comparée aux plus grandes gares des États-Unis¹⁰. L'année suivante, l'édifice de la Banque Royale à Toronto (1913-1915) dépassait en hauteur toutes les autres constructions de l'Empire britannique¹¹. En 1924, l'hôtel Mount Royal à Montréal était déclaré le plus grand hôtel de l'Empire, mais cinq ans après, il était surpassé par le Royal York à Toronto¹². Et en 1928, le Dominion Square Building remportait le titre de plus grand édifice commercial du Canada¹³. Ce goût du colossal peut paraître futile, et pourtant, même s'ils ne rivalisent pas avec les exemples états-uniens, ces records attestent des profondes mutations du paysage urbain en ce début de siècle. À cet égard, l'agence Ross et Macdonald fait figure de chef de file et acquiert une notoriété nationale. Sa production, fidèle au goût académique et au professionnalisme qui distinguent cette période, constitue un groupe témoin privilégié pour l'étude du phénomène singulier des grands immeubles au Canada.

Dans la mesure où l'architecture résulte d'un entrecroisement de forces idéologiques diverses et parfois contradictoires, le contexte du début du siècle fournit différents axes de questionnement qui orientent notre recherche. Le premier concerne les rapports entre le grand immeuble et la ville. Pour les architectes et pour la population, la ville est un lieu conflictuel : on éprouve à la fois un attrait et une aversion face à la concentration et à la rapidité des changements qui ont lieu au centre-ville. La question de la hauteur suscite crainte et fascination. Les réactions sont fortes. La concentration de grands immeubles pose même un problème social quant aux activités, voire même aux personnes qui y ont droit de cité. La première partie de cet ouvrage touchera cette redéfinition du quartier central qu'entraîne l'arrivée des grands immeubles.

Le second axe de questionnement est l'impact des idéaux d'efficacité économique et de pragmatisme du milieu des affaires dans la planification des grands immeubles. Si l'historiographie a surtout fait ressortir les aspects stylistiques de l'académisme des Beaux-Arts et de l'Art déco, Ross et Macdonald ont dû tenir compte des logiques de profit et de rentabilité. À travers leur œuvre, nous verrons que non seulement le grand immeuble participe à une transformation de la morphologie urbaine, mais qu'il change le sens du rapport entre les intérieurs et l'environnement extérieur. En fait, le texte qui suit tentera de démontrer que la problématique des grands immeubles est liée aux aspirations de la société industrielle canadienne du début du xx^e siècle. Malgré l'apparent conservatisme qu'on peut leur reprocher après coup, les grands immeubles de cette période ont contribué à la modernisation de l'architecture.