



4 LES GRANDS HÔTELS

Le prestige des hôtels

Nikolaus Pevsner détermine la spécificité des hôtels en les comparant aux auberges : ils sont de plus grande taille et ils ont plus d'espaces publics¹. De plus, leur datation diffère : on peut retracer des auberges aussi loin qu'au Moyen Âge, mais les premiers hôtels sont apparus, selon lui, au XVIII^e siècle. C'est cependant au XIX^e siècle qu'ils se sont multipliés et ont rivalisé d'envergure. Cette vogue a particulièrement touché les États-Unis, au point que la production américaine occupe une place à part dans l'évolution du genre². Le Canada n'a pas échappé à cette tendance générale, quelques hôtels ayant acquis une réputation enviable.

Comme les édifices à bureaux et les grands magasins, les grands hôtels doivent être associés au phénomène des métropoles. Ces hauts lieux du luxe étaient cités en exemple lorsqu'on voulait mesurer les progrès d'une ville. Par leur taille et leur qualité, ils servaient d'indicateurs de la richesse locale et de la popularité touristique. Autrement dit, ils plaçaient les villes sur l'échiquier de la renommée. Ainsi, chaque grande ville a prétendu avoir l'hôtel le plus luxueux, le plus grand ou le plus moderne (ce qui

va de soi lorsqu'il vient d'être terminé). L'hôtel Windsor (1875-1878) à Montréal en est un exemple manifeste. Somp-tueusement orné et spacieux, il aurait été, durant de nombreuses années, l'hôtel le plus réputé au pays, du moins selon les Montréalais. Mais dans *Toronto : Past and Present*, publié en 1884, C. Pelham Mulvany décrit onze hôtels et affirme qu'aucune ville en Amérique du Nord, pas même New York ni Boston, ne possède des hôtels qui rivalisent avec

Ross et MacFarlane (Bradford Lee Gilbert). Hôtel Château Laurier, Ottawa, 1909-1912.
Photographie : ANC/PA 11240.



Ross et MacFarlane (Bradford Lee Gilbert). Hôtel Château Laurier, Ottawa, rue Wellington, 1909-1912.
Photographie : Hôtel Château Laurier.

ceux de Toronto³. Parmi eux, il mentionne le Queen's qui, avec ses deux cent dix chambres et dix-sept salons, pouvait accommoder quelque quatre cents clients. En dépit de son architecture extérieure quelconque, sa taille était monumentale. Aussi gonflées qu'aient été les prétentions mont-réalisées et torontoises, elles alignaient néanmoins l'évolution des hôtels du Canada sur le modèle américain. Animé par la quête du prestige et la symbolique de la prospérité, le grand hôtel contribuait à la mise en place d'une urbanité spécifique à la culture industrielle. À l'intérieur du code rigide des convenances, il offrait à la bourgeoisie un lieu de divertissements et de plaisirs comme le sont la gastronomie ou le bal. À chaque inauguration, un hôtel de luxe se targuait de définir les derniers critères en matière de confort, de civilité et de goût. En fait, il servait de référence à une société soucieuse de paraître et attirée par les biens de consommation.

L'histoire de l'architecture des hôtels diffère donc de celle des bureaux et des commerces, non seulement parce que ces édifices offrent une diversité de service, mais parce que ces activités nécessitent des plans beaucoup plus complexes qui comportent de nombreuses chambres et des grandes salles publiques. Pour en rendre compte, les hôtels réalisés par Ross et Macdonald doivent être regroupés suivant des critères chronologiques mais aussi stylistiques et typologiques. Ainsi, le Château Laurier et les autres hôtels du Grand Trunk Railway (GTR, francisé par Grand Tronc) permettent de traiter du style château. Les hôtels de la deuxième catégorie correspondent à des palais urbains dont la volumétrie ressemble à

celle d'édifices blocs. L'hôtel Mount Royal à Montréal en est l'exemple le plus représentatif. Enfin, l'hôtel a évolué vers le gratte-ciel, dont l'œuvre la plus aboutie est le Royal York à Toronto. À l'instar des édifices commerciaux, cette série montre la centralité du thème du gigantisme. En effet, les architectes ont dû apprendre à gérer ce programme complexe — confiné dans des prescriptions strictes — tout autant que la taille de ces immeubles. En fait, si la luxueuse architecture hôtelière ne s'adresse pas à tous, elle n'en reste pas moins un archétype dans l'avènement de l'architecture de masse. L'étude des hôtels permet dès lors de passer en revue les nombreux défis qui se présentent aux architectes.

Les châteaux de chemin de fer

Au Canada, l'histoire des hôtels est indissociable de celle des compagnies ferroviaires. À ce titre, l'hôtel s'insérait dans les innombrables activités de ces géants de l'économie. Loin de ne s'occuper que de transport, ces derniers ont joué un rôle de premier plan dans l'aménagement du territoire. Les compagnies ferroviaires ont contribué, par exemple, à assurer la colonisation de l'Ouest. Dans ce domaine, les États-Unis avaient précédé le Canada. Pour encourager l'entreprise privée à ouvrir des lignes continentales, le gouvernement américain octroyait de vastes propriétés foncières le long des voies, assurant des profits supplémentaires du fait de la plus-value et de l'urbanisation. L'idée a été reprise au Canada. Tant le Canadien Pacifique que le Grand Tronc sont devenus des entreprises immobilières en bonne partie responsables du développement de l'Ouest. Ainsi, les

termes du contrat passé avec le Canadien Pacifique en 1880 comprenaient une subvention de 25 millions de dollars et 25 millions d'acres de terrains⁴. Quant au GTR, sa filiale, le Grand Trunk Pacific, a donné naissance en 1906 à une autre raison sociale, la Grand Trunk Pacific Development Company Limited (GTPD) à qui elle délégua la responsabilité de gérer les propriétés foncières qu'elle devait acheter de la Couronne afin d'accroître le trafic ferroviaire. Ses pouvoirs étaient très larges et lui laissaient une grande latitude d'action⁵. Ainsi, son mandat lui permettait de promouvoir l'immigration, créer et opérer un réseau de tramways, creuser des canaux, bâtir des ponts et des quais, faire de la prospection minière, vendre ou gérer toutes les ressources naturelles sur ses terrains, traiter avec les propriétaires de houillères, mines, gisements pétroliers, raffineries et, de manière générale, négocier avec tout entrepreneur de la région, etc.⁶. Cela dit, le projet consistait aussi à établir des townsites à tous les dix ou quinze milles⁷. Les arpenteurs de la compagnie traçaient le plan des rues « d'une manière ordonnée et scientifique » et fixaient l'emplacement de la gare et des édifices publics⁸. Dans un tel contexte, la gare devenait à la fois le centre de la communauté et son lien avec le monde extérieur⁹. La suprématie de la compagnie sur ce territoire l'amena à interdire la construction d'étables et de forges à proximité de la gare tandis qu'elle gardait un droit de regard sur les hôtels puisqu'elle entendait en construire elle-même dans les villes les plus prometteuses¹⁰. L'avantage que l'on pouvait tirer de la proximité de l'hôtel et de gare allait de soi. On prévoyait également implanter des hôtels destinés à la

villégiature sur des sites de choix. La direction du Grand Tronc s'inspirait en la matière du Canadien Pacifique dont le président William Van Horne avait marqué l'histoire hôtelière canadienne avec le Château Frontenac à Québec et l'hôtel Banff dans les Rocheuses. Ainsi, en contrôlant un réseau de transport structuré et efficace, les compagnies ferroviaires ont trouvé dans le grand hôtel un complément naturel à leur principale activité, le transport, qui amenait une clientèle composée d'immigrants mais aussi de vacanciers, commis voyageurs et hommes d'affaires.

Le Château Laurier : une conception de Bradford Lee Gilbert

Le premier projet de grand hôtel pour lequel Ross et MacFarlane ont été maîtres d'œuvre est le Château Laurier dont la construction est étroitement liée à celle de la gare qui lui fait face. D'une certaine manière, il a fait scandale ou du moins, il a placé le début de leurs carrières sous le signe de la controverse.

*Ross et MacFarlane (Bradford Lee Gilbert). Hôtel Château Laurier, Ottawa, 1909-1912.
Photographie: ANC/PA 11242.*



Ross et MacFarlane (Bradford Lee Gilbert). Hôtel Château Laurier, Ottawa, 1909-1912.
Photographie : ANC/PA 9115.

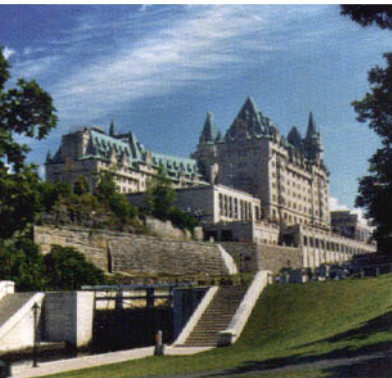


C'est que, dans un premier temps, le projet avait été accordé à l'Américain Bradford Lee Gilbert (1853-1911) et celui-ci l'avait tellement avancé que les mérites du design lui reviennent en grande partie. L'anecdote est digne d'être racontée car elle témoigne de l'idéologie nationaliste du temps.

L'engagement d'un architecte américain s'explique de plusieurs manières. Avant tout, il s'inscrit dans les stratégies commerciales vigoureuses que la compagnie adopte après la nomination de l'Américain Charles Hays (1856-1912) au poste de directeur en 1895. Celui-ci sera élu président en 1910 mais malheureusement, deux ans plus tard, il comptera parmi les victimes du *Titanic*. Hays entendait appliquer au GTR une gestion qui se rapprochait de celles employées dans les sociétés ferroviaires américaines¹¹. Jusqu'alors, la compagnie fondée en 1853 avait été administrée à distance par le conseil d'administration qui siégeait à Londres en Angleterre. La méconnaissance du milieu nord-

américain avait entraîné de mauvaises décisions et mis en péril l'entreprise. En particulier, l'incurie de la haute direction avait mené à l'utilisation d'une technologie anglaise pour les rails qui, en plus d'être mal adaptée au climat, isolait le réseau du GTR du reste du continent. L'erreur a nécessité des correctifs coûteux¹².

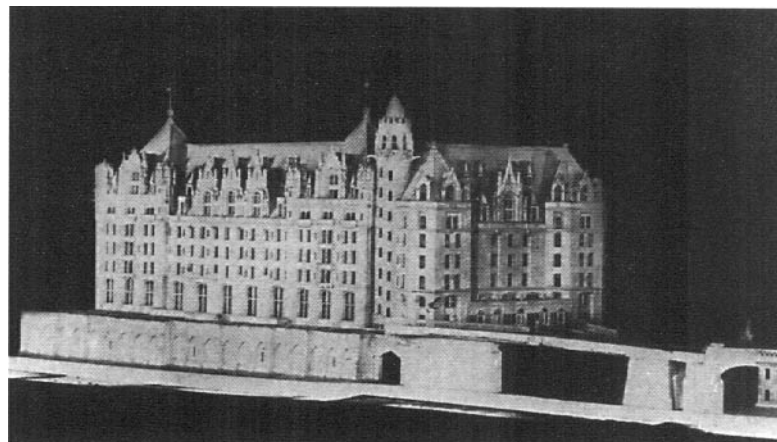
C'est sous la gouverne de Hays que le projet d'une ligne de chemin de fer transcontinentale, qui devait aboutir à Prince Rupert en Colombie-Britannique, a vu le jour. Pour ce qui est des gares et des hôtels, il souhaitait que ceux du Grand Tronc rivalisent avec ceux du Canadien Pacifique. Hays voulait marquer l'amorce de son programme d'embellissement et d'amélioration du réseau du GTR par un coup d'éclat dans la capitale canadienne. Il s'agissait de réaliser trois édifices : un hôtel, une gare et une annexe, celle-ci devant servir au dépôt de bagages et aux services de messagerie. Comme bien des administrateurs de son temps et malgré les



Ross et MacFarlane (Bradford Lee Gilbert). Hôtel Château Laurier, Ottawa, 1909-1912. Agrandi par Archibald et Schofield, 1927-1929.
Photographie : Hôtel Château Laurier.

susceptibilités nationalistes, Hays a préféré engager un architecte américain pour mener à bien ce projet crucial. Son choix s'est porté sur Bradford Lee Gilbert, dont la renommée reposait entre autres sur l'édifice Tower, premier gratte-ciel new-yorkais à avoir une structure entièrement en acier avec mur-rideau porté, et ce en 1889, soit « la même année que la construction de la tour Eiffel fut commencée¹³ ». Un article de *La Presse* relatait l'exploit avec un jeu de mots paradoxal : « Gilbert est l'innovateur audacieux qui *pétrifia* le monde des constructeurs en [...] délaissant comme moyen de soutènement [sic], la pierre [...]¹⁴. » Gilbert avait aussi l'avantage d'avoir acquis une forte expérience auprès d'au moins une vingtaine d'autres compagnies aux États-Unis et au Mexique, dont la New York, Lake Erie and Western Railroad¹⁵. La grande majorité de ses réalisations consistent en des gares inspirées du néoroman de Henry H. Richardson, un style pittoresque qui était largement répandu dans l'architecture ferroviaire de l'Amérique du Nord. Sa gare de Chicago était même considérée comme un exemple digne de mention de ce courant, bien qu'elle ait été inférieure aux œuvres du maître¹⁶. Parallèlement au projet d'Ottawa, Gilbert travaillait avec son collègue new-yorkais Henry Janeway Hardenbergh à l'agrandissement de l'hôtel Windsor à Montréal¹⁷. Cette double expertise de Gilbert en matière de gare et d'hôtel en faisait un candidat de choix pour la réalisation du programme du GTR dans la capitale canadienne, pour laquelle il s'associa à l'architecte local C. P. Meredith¹⁸.

Tenant compte de la symbolique de ce site à l'échelle nationale, l'ambitieux plan d'ensemble de Gilbert ne se limitait



pas aux seuls édifices à construire, mais les inscrivait dans une perspective d'embellissement de la capitale. Accepté en septembre 1907 par le Conseil privé présidé par Sir Wilfrid Laurier¹⁹, il embrassait un vaste quadrilatère allant jusqu'à la rivière des Outaouais, au pont Laurier et au Parlement²⁰. Selon les dires de l'architecte, il s'agissait d'intégrer la gare et l'hôtel à leur environnement unique afin qu'ils deviennent ni plus ni moins que les propylées de la colline parlementaire, qui était présentée comme l'acropole d'Ottawa²¹. Compte tenu de la complexité du site, la qualité de son plan était remarquable. Il a proposé deux places qui redéfinissaient l'espace urbain autour de la gare : l'une en façade et l'autre en retrait sur ses flancs. La première servait d'espace de représentation tant à la gare qu'à l'hôtel Château Laurier. Ces deux édifices qui longent le canal Rideau sont disposés face à face au point de jonction des deux ponts prolongeant les rues Wellington et Sparks. Gilbert voulait réunir ces ponts pour former une place triangulaire chevauchant le canal. Fermée d'un côté par le bureau de poste, cette place s'étirait du côté opposé de manière à croiser l'axe entre la gare et

Bradford Lee Gilbert ;
C. P. Meredith, associé.
Hôtel Château Laurier, Ottawa,
1907-1908.
Maquette. Photographie tirée
de AR, juillet 1908.

l'hôtel. Comme l'hôtel, elle aurait emprunté le nom du premier ministre Wilfrid Laurier. La seconde place était plus discrète mais très utile, car elle visait à désencombrer la circulation à l'extérieur et à l'intérieur de la gare. En effet, elle était située à l'extrémité de la rue Sussex, devant l'annexe. Cette place permettait une sortie directe depuis les halles de trains, sans passer par le corps de façade. Elle constituait de plus une aire d'attente et de déchargement pour les voitures et les tramways, un parti qui aurait fait ses preuves à la gare Bonaventure à Montréal²². Enfin, un troisième espace public, déjà existant celui-là, le parc Major's Hill, se voyait grugé par l'implantation de l'hôtel. Pour compenser la diminution de sa superficie et augmenter sa visibilité, puisque la portion restante était dorénavant cachée par l'hôtel, Gilbert proposait d'élever un arc triomphal à son entrée.

Le sort du parc Major's Hill était néanmoins inquiétant, puisque Gilbert prévoyait l'érection éventuelle d'un vaste édifice gouvernemental le long de la rue Sussex²³. En effet, au-delà du parc, dans la rue Saint Patrick, les plans indiquaient en pointillé des constructions ultérieures²⁴. Ce futur centre gouvernemental devait être relié à la colline par un pont. On voit à quel point ce projet — pourtant privé — d'hôtel allait être lié au complexe parlementaire. Le parc était ainsi destiné à devenir l'arrière-cour de l'hôtel et des bâtiments projetés. On ne s'étonnera pas que cette spoliation d'un espace public ait été contestée, mais Gilbert affirmait que la qualité urbanistique de son plan et la promesse d'un hôtel luxueux recueillaient un large appui²⁵.

Dans ses négociations avec le Conseil de ville d'Ottawa et le gouvernement fédéral, le Grand Tronc, par le biais de

Ross et MacFarlane. Hôtel Château Laurier, Ottawa, 1909-1912.
Perspective reproduite de Construction, octobre 1912.



sa succursale, la compagnie Ottawa Railway Terminal, avait proposé la réalisation d'un hôtel « moderne et de première classe²⁶ ». Sa proximité à la gare obéit à d'évidents avantages commerciaux. Le Grand Tronc tira aussi leçon des réalisations de Van Horne à Québec et dans les Rocheuses en étant sensible à l'attrait touristique du site. L'emplacement choisi offrait des vues remarquables sur la colline parlementaire, la rivière des Outaouais, le canal Rideau et, à distance, sur les chutes Chaudière, la vallée de la Gatineau et les Laurentides²⁷. Son attrait touristique était comparable à celui du Château Frontenac sur le cap Diamant, à Québec, et celui de l'hôtel Empress sur la James Bay, à Victoria, en Colombie-Britannique²⁸.

L'hôtel Château Laurier présentait aussi des solutions habiles pour décongestionner son environnement immédiat et assurer la beauté du lieu. Ainsi, un tunnel reliait la gare à l'hôtel. Ce passage piétonnier protégé annonce la recherche de Ross et Macdonald en ce qui a trait à la séparation des réseaux de circulation. À ce tunnel s'ajoute une voie de service en sous-sol devant l'hôtel. En plus de diminuer l'encombrement de l'accès des marchandises, ce dégagement permettait un éclairage naturel des niveaux en sous-sol, qui pouvaient ainsi avoir une utilisation publique partielle. Avec ce saut-de-loup, l'accès au rez-de-chaussée se faisait par un pont placé sur le toit du tunnel pour piétons qui reliait l'hôtel à la gare²⁹. Autre astuce : Gilbert a prévu, le long de la façade latérale, une terrasse avec des « lampadaires comme au bois de Boulogne, à Paris³⁰ », sous laquelle il a caché la voie ferrée qui longe le canal Rideau. Cette terrasse jouissait de vues remarquables. Ainsi,

tout autour de l'hôtel, un système complexe de circulations dissimulées, juxtaposées et superposées était planifié afin de démêler un enchevêtrement complexe dans le maillage des réseaux de transport. Une situation malencontreuse, typique des villes industrielles, était ainsi réglée avec bonheur et même transformée en un environnement serein et sécuritaire. Autrement dit, si la technologie ferroviaire effaçait les contraintes naturelles de la géographie en permettant d'ouvrir et de relier de nouveaux territoires, elle gâchait le coup d'œil lorsqu'on voulait planifier un lieu idéal, c'est-à-dire touristique. Le paradoxe devait donc être éliminé et la solution de Gilbert au Château Laurier est un modèle du genre.

Visant l'intégration de l'hôtel et de la gare, le choix du style néogothique s'est imposé, puisqu'il avait été adopté pour les édifices de la colline parlementaire à propos desquels Henry Russell Hitchcock a écrit que cet ensemble monumental du victorien tardif était sans rival en Angleterre³¹. À l'origine, l'emploi de ce style pour le Parlement devait permettre à la capitale canadienne, la « Washington du Nord » comme on l'appelait parfois, de se démarquer du néoclassicisme américain et la lier symboliquement au parlementarisme anglais. Ce style devait aussi agencer les édifices aux beautés naturelles de son site, perpétuant les liens étroits que l'on entretenait entre pittoresque et médiévisme. L'hôtel que Gilbert a proposé se devait donc d'être à la hauteur de cet ensemble remarquable. Voué à l'harmonisation, le Château Laurier présente toutefois plusieurs traits singuliers. Afin de respecter les alignements de la rue Wellington et du canal, le plan de

*Thomas Fuller et Chilion Jones.
Édifice central du parlement,
Ottawa, Ontario, 1859-1866.
Photographie : ANC/C 15106.
Détruit lors d'un incendie, l'édifice
actuel a été reconstruit entre 1916
et 1927 par les architectes John A.
Pearson (de l'agence Darling et
Pearson) et J. Omer Marchand.*



l'édifice est en « L », mais l'angle entre les deux ailes est obtus, afin que les façades soient parallèles aux limites du terrain. Cette dérogation à l'angle droit particularise déjà l'hôtel par rapport aux édifices gouvernementaux. Une tourelle octogonale sert esthétiquement de cheville au point de jonction des deux ailes. À l'intérieur se trouvent un escalier en colimaçon et, dans sa partie supérieure, un réservoir à eau bien camouflé sous le lanternon fleuri³². Pour leur part, les toitures découpées et la succession des imposantes lucarnes au décor néogothique fouillé composent un couronnement particulièrement élaboré, qui reproduit à merveille l'image typée du style.

Mais lorsqu'on compare l'hôtel au style vigoureux des édifices parlementaires, on constate mieux la distance critique que Gilbert a adoptée. Par exemple, les tensions opposées dans les jeux de volumes ont disparu. La différence dans la finition est encore plus explicite. Suivant l'attitude typique de

leur époque, les architectes du Parlement avaient interprété l'ornementation gothique et exagéré la rusticité de la pierre. Gilbert a plutôt mis un grand soin à dessiner des détails archéologiques corrects. Il prétend même s'être associé pour cela à un expert américain du gothique qui, malheureusement, reste inconnu³³. En dégagant de larges surfaces lisses et nues, son traitement de la pierre fait ressortir les motifs finement sculptés et s'éloigne sensiblement de la brutalité des appareillages rustiques du Parlement. En fait, Gilbert a choisi un style pittoresque policé, plus ordonné et plus fidèle à l'histoire, du moins dans le détail.

Malgré les qualités de son design, Gilbert a été évincé du projet. Son plan d'ensemble évalué à 2 500 000 \$ avait pourtant été accepté³⁴. C'est à ce coût total d'investissement garanti par le Grand Tronc que le projet a reçu l'accord du Conseil privé du gouvernement fédéral. Mais, une fois l'esquisse acceptée, le GTR a demandé à l'archi-

te de réduire les frais de construction d'un million de dollars, ce que Gilbert a fait. Il restait pourtant une étape importante à franchir. Les plans devaient être approuvés par le Conseil de ville d'Ottawa et celui-ci était prêt à accorder des avantages au GTR en autant que l'investissement initialement prévu soit assuré. Lorsque les plans ont été présentés le 14 février 1908, la différence entre cette version et la version originale a soulevé des questions sur les coûts estimés de ce projet modifié. Taisant les demandes faites à l'architecte pour revoir le projet à la baisse, les représentants du Grand Tronc se sont empressés de jeter le blâme sur ce dernier. Pris dans cet écheveau de contradictions et de silences, Gilbert a rétabli les faits en ce qui le concernait. Il n'en fallait pas plus pour qu'il soit révoqué.

Dès lors, les événements se sont bousculés et une certaine confusion s'en est suivie. Ainsi, la revue *Construction* a publié, coup sur coup, trois articles sur le sujet. Le premier vantait les mérites de Gilbert³⁵. Puis, déniait l'article du mois précédent, le deuxième clamait que cet important contrat avait été accordé à des Canadiens, Ross et MacFarlane, dont le projet d'ensemble aurait été préféré à celui de Gilbert³⁶. Enfin, dans un dernier article, C. P. Meredith, l'associé de Gilbert à Ottawa, dénonçait la supercherie, à savoir que Ross et MacFarlane avaient en grande partie récupéré le design de Gilbert³⁷. Finalement, la revue américaine *The Architectural Record* a raconté l'incident dans un texte intitulé « Architectural Ethics », titre évocateur s'il en est³⁸. L'essentiel du propos, qui a certainement été dicté par Bradford Lee Gilbert, incriminait les architectes et le

directeur général du Grand Tronc, Charles Hays. Sans le condamner, l'article ne cachait pas non plus que le gouvernement canadien était impliqué, puisqu'il avait dû approuver de nouveau les plans. Même le premier ministre Wilfrid Laurier était éclaboussé, puisqu'il avait personnellement suivi et défendu le projet d'embellissement du Grand Tronc³⁹. Enfin, après avoir décrié l'action de Ross et MacFarlane, Gilbert a entamé des poursuites auprès du GTR pour droits d'auteur et bris de contrat. À l'hiver 1909-1910, une entente hors cour a accordé à Gilbert une compensation de 20 000 \$, une somme jugée considérable⁴⁰. Le dossier était enfin clos.

Au cours de cette polémique, Gilbert, par le biais de *l'Architectural Record*, et son associé canadien C. P. Meredith, dans *Construction*, ont bien fait ressortir, au-delà des criantes similitudes, les quelques nuances apportées par Ross et MacFarlane aux façades⁴¹. Par exemple, un porche aux colonnes massives s'est greffé à l'entrée. L'articulation a été amplifiée par l'ajout d'oriels à pans coupés sur les pavillons et, sur la façade latérale, les oriels déjà prévus par Gilbert ont été conservés afin de garantir une plus grande unité entre ces deux façades. Cependant, telle qu'elle a finalement été réalisée, la façade principale est subtilement dissymétrique : en raison de l'arrangement intérieur, la naissance de l'oriel à droite est d'un demi-niveau plus basse que l'autre⁴². Pour Gilbert, les modifications de Ross et MacFarlane à son projet n'ont ajouté pas même une « fraction infinitésimale d'une idée architecturale⁴³ ». Cependant, on doit reconnaître que les quelques changements ne résultent pas qu'en un appauvrissement du design extérieur. L'ajout

d'oriels sur la façade principale lui a donné plus d'articulation. Par ailleurs, le fait d'avoir calmé l'exubérance des parties hautes et d'avoir diminué les dimensions de quelques éléments, entre autres le gâble des lucarnes, a permis de réduire l'impression d'écrasement que la version en maquette du projet de Gilbert pouvait donner, surtout du côté canal.

Au-delà de la question du design, l'incident est plus qu'un fait anodin. En matière d'architecture du gigantisme, il montre le rapport de forces entre les grandes entreprises et les architectes. Ross et MacFarlane ont probablement été choisis à toute vitesse parce qu'ils étaient déjà engagés comme architectes canadiens associés aux Américains Carrère et Hastings dans le contrat de la gare de Toronto. On imagine facilement les pressions qu'ils ont dû subir pour revoir les plans de construction dans des délais trop courts. Ils ont réussi à modifier le design de la gare mais à peine celui de l'hôtel, réalisant un plagiat condamnable. Aussi, puisque les architectes canadiens s'étaient regroupés dans différentes associations pour faire valoir leur compétence professionnelle, le cas était loin d'être exemplaire en ce qui a trait à l'éthique. L'article paru dans l'*Architectural Record* n'a pas manqué de le souligner. Dans la conclusion, en effet, on rappelle que Ross était membre du Royal Institute of British Architects, et MacFarlane, membre de l'Association des architectes de la province de Québec (AAPQ)⁴⁴. L'un et l'autre contrevenaient à trois interdits de leur association : le plagiat, l'appropriation du mérite d'un autre architecte et le fait d'exécuter un contrat accordé à un autre.

Mais par un retour des choses qui a bien servi Ross et MacFarlane, cet

événement a prouvé une fois de plus que les architectes canadiens pouvaient mener à bien des projets colossaux. Il a donc contribué au débat très nationaliste et protectionniste qui a marqué la pratique de l'architecture au Canada au début du xx^e siècle. En effet, depuis la fin du xix^e siècle, alors que les grandes entreprises, parfois même les gouvernements, font appel à des architectes américains pour les contrats les plus prestigieux, les architectes canadiens étaient particulièrement soucieux de faire la preuve de leurs aptitudes et de leur talent⁴⁵. La formation d'associations professionnelles et l'avènement d'un enseignement universitaire allaient en ce sens. Dans ce contexte de compétitivité, chaque contrat prestigieux arraché des mains des Américains ou chaque victoire à un concours international étaient les bienvenus. Ainsi, le contrat douteux du Château Laurier n'a pas eu d'effets malheureux sur la carrière de Ross et MacFarlane. La lettre de condamnation que C. P. Meredith a envoyée à l'Institut royal d'architecture du Canada (IRAC) a été inscrite puis rayée des procès-verbaux du conseil après que celui-ci ait pris le parti de Ross et MacFarlane⁴⁶. George Allen Ross a été élu membre du conseil d'administration de l'AAPQ en 1908 et il a été réélu en janvier 1909⁴⁷. Son manquement éthique ne semble donc pas l'avoir discrédité auprès de ses pairs. L'idéologie nationaliste masquait probablement la gravité de la faute. Les relations de l'agence avec les clients n'en ont pas souffert non plus. Le projet d'Ottawa a même eu un impact positif : c'est grâce à lui que Ross et MacFarlane signeront plusieurs contrats avec le Grand Tronc, qui les conduiront à développer une expertise en architec-

ture hôtelière. Sans compter qu'au moment où ils obtiennent le contrat du Château Laurier, ils sont, comme on l'a vu, déjà engagés comme architectes associés à Carrère et Hastings, pour le projet de la gare Union à Toronto. Or, pour des raisons inconnues mais dont le nationalisme ne doit pas être exempt, Carrère et Hastings ont perdu ce lucratif contrat aux mains d'une équipe toute canadienne formée de Ross et Macdonald, Hugh G. Jones, architecte du Canadien Pacifique, et John M. Lyle, architecte torontois qui a été nommé comme associé. Dans le pire des scénarios pour leur carrière, ce second incident avec une agence américaine peut expliquer que Ross et MacFarlane aient finalement été écartés du projet de l'édifice Transportation que Carrère et Hastings ont signé. Mais tout compte fait, l'incident du Château Laurier a permis à Ross et Macdonald d'étendre leur pratique à l'échelle du pays. Ils font ainsi partie des architectes pour qui le débat nationaliste face aux Américains s'est avéré largement bénéfique.

Par ailleurs, mis à part la question des architectes, le Château Laurier aurait une portée politique en raison de son style qui serait un style national. C'est une thèse pour le moins séduisante qui, surtout dans le cas des hôtels, appelle des nuances⁴⁸. À l'origine, ce style particulièrement prisé par le président du Canadien Pacifique, William Van Horne, avait été exploité dans un hôtel à Banff et au Château Frontenac à Québec, dans le but de marier l'esthétique pittoresque à la beauté des sites. Dans le cas du Château Frontenac, le caractère français de la ville de Québec, son ambiance unique et la puissance d'expression du cap Diamant avaient fortement milité en faveur du style

château français que l'architecte new-yorkais Bruce Price a interprété de manière vigoureuse. Il faut dire aussi, comme on l'a vu, que l'association idéologique entre la beauté des paysages canadiens et l'architecture pittoresque avait un précédent de marque dans le Parlement de 1867 à Ottawa. Par ailleurs, le style château offrait une symbolique du confort toute faite pour les hôtels. Ainsi, sans compter quelques autres tentatives, le Canadien Pacifique a poursuivi dans cette voie avec l'hôtel Empress à Victoria, réalisé entre 1904 et 1908 par l'architecte Francis Mawson Rattenbury. Ce dernier, immigrant anglais établi en Colombie-Britannique de 1892 à 1930, a apporté plusieurs innovations par rapport au projet de Price à Québec, qu'il a d'ailleurs vu et admiré⁴⁹. Ainsi, l'Empress, bien que son site soit remarquable, est implanté moins avec pittoresque que majesté sur la James Bay. Sa composition est beaucoup plus ordonnée que celle du Château Frontenac et plus aboutie que celle de la gare-hôtel Viger à Montréal. La façade est symétrique. Les fenêtres sont rigoureusement alignées et régulièrement rythmées. Les avant-corps et les *bay-windows* constituent les seules lignes verticales. Enfin, l'ornementation est concentrée à l'entrée et au toit. Rattenbury a assagi le style château dans une approche moins personnelle et plus académique que celle de Price. Le Château Laurier présente plusieurs parentés avec cet édifice.

Pour le Canadien Pacifique, l'Empress a marqué la fin du style château, car la compagnie a par la suite favorisé le classicisme, comme c'est le cas avec l'hôtel Royal Alexandra à Winnipeg (1904-1906) et le Palisser à Calgary



F. M. Rattenbury. *Hôtel Empress*,
Victoria, Colombie-Britannique,
1904-1908.
Photographie, ANC/PA9554.

(1911-1914), par les frères Maxwell⁵⁰. C'est le Grand Tronc, sous la direction de Charles Hays, qui a pris la relève. Ross et MacFarlane ont hérité de quatre projets, en fait ceux situés à Ottawa, Winnipeg, Calgary et Edmonton. Seuls les projets en Colombie-Britannique leur échappent. C'est F. M. Rattenbury qui a signé les contrats pour le Château Miette à Jasper Cree, le Château Mount Robson et un hôtel à Prince Rupert, dans lesquels il interprétait le style château avec plus d'originalité que dans l'hôtel Empress⁵¹. Malheureusement, ils n'ont pas été réalisés.

Le style château a été utilisé jusque dans les années 1920 dans plusieurs grands hôtels, en particulier lorsque le site paysager était remarquable, comme c'est le cas pour le Manoir Richelieu (1929-1930) à Pointe-au-Pic au Québec. La longévité de cette association typologique et stylistique a conduit à y voir

une expression identitaire nationale singulière — donc idéologique — par rapport aux États-Unis. Mais cela demande une certaine prudence, car le fait d'expliquer le style du Château Laurier par cette filiation exclusivement canadienne demeure une hypothèse discutable. On pourrait en élaborer une autre optant plutôt pour une parenté américaine. Pour cela, il faut rappeler qu'au moment où Gilbert dessine le Château Laurier, il collabore avec son compatriote Henry J. Hardenbergh à l'agrandissement de l'hôtel Windsor à Montréal. Évidemment, rien n'indique qu'il y ait eu une collaboration semblable à Ottawa, le nom de Hardenbergh n'apparaissant nulle part. Mais il fait peu de doute, dans ce contexte, que Gilbert connaissait le travail de son associé, d'autant plus que Hardenbergh était avant tout réputé pour l'ensemble de ses hôtels. On jugeait d'ailleurs que

le nom d'Hardenbergh resterait associé à cette typologie « lorsque l'histoire de l'architecture américaine sera finalement écrite⁵² ». Or les premiers hôtels qui ont fait sa renommée, soit le Waldorf, le Manhattan (1895-1896) et le Astor (1897), comprennent tous les trois des éléments de style château. Le Waldorf et l'Astor auraient été plus près des manières de l'Allemagne du Nord, mais le Manhattan s'inspirait du style François I^{er} et a été suivi par l'hôtel Willard à Washington (1900-1901) et l'hôtel Plaza à New York (1906-1907). De plus, Hardenbergh s'était intéressé bien avant au style château français. En 1882, il l'a utilisé dans une œuvre déterminante pour sa carrière, le Dakota, le tout premier grand immeuble à appartements à être érigé devant Central Park à New York. Pour Montgomery Schuyler, le Dakota était la plus réussie des premières œuvres de cet architecte et il anticipait ses succès futurs dans l'industrie hôtelière⁵³. Stylistiquement, le Dakota peut certainement être vu comme un précédent à l'hôtel Empress et au Château Laurier. Mais pour rester plus près du tournant du siècle, la renommée des hôtels d'Hardenbergh était alors indiscutable. Le Waldorf et l'Astor ont été réunis pour former le Waldorf-Astoria qui, avec ses 1300 chambres et ses quarante salles publiques⁵⁴, avait atteint une taille que les œuvres de Ross et Macdonald n'approcheront que dans les années 1920 avec le Mount Royal et le Royal York. Hardenbergh est donc un pilier du développement des grands hôtels américains et un des adeptes de la mode château français, un style qui a donc eu son parallèle aux États-Unis dans des hôtels qui étaient en fait des gratte-ciel. Ainsi, dans l'histoire du style

château, il y a une influence américaine que l'on ne peut passer sous silence. Après tout, Van Horne, Bruce Price, Charles Hays et Bradford Lee Gilbert viennent des États-Unis. George Allen Ross, lui, est un « américaniste ». Pour lui comme pour plusieurs de ses contemporains, le nationalisme signifiait que l'on pouvait réussir aussi bien que les voisins du sud. La question d'un éventuel style canadien dont certains architectes comme John M. Lyle ou Percy E. Nobbs débattaient ne venait qu'en second.

La vie de château

La filiation américaine explique aussi l'intérieur. Le programme reprend des éléments caractéristiques des hôtels états-uniens. En fait, à l'époque du Château Laurier, les hôtels, en particulier ceux des entreprises ferroviaires et des chaînes commerciales, sont très typés. *Palm room, rotunda, lounge, buffet, ball room, banquet room, grill room, etc.* font partie du lexique habituel de leurs plans. Le contexte économique des villes ne fait qu'apporter les nuances dans le nombre d'éléments de programme retenus, leur taille et leur ambiance. La rationalité de l'étude de marché (qui manque parfois la cible) et une foi absolue dans l'existence des formules gagnantes suscitent cette normalisation.

Cela dit, parmi les grands immeubles, les hôtels offrent l'éventail le plus large d'activités. Ils sont aussi le simulacre d'une vie de rêve. Lorsqu'ils prétendent au luxe, fût-il faux, c'est à l'architecture nobiliaire qu'ils empruntent leurs symbolismes de la richesse et du savoir-vivre. Pour leurs promoteurs, ils « soustiennent une démocratisation des biens



Henry J. Hardenbergh. Immeuble Dakota, New York, 1882.
Photographie : J.L., 1999.

de la vie⁵⁵». Au tournant du siècle, la question de la taille était jugée essentielle, car c'était par une économie d'échelle que l'industrie hôtelière pouvait varier ses activités, éblouir par l'exubérance fantasque des intérieurs et devenir rentable⁵⁶. Voué aux plaisirs, l'hôtel est en fait le négatif d'un centre-ville consacré au travail. Pourtant, cette opulence hédoniste obéit à une planification serrée.

Le mécanisme d'un hôtel moderne est l'expression de la plus ingénieuse planification au monde. À cet égard, rien ne peut être plus grand, à l'exception peut-être du plan d'un paquebot moderne⁵⁷.

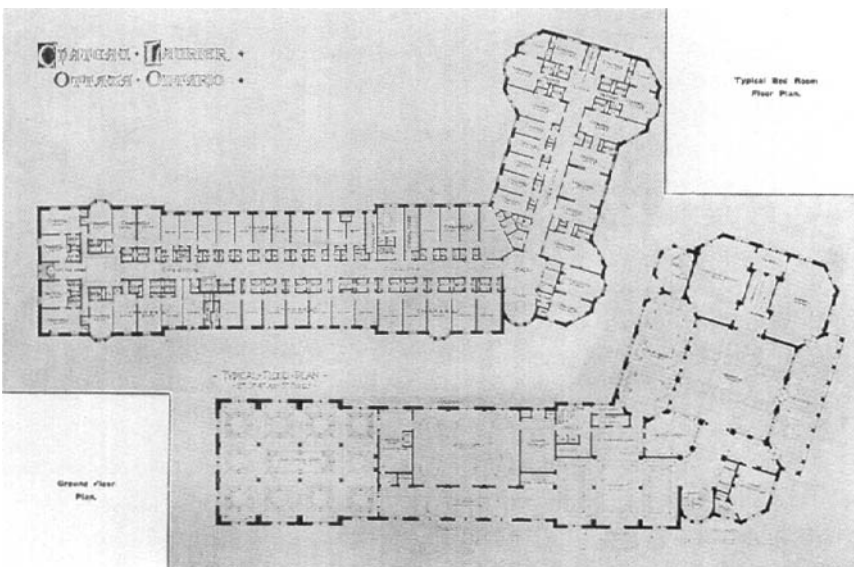
Comme on le voit, bien avant Le Corbusier, les Américains avaient saisi le pouvoir évocateur de la formidable efficacité des transatlantiques. *Grosso modo*, le paquebot hôtelier compte des espaces de trois types différents : les espaces publics, les chambres privées et les espaces réservés aux employés. Afin de respecter les gradients d'intimité de chacun, ils doivent

être séparés les uns des autres. De plus, pour bien fonctionner sans enrayage, la mécanique de l'hospitalité a besoin d'un équipage imposant qui fasse oublier, par une discipline et une courtoisie sans faille, les turpitudes du quotidien et du tourisme, pour faire place au seul bien-être de la clientèle. En contrepartie, chaque action des clients devient sinon assujettie, du moins confrontée au rituel des convenances. L'ordre du plaisir a ses contraintes et l'apparat relatif des lieux publics en tient compte.

C'est dans cette perspective générale d'efficacité et de confort qu'il faut regarder les plans d'hôtel. Pour ce qui est du Château Laurier, la série complète des plans de Gilbert n'a pu être retracée. Toutefois, pour ceux qui ont été publiés, il semble clair que, sauf pour la disposition des salles de bain dans les chambres, Ross et MacFarlane n'ont fait que reprendre le parti et l'organisation générale proposés par l'Américain. On leur doit surtout la finition. Il n'apparaît donc pas très utile de comparer les plans de l'un à ceux des autres. Aussi, nous analyserons seulement l'intérieur tel que construit par Ross et MacFarlane, tout en reconnaissant la contribution de Gilbert⁵⁸.

Au Château Laurier, la répartition générale des usages est partiellement lisible de l'extérieur, puisque « le traitement architectural d'effet monumental exprime clairement la fonction de chaque partie », comme on l'affirmait dans une description en 1908⁵⁹. Les grandes fenêtres au rez-de-chaussée et l'oriel abaissé au premier étage indiquent la présence des grandes salles publiques. Les multiples fenêtres des chambres dont le nombre, la répétition et la standardisation sont très éloignés,

Ross et MacFarlane (Bradford Lee Gilbert). Hôtel Château Laurier, Ottawa, 1909-1912. Plans du rez-de-chaussée et d'un étage type. Photographie tirée de AR, juillet 1908.



cela va sans dire, de ceux des châteaux de la Renaissance, rappellent qu'un hôtel tient de la consommation de masse. Quant aux aires de service, on cherche à les isoler et à les cacher le plus possible en les plaçant au sous-sol et aux greniers, sinon à l'arrière, côté parc.

Le rez-de-chaussée est le niveau public par excellence, le seul à l'être presque entièrement. L'imposant porche à colonnade, qui peut être protégé l'hiver par des cloisons amovibles, permet d'accéder directement à trois espaces : la réception des dames à gauche, à droite une salle nommée *buffet* et au centre, un hall d'entrée. L'entrée distincte du *buffet* permet de croire qu'il s'agissait d'un espace commercial où non seulement la clientèle de l'hôtel, mais aussi les passants étaient les bienvenus. Pour ce qui est de l'entrée des dames, elle procède d'une tradition culturelle. Historiquement, il était entendu que les femmes ne se déplaçaient pas seules. Nikolaus Pevsner cite en exemple un hôtel à Cheltenham en Angleterre, le Queens, réalisé en 1836-1838. Les suites y étaient prévues pour les familles et les chambres pour les *gentlemen*, mais aucune n'était réservée aux femmes⁶⁰. Lorsque les femmes seules ont été acceptées dans des hôtels, particulièrement en Amérique, leurs aires de séjour ont été partiellement séparées. Ainsi, toujours selon Pevsner, en 1852, l'hôtel Metropolitan à New York réservait un escalier aux femmes seules afin d'accéder à une réception distincte située à l'étage. Quant à la séparation des entrées, Pevsner affirme qu'elle était une pratique courante à New York mais qu'à la fin du siècle, elle tendait à disparaître⁶¹. Au Canada, il semble que ce n'était pas encore le cas, puisque



l'hôtel Viger à Montréal comprenait une aile réservée aux femmes, avec sa propre entrée⁶². Au Château Laurier, d'autres salles, comme une salle à manger et une *writing room* située au niveau mezzanine, étaient à la disposition exclusive des femmes. Puisque cet entresol surplombe le hall d'entrée, les architectes ont disposé cet espace comme s'il devait être à la vue de tous. Par cette ségrégation, cherchait-on à perpétuer la longue tradition culturelle des pièces et des appartements réservés aux femmes? À assurer la tranquillité des voyageuses? Ou à préserver une image de moralité toute victorienne, en veillant à ce que l'hôtel ne puisse être utilisé comme un lieu de rencontre? On peut même se demander si on ne continuait pas de réprover l'indépendance des voyageuses solitaires. Ces différentes hypothèses pour justifier le sexisme ne s'excluent pas mutuellement. À l'inverse, il y a des espaces qui semblent plutôt le territoire des hommes, c'est le cas du *lounge* au rez-de-chaussée⁶³. Le sous-sol,

Ross et MacFarlane. *Hôtel Château Laurier, Ottawa, 1909-1912.*
Hall. Photographie tirée de Construction, octobre 1912.

à l'exception du *grill room*, semble lui aussi avoir été prévu pour eux, puisque, suivant une convention que l'on retrouve à l'hôtel Empress par exemple, on y a aménagé un bar et un salon de barbier⁶⁴.

La *rotunda*, un espace imposant, sert de hall d'entrée. Presque carrée, la pièce se prête assez mal à cette appellation américaine de « rotonde⁶⁵ ». Assurant l'accueil du voyageur et au cœur du plan, elle doit réconforter et surprendre au premier regard. Le foyer placé bien en vue dans l'axe de l'entrée connote l'hospitalité. Ordonné et rythmé avec force par des pilastres aux dimensions généreuses, le décor donne une impression de robustesse architectonique. Traité en imitation de pierre de Caën, ce hall est le prolongement de l'esthétique extérieure : de rares motifs décoratifs à la fois raffinés et élaborés se démarquent des surfaces lisses. Pour se distancier des ordres classiques et ainsi mieux convenir au métissage du style renaissant, les chapiteaux ont été

remplacés par des consoles jumelées. Ces consoles soutiennent de fausses poutres qui découpent le plafond en neuf caissons et mettent la touche finale à l'ambiance château désirée. En comparaison de cette spatialité théâtrale, le comptoir de réception, qui a un rôle plus pratique, est discrètement inscrit dans une des arcades du hall, entre les piliers, à gauche par rapport à l'entrée. Les considérations pratiques sont subordonnées à la solennité.

Outre sa fonction d'accueil, la « rotonde » est aussi le centre de l'organisation des espaces publics et des circulations. À droite de ce hall se suivent le *buffet* et un fumoir, et au fond, le *palm room*. À gauche, un couloir généreusement fenêtré mène au *lounge* et à deux salles à manger dont celle des dames. Dans la salle à manger principale, une loggia des musiciens a été prévue, un aménagement qui a de nombreux précédents dans l'architecture seigneuriale depuis le Moyen Âge.

Les deux autres salles publiques les plus remarquables se trouvent au premier étage, dans l'aile principale qui donne sur la rue Rideau. Il s'agit de la salle de bal et de la salle des banquets qui partagent un hall commun. Leur plan est fidèle à celui du rez-de-chaussée : la salle des banquets se trouve au-dessus du *palm room* et donne donc sur le parc, tandis que la salle de bal occupe l'aile droite. Le plancher de cette dernière est légèrement en contrebas, ce qui a permis l'aménagement de balcons et d'un escalier à palier d'où on peut profiter d'une vue d'ensemble. L'effet de mise en spectacle, omniprésent dans l'hôtel, se vérifie de nouveau.

De dimensions et de formes variées, avec ou sans colonnes selon les usages, faisant emploi d'une grande variété de

Ross et MacFarlane. Hôtel Château Laurier, Ottawa, 1909-1912.
Salle à manger. Photographie tirée de Construction, octobre 1912.





Ross et MacFarlane. Hôtel Château Laurier, Ottawa, 1909-1912. Lounge. Photographie tirée de Construction, octobre 1912.

matériaux et de techniques ornementales, toutes ces salles pourraient constituer un traité d'architecture intérieure. Passéisme oblige, elles reçoivent chacune un traitement décoratif différent, inspiré d'un style ou d'un autre. À titre d'exemple, selon Herbert M. Clark, un contemporain de Ross et MacFarlane, la *lounge* est flamand, la grande salle à manger, élisabéthaine, et le *palm room*, Renaissance⁶⁶. Cette diversité des styles n'est pas contraire à l'idée du château, puisqu'il existe des exemples historiques où, au fil des siècles, on a remis les intérieurs au goût du jour. Mais cette approche s'apparente surtout au goût éclectique qui s'est développé au XIX^e siècle, alors que les pièces et le mobilier constituaient une collection de styles d'époques et de nations diverses. Cette recherche d'un programme de décoration élaboré fait aussi partie de l'histoire récente des hôtels. Ainsi, Montgomery Schuyler écrit à propos du Waldorf de H. J. Hardenbergh à New York :

Le caractère unique de l'hôtel tient au fait qu'on a tenté systématiquement de conférer aux éléments de décoration intérieure une valeur artistique et une signification dont on se souciait peu auparavant⁶⁷.

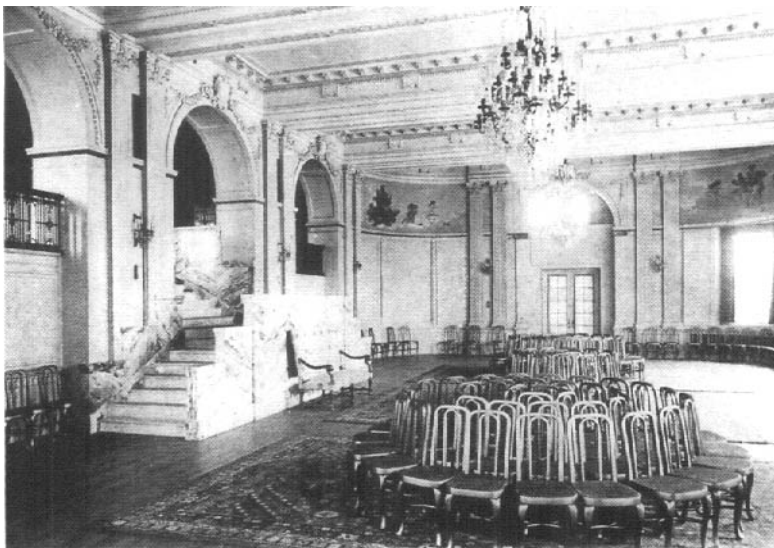
L'intérieur du Château Laurier obéit donc à des standards récents de l'industrie hôtelière. Cependant, malgré la diversité des décors, l'une de ses grandes qualités tient au fait qu'une certaine unité est recherchée, entre autres, par des reprises de motifs d'une salle à l'autre. Il y a variation sur des thèmes. Ainsi, le même type de piliers est répété dans la salle à manger, la *lounge* et la « rotonde ». Dans chacune de ces salles, on retrouve aussi le détail des corbeaux jumelés qui soutiennent en apparence de fausses poutres.

Au-delà du style, c'est une série d'ambiances et de caractères que l'on évoque de cette façon. En fait, la signification de la stylistique est souvent



Ross et MacFarlane. Hôtel Château Laurier, Ottawa, 1909-1912.
Palm room. Photographie tirée de Construction, octobre 1912.

Ross et MacFarlane. Hôtel Château Laurier, Ottawa, 1909-1912.
Salle de bal. Photographie tirée de Construction, octobre 1912.

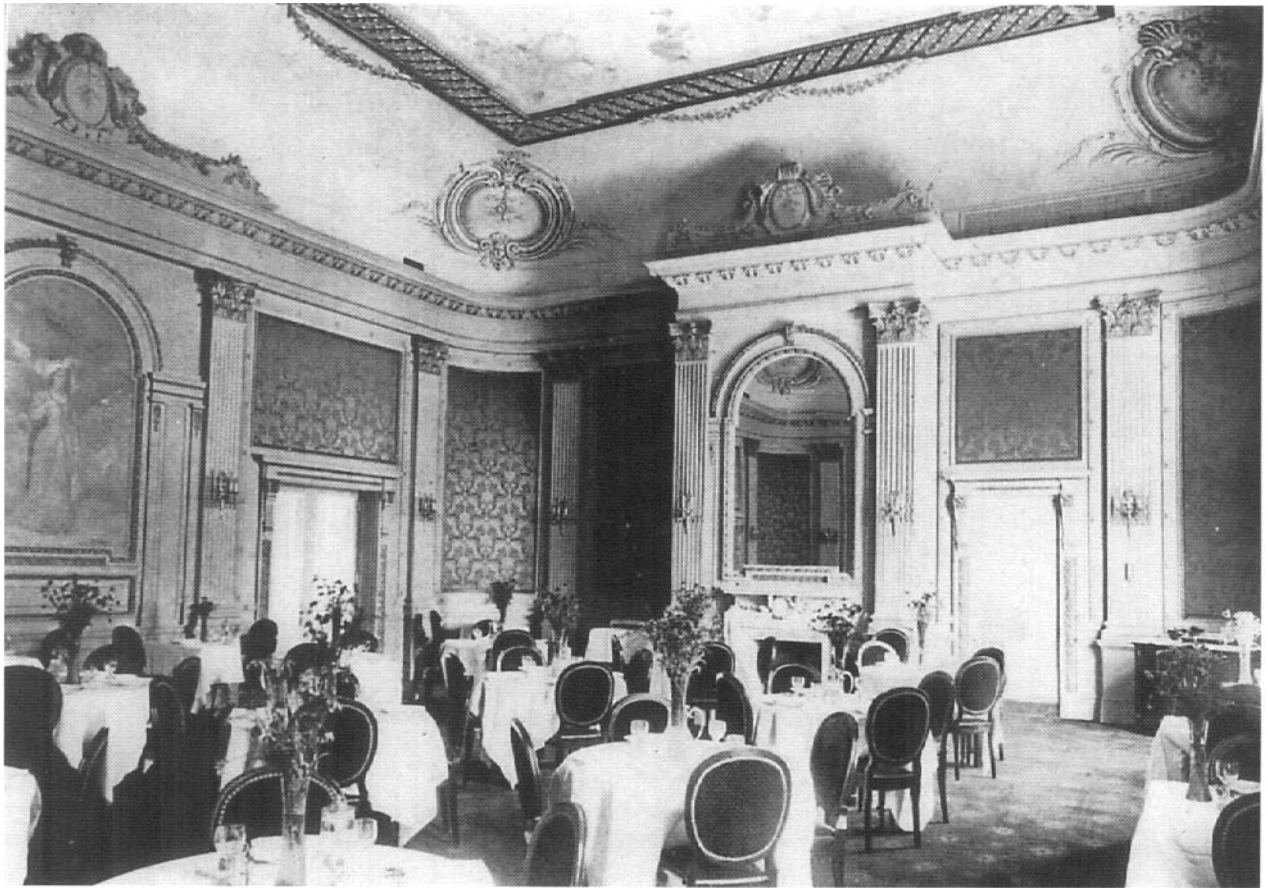


obscur, mais il est indiscutable que les architectes l'utilisent parfois pour suggérer une atmosphère suivant des procédés analogiques. Ainsi, dans le lounge et la salle à manger, on privilégie des bois sombres et un décor lourd, comme si des lieux paisibles commandaient un style empesé. À l'opposé, la salle de bal, de style Louis XVI dit-on, est plus aérée et plus lumineuse: les pilastres jumelés, aux proportions élan-

cées et à peine en relief, sont très espacés les uns des autres. Le faste des fêtes du XVIII^e siècle est ainsi évoqué. La salle à manger et les espaces en mezzanine réservés aux dames sont eux aussi de style Louis XVI. Leur traitement plus délicat cherche probablement à féminiser le décor. Les pilastres corinthiens, les motifs finement sculptés, les tapisseries brodées et les couleurs claires de la salle à manger satisfont une vision traditionnelle des attributs de la féminité. Le sous-sol fournit un autre exemple de symbolisme. Il est massif et beaucoup moins orné. C'est que le bar et le grill room sont des espaces plus populaires et le luxe moins grand l'exprime. En résumé, suivant une logique mercantile bien articulée, le style des intérieurs reproduit les stéréotypes du confort, perpétue des schèmes culturels, voire sexuels, et contribue à classer les clientèles en fonction du luxe relatif que l'espace commercial leur offre.

Les chambres sont elles aussi décorées de manière à se distinguer par leur luxe respectif et leur caractère. Les plus onéreuses sont situées au premier étage où l'on trouve des suites, dont les « appartements d'État ». Ces derniers montrent que le Château Laurier est, non seulement esthétiquement mais aussi fonctionnellement, un prolongement de la colline parlementaire. La présence de suites est inspirée d'exemples américains où une clientèle riche vivait en permanence dans les hôtels⁶⁸. Malgré tout, la décision de mettre les chambres de luxe au même niveau que les salles de réception semble malhabile. Cette convivialité devait causer des problèmes de bruit et gêner la vie privée des locataires des chambres.

Le style n'est pas le seul critère de catégorisation des chambres. Les dimen-



sions, l'éclairage, la vue et la tranquillité contribuent aussi aux différences de qualité. En ce début de siècle, l'hygiène amène une autre différence : la présence ou non de salles de bain. Bradford Lee Gilbert proposait un rapport de 125 salles de bain pour 300 chambres⁶⁹. Ross et MacFarlane ont modifié les plans et obtiennent 155 chambres avec salle de bain et 104 avec lavabo sur un total de 302. Ce ratio se rapproche de celui d'une salle de bain pour deux chambres que recommandait alors l'architecte Hardenbergh⁷⁰. En fait, si on considère les salles de bain et les dimensions comme des critères d'évaluation, il semble que la distribution des chambres suive des principes qui, sans être infailli-

bles, se résument ainsi : plus l'étage est élevé, moins grande est la qualité, et les chambres côté façade sont supérieures à celles côté cour⁷¹. Les chambres sous les combles seraient donc les moins luxueuses. Cette façon de faire où les étages supérieurs sont dévalorisés est traditionnelle. Elle dénote soit une résistance culturelle, soit une méfiance devant la technologie, puisque les ascenseurs rendaient dorénavant possible une montée sans efforts aux derniers étages qui, eux, jouissent pleinement du panorama. Il faut croire que c'est avec le temps que la valeur des étages dans les gratte-ciel s'est inversée : les étages les plus hauts étant devenus les plus onéreux. Au Château Laurier, Ross et

Ross et MacFarlane. Hôtel Château Laurier, Ottawa, 1909-1912. Salle à manger des dames. Photographie tirée de Construction, octobre 1912.

MacFarlane ne tirent pas profit de cette logique en émergence.

En marge des salles publiques et des chambres se cache tout un réseau d'espaces et de circulation de service qui assure avec discrétion le fonctionnement de l'hôtel. Ce désir d'éviter autant que possible les rencontres avec les employés procède de la même règle qui séparait les maîtres et les serveurs dans la planification des résidences bourgeoises. Ainsi, les salles de bagages, les locaux d'expédition, la blanchisserie, les cuisines et les salles des employés sont répartis sur deux niveaux en sous-sol⁷². Des escaliers et des monte-plats desservent, depuis le sous-sol, les deux salles à manger du rez-de-chaussée et la *palm room*. Il en est de même aux étages où les employés utilisent leur propre escalier et ascenseur de service.

En plus des escaliers publics et de ceux de services, il y a un autre réseau de circulation verticale : les escaliers d'issue qui sont disposés aux extrémités des corridors aux étages de chambres. Ces escaliers sont le résultat du souci croissant d'assurer la sécurité du public face aux risques d'incendie dans les grands immeubles. Il reste néanmoins qu'en ce début de siècle, les façons de faire sont très différentes de celles d'aujourd'hui, puisque ces escaliers intérieurs aux étages ne se rendaient pas directement au rez-de-chaussée, à cause de la présence des grandes salles publiques. Un détour intérieur ou l'ajout d'escaliers et d'échelles extérieurs à partir du premier ou du deuxième étage tentaient de pallier ce problème⁷³. Cette solution était peu pratique en soi et fort peu élégante en façade. Elle montre les réticences et les maladresses à intégrer la contrainte du design sécuritaire.

Les espaces de service cachés soulèvent aussi les questions relevant des considérations techniques et d'ingénierie de l'édifice. L'hôtel a beau être de style château, il bénéficiait des dernières innovations technologiques que l'on associait avec fierté au progrès. Ainsi, les cuisines ont été étudiées dans le but de maximiser leur fonctionnalité, de respecter toutes les règles d'hygiène et d'obtenir la meilleure ventilation possible⁷⁴. Les réfrigérateurs d'une capacité de vingt tonnes doubleraient les besoins immédiats afin d'assurer l'approvisionnement en cas de panne ou de besoins accrus. D'autres réfrigérateurs servaient à congeler les déchets jusqu'à ce qu'ils soient emportés⁷⁵. L'eau à boire était rafraîchie artificiellement. Un système d'échappement permettait de se passer de cheminée et tout l'édifice était ventilé. Toute cette mécanisation est autant que possible cachée, sinon enrobée dans l'exercice de décoration intérieure. Dans les salles publiques, les grilles de ventilation sont intégrées dans le décor stylisé. Certains piliers comprennent des tuyaux de ventilation, ce qui explique en partie leurs dimensions exagérées. Ne sont apparents que les ascenseurs, les salles de bain et les cabines de téléphone et de télégraphe adjacentes à la « rotonde », c'est-à-dire les services que la clientèle utilise. La mécanique est ce qui procure le confort : elle est une partie essentielle du luxe moderne, mais son efficacité est d'autant appréciée qu'elle ne se voit pas. En fait, c'est presque une règle : pour que l'esthétique stylistique domine, l'utilitaire sous toutes ses formes doit se faire discret.

Quant à la structure, elle est conventionnelle pour la période, c'est-à-dire qu'elle est en acier et béton, ce qui assure une protection contre les incen-

dies⁷⁶. Loin d'évoquer la capacité portante de l'acier, les piliers, par leur décor et leur mécanique cachée, atteignent des dimensions qui témoignent du désir des architectes de donner l'illusion d'être à l'intérieur d'un château traditionnel à structure de maçonnerie, quitte à perdre de précieux pieds carrés. Le goût pour la théâtralité a prévalu sur l'optimisation de la rentabilité. Néanmoins, le Château Laurier profite de l'adaptabilité et de la résistance de l'acier. La présence et la distribution des salles ayant une grande portée sont facilitées par l'emploi de ce matériau⁷⁷. La délicate rencontre des trames structurales des deux ailes est également bien servie par cette méthode de construction. En fait, au Château Laurier, la structure suit le plan architectural et non l'inverse. Ainsi, au contraire des édifices à bureaux où le tracé économique de la trame peut dicter la régularité des espaces, dans cet hôtel, c'est le luxe et l'apparat de l'architecture intérieure qui profitent de la flexibilité qu'offre l'acier.

Le luxe du Château Laurier

L'analyse du Château Laurier dévoile de nombreux thèmes liés à la conception des hôtels. Contrairement à d'autres grands immeubles comme les édifices à bureaux, le grand hôtel obéit à une rationalité qui vise moins l'économie que la consommation de masse. Avec ses services de confort, de loisir et même de dépaysement, il doit séduire et vendre le luxe. La figure du château est une image toute faite pour satisfaire à la fois le gigantisme de cette architecture du plus grand nombre, et la recherche de la préciosité jusque dans la stylisation des détails et l'utilisation de

matériaux de qualité comme le calcaire de l'Indiana à l'extérieur⁷⁸. Évidemment, la taille et l'image de l'édifice se sont révélées onéreuses. Hays évaluait le coût de l'hôtel à un montant situé entre 1 250 000 \$ et 1 500 000 \$, et celui de la gare à 250 000 \$⁷⁹. En 1908, l'estimation globale atteignait les 3 000 000 \$⁸⁰. Finalement, l'hôtel aurait coûté 2 489 233,71 \$, en date du 30 juin 1913, pour un total, avec la gare, de 4 542 517,57 \$⁸¹. Ce dépassement du budget rend ironique le limogeage de Bradford Lee Gilbert.

Le second thème du design est sa vision conservatrice et élitiste de la société. Pour être pleinement appréciés, les styles historiques interpellent une culture du beau héritée de la période victorienne. Les salles publiques, comme les salles à manger ou de réception, présupposent un savoir-vivre embourgeoisé. En même temps, puisque l'hôtel est un commerce qui cherche à maximiser les sources de revenus, il est bien forcé d'accueillir une clientèle diversifiée. Or l'organisation du plan obéit à une hiérarchisation du luxe et, par le fait même, répartit les clientèles selon leur capacité de payer. Les chambres et les espaces publics sont disposés à cet égard selon des normes convenues où la façade et le rez-de-chaussée déterminent les aires de prestige, tandis que la cave et le grenier sont réservés aux employés et à une clientèle moins riche. À cette ségrégation des classes, il faut ajouter celle des sexes, le Château Laurier spatialisant l'inégalité entre les hommes et les femmes.

Il y a aussi dans la conception de cet hôtel une approche fonctionnaliste qui est directement reliée au confort et à la sécurité. Elle procède d'une distribution logique du programme. Entre autres,

sauf exception, les espaces publics sont répartis de manière à diminuer les problèmes de circulation et à éviter le bruit. Enfin, le confort tient de la mécanisation et de la technologie, ces emblèmes du progrès dont on se satisfait de l'efficacité sans qu'ils aient à être apparents.

Un autre vecteur pragmatique du design est l'accroissement de la clientèle. Il en est ainsi du choix de l'emplacement qui correspond autant à des critères fonctionnels, telle la proximité de la gare, qu'à des critères touristiques comme la beauté du paysage. Le tunnel entre l'hôtel et la gare amplifie l'avantage du vis-à-vis. L'esprit mercantile justifie aussi l'ampleur du programme et la variété des salles publiques. Il explique l'accessibilité du *buffet* et du *grill room* aux autres clientèles que celle de l'hôtel. Enfin, on remarque une très timide tentative d'intégration de boutiques avec la présence près de l'entrée d'un minuscule espace pour un marchand de journaux, de souvenirs et de cigares⁸². Cette idée de commercialiser les niveaux publics jouera dans d'autres hôtels un rôle beaucoup plus important.

Mais la majorité de ces caractéristiques du Château Laurier sont en fait celles, on l'a dit, des grands hôtels américains. Le programme est conformiste. Ross et MacFarlane utilisent donc des précédents typologiques. Chez des architectes de formation académique et traditionnelle, c'est par le biais des modèles et des types qu'on lie la forme du projet à son usage. L'autre filière méthodologique de design, c'est évidemment le style. À première vue, parce que le style château relève du pittoresque et que le Château Laurier épouse un plan asymétrique, on pourrait croire qu'il s'éloigne de l'esprit

académique qui domine la période. Malgré tout, avec sa composition plus ordonnancée que dans les exemples du victorien tardif, ainsi que sa décoration plus sobre et plus fidèle à l'archéologie, il entretient à sa façon cette volonté ferme de mieux contrôler et rationaliser le design architectural qui singularise le début du siècle. En somme, la retenue dans les détails et le sens du monumental tout aussi bien que la vision d'ensemble qui unit l'édifice à son contexte, sont très près des critères de beauté qui se sont installés avec l'engouement pour les Beaux-Arts de Paris.

Le charme du pittoresque : l'hôtel Macdonald

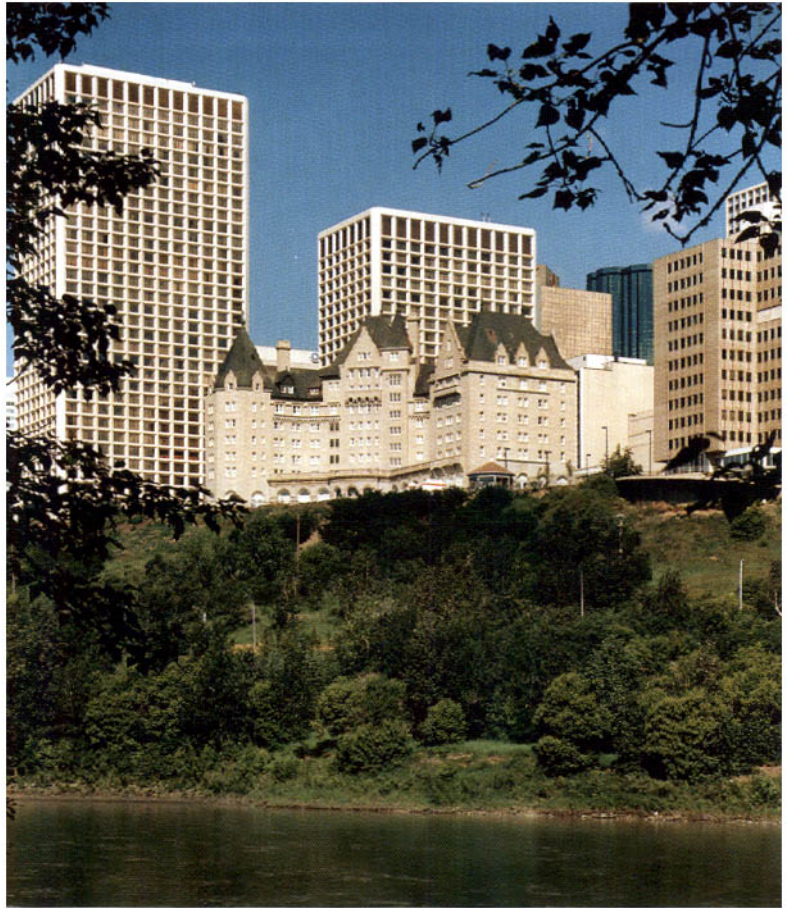
Le Château Laurier a été un modèle déterminant pour les trois autres projets que Ross et MacFarlane ont élaborés pour le compte de la Grand Trunk Pacific Railway, soit le Fort Garry à Winnipeg (1911-1913), l'hôtel Macdonald à Edmonton (1913-1915) et le Qu'Appelle à Regina, commencé en 1913 mais resté inachevé. L'essentiel du programme dans tous les cas est le même et la manière de le distribuer est semblable. À l'extérieur, Ross et MacFarlane ont repris du Château Laurier le style Renaissance française, dit François I^{er}, considéré comme étant typique des châteaux de Normandie et de Touraine⁸³. Dans chacun des hôtels, la recherche stylistique en façade est combinée à deux autres critères de composition. L'un est fonctionnaliste : on tente autant que possible d'exprimer dans la devanture la répartition des espaces publics et des chambres. L'autre est académique : l'agencement repose sur des formules comme celle qui veut qu'une élévation ait une base, un déve-

loppement et un couronnement. Les intérieurs pour leur part sont éclectiques. Cependant, alors que certaines salles du Château Laurier étaient chargées, ces hôtels conservent une majesté et une dignité distinctives, tout en ayant des décors moins fournis. Ainsi, pour l'hôtel Macdonald, les architectes ont été appelés à concevoir non seulement l'ornementation mais aussi la décoration intérieure, puisqu'ils ont dessiné ou prévu les meubles, tapis et draperies⁸⁴. Or, à son inauguration, un commentateur salue « la recherche du confort et de la commodité pour les clients au goût raffiné », et ajoute que tous les éléments trop épatants ou extravagants ont été exclus⁸⁵. Les budgets peuvent expliquer ce parti, mais ce goût pour la sobriété rejoint une tendance générale dans l'architecture hôtelière. À ce sujet, dans un éditorial du magazine *Construction*, on peut lire :

Un changement est aussi évident dans la décoration où les masses criardes d'ornements inutiles sont remplacées par une simplicité et un raffinement plus près des goûts de la clientèle⁸⁶.

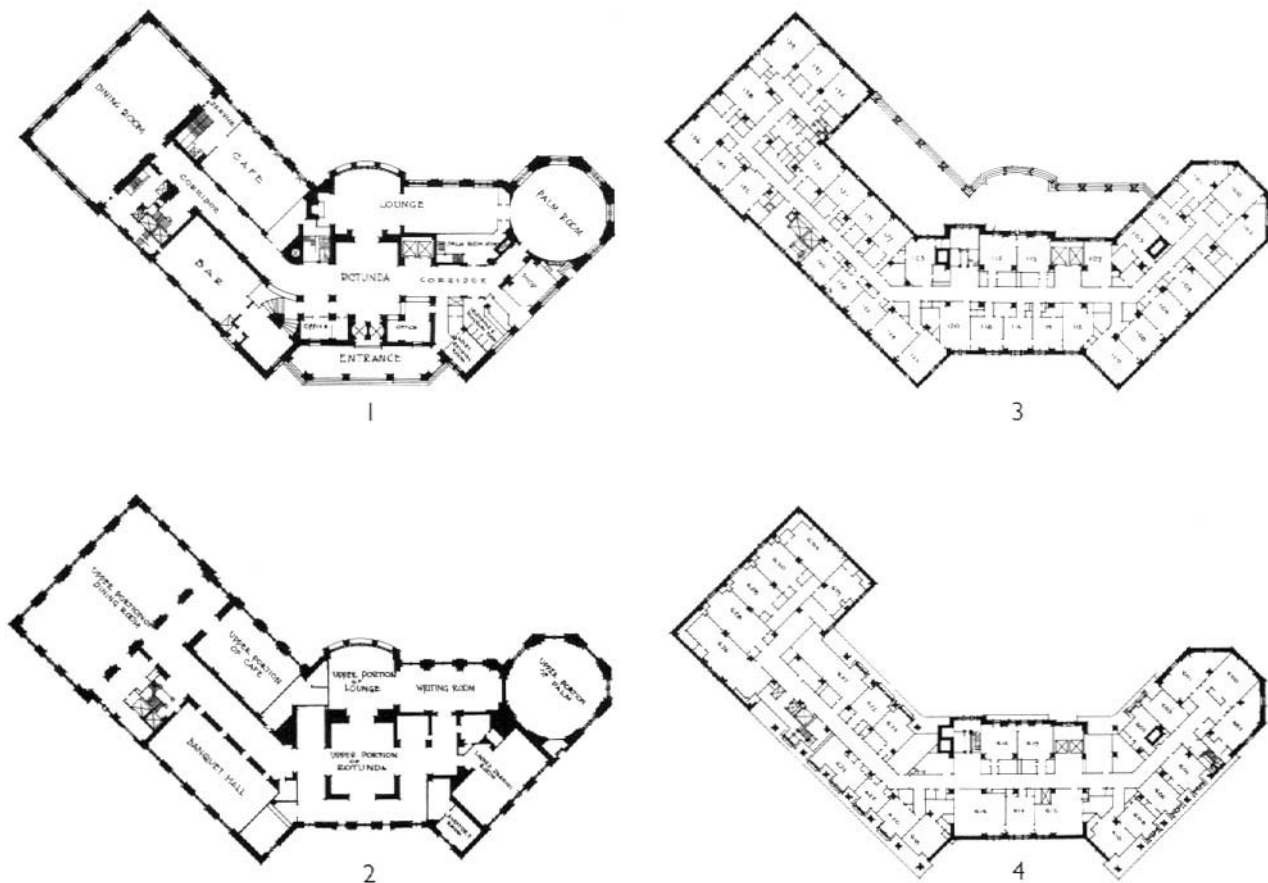
Le même constat vaut à l'extérieur. Dans le cas du Macdonald, le traitement lisse et uniforme de la maçonnerie prédomine. Il n'y a même plus de distinction de rusticité entre le rez-de-chaussée et le reste de la façade. Seuls des bandeaux et des retraits discrets démarquent les deux premiers niveaux, tandis qu'une arcature et des balcons viennent souligner le dernier registre sous les lucarnes. Cette sobriété rejoint la simplification du décor que Ross et Macdonald ont appliquée à plusieurs édifices à bureaux.

Les différences entre ces hôtels de style château s'expliquent donc en



partie par ces expressions stylistique et programmatique plus ou moins luxueuses que permet le budget, mais le trait le plus intéressant qui les distingue, c'est le rapport au site et au potentiel pittoresque qu'il offre. En effet, le Fort Garry et le Qu'Appelle ont tous les deux été prévus pour des lots rectangulaires déterminés par les trames en damier. Au contraire, la volumétrie de l'hôtel d'Edmonton dialogue avec le paysage, ce qui, du moins au premier coup d'œil, le rapproche davantage du Château Laurier. À cette fin de profiter d'un site pittoresque, l'hôtel Macdonald ne se trouve pas à proximité de la gare : il est construit sur une falaise de deux cents pieds de haut qui domine avec

Ross et Macdonald. Hôtel Macdonald, Edmonton, 10th Street, 1912-1914. Façade arrière. Photographie : Hôtel Macdonald, Canadian Pacific.



Ross et Macdonald. Hôtel Macdonald, Edmonton, 1912-1914. Plans du rez-de-chaussée, de la mezzanine, du premier étage de chambres et du cinquième. Reproduits de Construction, mai 1916.

panache la tortueuse rivière North Saskatchewan, un peu à l'image du Château Frontenac à Québec⁸⁷. On espérait en faire un point de mire non seulement dans la ville, mais à des kilomètres à la ronde⁸⁸. Ce site exceptionnel explique la forme particulière de l'édifice qui, comme le Château Laurier, suit un plan en « L », bien que les deux ailes soient reliées par un pavillon d'entrée disposé à 45 degrés, qui contre-carre l'effet d'orthogonalité. N'étant pas au croisement de deux artères principales, ni dans l'axe du square prévu, cette aile oblique ne se justifie pas pleinement du côté de la ville et donne l'impression d'un formalisme emprunté. C'est à l'arrière qu'elle prend tout son

intérêt, car elle sert à mieux déployer la façade vers la rivière, un parti qui peut être considéré comme une amélioration par rapport à l'hôtel d'Ottawa.

Puisque Ross et MacFarlane ont exploité l'idée du pittoresque dans cet hôtel, ils ont tenté autant que possible d'offrir des vues sur l'environnement. Ainsi, en façade, le toit du porche devait servir de balcon au niveau de la mezzanine. À l'arrière, de plain-pied, une terrasse court tout le long de l'édifice et une autre se trouve sur le toit de l'avancée du rez-de-chaussée. La composition libre de cette façade arrière est elle-même guidée par l'aménagement intérieur plutôt que par une idée préconçue, et vient renchérir l'effet pittoresque



Ross et Macdonald. Hôtel Macdonald, Edmonton, 1912-1914. Façade arrière. Photographie : Hôtel Macdonald, Canadien Pacifique.

désiré. Le recul du volume des chambres, la tour d'escalier et les pans coupés de la *palm room* sont autant d'irrégularités dans l'ordonnance des élévations. Même à l'intérieur, le *lounge* s'ouvre sur le paysage par une large baie vitrée et incurvée. Placée face à l'entrée, cette salle permet de révéler le panorama vers la rivière North Saskatchewan dès l'arrivée du client.

Il demeure néanmoins curieux qu'en dépit de ses qualités, l'emplacement choisi ait été légèrement en retrait par rapport à l'avenue Jasper, le long de laquelle étaient disséminés les immeubles d'affaires les plus importants⁸⁹. On a préféré implanter l'hôtel à l'angle de l'avenue McDougall et de la ruelle de l'avenue Jasper⁹⁰. Au moment de la construction, le site faisait donc face aux arrière-cours disparates d'une série de petits édifices commerciaux typiques des *boom towns*. Ce contraste entre

l'hôtel et ceux-ci témoigne de l'optimisme et de l'empressement d'une entreprise nationale, le Grand Tronc, d'implanter un hôtel métropolitain dans une ville encore toute jeune. L'hôtel n'est plus la réponse adéquate à un

Ross et Macdonald. Hôtel Macdonald, Edmonton, 10th Street, 1912-1914. Façades principales. Photographie tirée de Construction, mai 1916.



contexte présent mais un pari sur l'avenir. Son design est basé sur des projections de croissance et devient par le fait même la transcription architecturale d'une apologie de la prospérité non seulement du GTR, mais de la ville et du pays entier. Les dimensions imposantes de l'hôtel, la beauté de ses formes, la qualité de ses matériaux et ses innovations technologiques se font le fier écho d'une idéologie progressiste.

Dès les débuts du projet, si l'on en juge par la perspective publiée en 1912, les architectes prévoient remplacer le fatras de la ruelle par un square⁹¹. Ainsi, comme à Ottawa, on considérait l'implantation d'un grand hôtel comme un fait à ce point significatif que l'on s'attendait à une certaine collaboration de la part de la municipalité. Le souhait de créer un jardin public à proximité immédiate de l'hôtel est hérité de Gilbert et du credo urbanistique du début du siècle, selon lequel il faut insérer des espaces verts dans la ville pour l'embellir.

Ross et MacFarlane ont, dans leurs autres hôtels, abandonné cette approche pittoresque. Le flambeau du

style château qui associe à la fois les jeux formels inusités et l'insertion au site paysager sera néanmoins repris par d'autres architectes, en particulier John Smith Archibald qui a réalisé seul le Manoir Richelieu (1929-1930) et conçu avec John Schofield, architecte du Canadien National, l'agrandissement du Château Laurier (1927-1929) et l'hôtel Bessborough à Saskatoon (1930-1932). Dans ce dernier cas, ils ont sans doute retenu des leçons de l'hôtel Macdonald car, comme celui-ci, le Bessborough adopte un plan en «V» qui s'ouvre à l'arrière vers la rivière South Saskatchewan. Par contre, côté ville, l'aile médiane vient fermer la perspective d'une des rues principales du quartier des affaires, ce qui la rend plus justifiable.

Manhattan dans les Prairies: l'hôtel Fort Garry

L'urbanisation accélérée de Winnipeg au début du xx^e siècle et les longues distances que traversaient les chemins de fer canadiens prédestinaient cette ville des Prairies à recevoir la première

Ross et Macdonald. Hôtel Fort Garry, Winnipeg, 1910-1914. Extérieur, façade arrière et environnement urbain. Photographie aérienne, 1923. Archives provinciales du Manitoba, collection Canadian Airways limited/2172.



une infrastructure hôtelière de luxe. C'est tout près de la gare Union du Canadian Northern et du Grand Trunk Pacific que Ross et MacFarlane ont réalisé le Fort Garry. Plus précisément, l'hôtel est situé sur Broadway, une des « artères les plus attrayantes du *uptown* à Winnipeg⁹² ». Cette large avenue bordée d'arbres et subdivisée par un terre-plein est alignée sur la gare Union tandis qu'à l'extrémité opposée, elle rejoint le Parlement provincial. Pour justifier le choix de ce quartier encore isolé, on affirmait qu'il était loin du bruit et de la saleté du secteur des affaires⁹³. Un certain prestige était donc rattaché à cette avenue et à ce nouveau quartier qui profite des leçons du *City Beautiful Movement*. De plus, le nom final de l'hôtel, qui a été préféré à celui de Selkirk, s'explique par la proximité du site de l'ancien fort Garry de la compagnie de la Baie d'Hudson, point d'origine de la ville. Enfin, l'emplacement avait l'avantage d'être éloigné de la gare du Canadien Pacifique et de l'hôtel Royal Alexandra, tous deux conçus en 1906 par les frères Maxwell. Chacune des compagnies rivales a tenu le pari du meilleur quartier où se ferait l'expansion future de la ville, mais puisque l'hôtel Royal Alexandra a été démoli, on peut supposer qu'à Winnipeg, les dirigeants du Grand Tronc avaient vu juste dans leur choix.

D'une hauteur de treize niveaux en comptant deux mezzanines et les attiques, le Fort Garry était, au moment de son inauguration, l'édifice le plus élevé de Winnipeg⁹⁴. Ce parti de la hauteur surprend. Les constructions dans ce secteur étaient encore clairsemées et modestes. Il n'y avait donc pas de pressions spéculatives qui justifiaient l'adoption de la forme du gratte-ciel. En

fait, Fort Garry rendait compte des espoirs de voir prospérer le quartier rattaché à l'avenue Broadway⁹⁵. Dès lors, comme à Edmonton, l'hôtel n'était pas la réponse immédiate à un contexte donné mais l'annonce de changements à venir. À la lumière de ces exemples, l'explication du gratte-ciel comme réponse quasi obligée aux pressions spéculatives mérite d'être nuancée. Pour ce qui est des compagnies ferroviaires, les deux hôtels témoignent à quel point elles assurent un rôle de pionnier comme promoteur immobilier. Non seulement développent-elles une image corporative prestigieuse, mais elles essaient à travers le pays une architecture ambitieuse et optimiste. Les villes sont appelées à croître, et quoi de mieux que les figures typiques des métropoles que sont les grands immeubles pour propager cette confiance en l'avenir. Ce faisant, les grandes entreprises contribuent à une certaine uniformisation du paysage architectural canadien, les mêmes types d'édifices se retrouvant d'une ville à l'autre. Il faut dire à cet égard qu'elles ne sont pas les seules, les municipalités s'imitent les unes les autres dans l'adoption de règlements de zonage qui déterminent les hauteurs maximales.

Les architectes ont donc créé une masse compacte solitaire qui émerge avec majesté dans le paysage urbain. Cependant, le lot rectangulaire délimité par le plan urbain en damier offrait un potentiel pittoresque réduit. L'image château Renaissance n'est pratiquement plus qu'une question de décor. Néanmoins, l'intérêt principal du Fort Garry, dans l'œuvre de Ross et MacFarlane, vient du fait qu'il s'agit de leur première application de la formule du gratte-ciel à la fonction hôtelière. À cet égard, les



Ross et Macdonald. Hôtel Fort Garry, Winnipeg, avenue Broadway, 1910-1914. Perspective de la première version du projet. Archives provinciales du Manitoba, collection Winnipeg-Hôtels-Fort Garry/14.

Ross et Macdonald. Hôtel Fort Garry, Winnipeg, 1910-1914.
Photographie: ANC, PA 31542.



particularités de l'avant-projet sont significatives⁹⁶. Il est connu par une perspective qui a été largement publiée et qui montre à quel point Ross et MacFarlane sont encore redevables au Château Laurier. Les façades des deux bâtiments partagent en effet plusieurs traits de composition. Mais le Fort Garry dépasse le pastiche. Il s'agit plutôt d'une recomposition de motifs hérités du style élégant du Château Laurier, avec quelques différences significatives, dont le matériau de revêtement. On prévoyait en effet traiter le futur hôtel avec un jeu contrasté de pierre et de brique⁹⁷. La pierre était réservée aux niveaux inférieurs, à l'étage en surplomb ainsi qu'aux arêtes, ban-deaux et oriels. L'idée a été vite abandonnée au profit d'un revêtement tout en calcaire et en granit.

Comme à l'hôtel d'Edmonton, Ross et Macdonald ont fait un emploi calculé du vocabulaire stylistique. Ils n'ont pas cherché outre mesure à compenser le

plan rectangulaire par des effets pittoresques. C'est surtout la verticalité inhabituelle de cet hôtel qui a motivé les architectes à innover. Les oriels effilés et alignés sur les grandes lucarnes découpent l'élévation en travées étroites et élancées. Ils ont le mérite d'articuler la façade sans masquer la standardisation des chambres à l'intérieur. Cet emploi des oriels dans la première version du Fort Garry reste cependant très éloigné de l'emploi inventif qu'en ont fait Holabird et Roche à l'édifice Tacoma en 1889, ou Burnham et Root au Reliance en 1890-1891, deux exemples remarquables des méthodes de l'école de Chicago. Dans ces gratte-ciel, les oriels serrés les uns contre les autres formaient en façade une série de plis et de replis vitrés qui amplifiait la légèreté de l'enveloppe. Ross et Macdonald ont beau les multiplier, ils gardent entre chacune de ces bandes verticales une distance plus traditionnelle et leur réservent un traitement conventionnel.

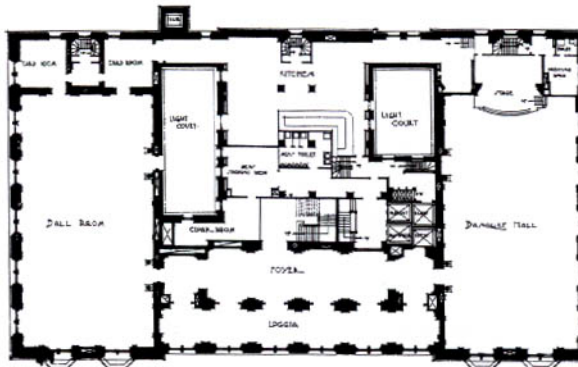
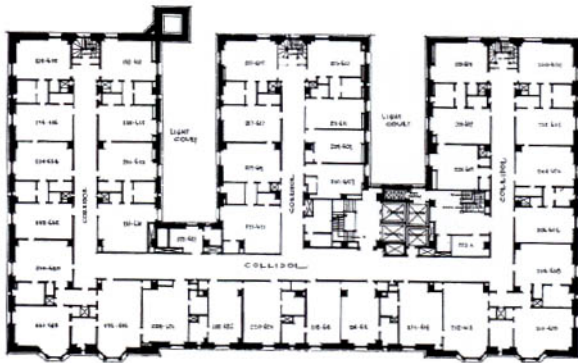
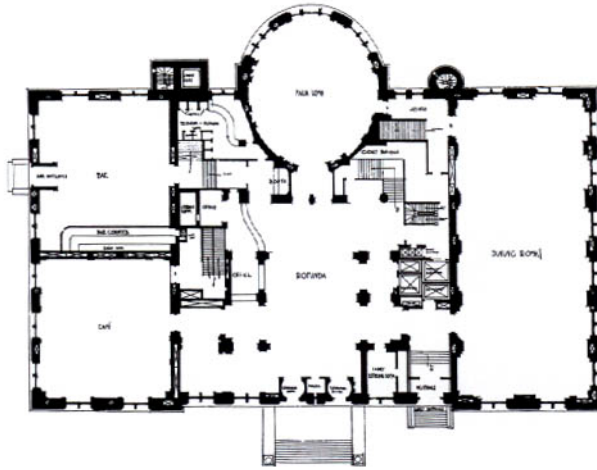


Henry J. Hardenbergh. Hôtel Plaza, New York, 1905-1906.
Gravure tirée de AR, août 1906.

Les murs d'un château ne doivent-ils pas conserver leur massivité et leur opacité? Les agences de Chicago adoptaient une approche rationaliste en voulant accroître l'apport de lumière et la qualité des vues dans des édifices à bureaux implantés au centre-ville. Ross et MacFarlane restent attachés à la figuration historique afin d'appuyer l'image du confort et de l'intimité.

Le projet final de l'hôtel Fort Garry a effacé encore plus les traits pittoresques au profit d'une rigueur tout académique et d'une plus grande sobriété. La symétrie est parfaite, à l'exception de l'entrée des dames. Les oriels du corps central ont tous été éliminés au profit

d'un grand pan de mur nu et plat. Le quadrillage de fenêtres reflète avec force la standardisation des chambres, un effet typique des gratte-ciel. Des oriels jumelés ont été conservés sur chacune des timides avancées de la façade, ce qui souligne les extrémités de cette composition tripartite. Leur longueur a cependant été diminuée. Ils prennent naissance au deuxième étage de chambres, ce qui permet l'élimination du bandeau au premier étage. Avec la réduction du nombre d'oriels, les grandes lucarnes du corps central ont disparu. Cependant, le principe de corrélation entre les dimensions des lucarnes et les travées de fenêtres est



conservé, l'alternance des fenêtres de chambres et de salles de bain donnant la nouvelle mesure du rythme. Mis à part les oriels, le changement le plus notable tient certainement aux grandes baies vitrées du septième étage qui indiquent la présence de salles publiques. Le couronnement du mur de pierre est alors modifié. La corniche prévue au départ est conservée et vient curieusement doubler l'effet de couronnement de ces fenêtres en arcade. Son puissant surplomb isole le dernier niveau et la toiture du reste de la façade. Cet accent horizontal tire un trait définitif sur la vigoureuse verticalité de l'avant-projet.

En fait, l'hôtel Fort Garry rejoint l'architecture des hôtels new-yorkais parmi lesquels se distinguaient ceux de Henry Janeway Hardenbergh dont il a déjà été question. Les traits de parenté avec l'hôtel Plaza (1907) ont déjà été reconnus⁹⁸. Dans ces hôtels new-yorkais, l'ornementation élaborée, concentrée ou non dans le couronnement et la base, visait à donner du panache à un bâtiment dédié au luxe. Sans prêter outre mesure une logique fonctionnaliste à l'éclectisme stylistique du début du siècle — car Ross et Macdonald eux-mêmes se contredisent —, les fortes toitures aidaient à distinguer ces gratteciel où l'on habite de ceux où l'on travaille. Les balcons avaient le même rôle symbolique. La coursive métallique qui évoque une corniche est même devenue un élément fétiche des hôtels en hauteur⁹⁹. Conçus sur les mêmes schémas de base, ces immeubles larges et élevés étaient préférablement de style château ou néo-Second Empire. En résumé, tout en restant fidèle aux allusions des « châteaux de Touraine et de Normandie », l'hôtel Fort Garry est sans doute le plus américain des hôtels de

Ross et Macdonald. Hôtel Fort Garry, Winnipeg, 1910-1914.
Plans du rez-de-chaussée, d'un étage type et de l'étage des salles de réception.
Reproduits de *Construction*, juin 1914.

style château de Ross et MacFarlane.

À cet égard, il tend à confirmer l'hypothèse voulant que ceux-ci cherchent moins à marier style et nationalisme canadien qu'à satisfaire leurs ambitions de maîtriser les façons de faire américaines. D'ailleurs, ils en ont tiré quelques leçons intéressantes. Entre autres, ils ont le mérite d'avoir placé des salles publiques aux niveaux supérieurs afin que la clientèle profite du panorama. Du Fort Garry, on pouvait voir en effet les rivières Rouge et Assiniboine, la ville de Saint-Boniface, le Parlement, des églises et, à l'horizon, le parc Assiniboine¹⁰⁰.

Quant au quartier des affaires, puisqu'il était en retrait, le Fort Garry était considéré comme un lieu privilégié pour observer son évolution au fil du temps. Avec ce projet, Ross et MacFarlane ont donc exploité la hauteur du bâtiment dans la distribution du programme, ce qu'ils n'avaient pas fait au Château Laurier. C'est le seul des projets pour la compagnie Grand Trunk Pacific Development à l'avoir fait. Il faut dire que la disposition de grandes salles aux derniers étages ne va pas de soi. Sans compter les problèmes d'insonorisation, il y a ceux de circulation verticale et de sécurité qu'entraîne l'affluence de visiteurs. Il faut augmenter le nombre d'ascenseurs afin d'éviter les congestions. La sécurité pour les incendies doit être sans faille¹⁰¹. Au Fort Garry, contrairement au Château Laurier, les escaliers d'issue se rendent au sol de l'intérieur, à l'exception d'un balcon qui relie deux volées d'escalier.

La mise en valeur des étages supérieurs du Fort Garry n'est cependant que partielle. Comme au Château Laurier, le premier étage comprend des salles à manger privées, des suites, dont les appartements d'État, et des cham-

bres, toutes avec salle de bain privée¹⁰².

Les étages deux à six comprennent seulement trois chambres sur trente-cinq sans salle de bain. Mais les chambres du huitième au dixième étage, dont la majorité sont sous les combles, sont plus petites et celles avec salle de bain sont de moins en moins nombreuses. En fait, en tout et pour tout, le Fort Garry comprend deux cent vingt-deux chambres avec salles de bain et soixante-huit sans¹⁰³. En utilisant ce critère pour jauger du luxe relatif des chambres, on constate que le parti de l'hôtel Fort Garry ressemble à celui du Château Laurier : la qualité des chambres est inversement proportionnelle à la hauteur de l'étage. Incidemment, le réconfort étant associé au confort, il y avait pour la première fois une autre forme de sécurité dans l'immeuble : à chacun des niveaux de chambres, un garçon d'étage se tenait à un comptoir situé près des ascenseurs. Sa fonction consistait à venir en aide aux clients, mais aussi à contrôler les allées et venues dans l'hôtel¹⁰⁴.

Les étages de chambres présentent un autre intérêt, ce sont eux qui donnent à cet hôtel sa volumétrie très particulière que l'on ne soupçonne pas en façade. En effet, si le rez-de-chaussée occupe presque tout le lot, les étages au contraire suivent un plan en « E », afin que chaque chambre ait au moins une fenêtre. Cette solution du plan en peigne, à la fois pragmatique et économique, était en réalité répandue, en particulier dans les grands immeubles et surtout les hôtels. Par opposition à un plan sur cour fermée, les courettes permettent de profiter malgré tout d'une vue et d'avoir un meilleur apport de lumière. Sans compter qu'avec des ailes plutôt qu'une ceinture, la distance



Ross et Macdonald. Hôtel Qu'Appelle, Regina, 1913-1914. Inachevé et démoli. Perspective tirée de Construction, février 1915.

À droite

Ross et Macdonald. Hôtel Fort Garry, Winnipeg, 1910-1914. Hall. Photographie tirée de Construction, juin 1914.

maximale entre les chambres et les ascenseurs diminue.

La disposition arrière que l'on a choisie pour ces ailes poursuit la logique très conventionnelle de la belle façade. La simplification des motifs et des rythmes, l'absence de grandes baies vitrées et l'imposante cheminée qui obstrue en partie l'une des courettes prouvent cette fidélité à la tradition. Cependant, compte tenu de son isolement et de sa hauteur, toutes les faces de l'édifice étaient visibles et, heureusement, les architectes n'y ont pas été insensibles. « L'hôtel Fort Garry s'élève majestueusement, présentant un sens artistique sur ses quatre façades », avait-on écrit à l'époque¹⁰⁵. Tout en la simplifiant, ils ont traité l'élévation arrière avec soin. L'effet le plus intéressant est l'élan vertical qui lui est donné par les proportions allongées des ailes. Les deux « ponts » situés aux derniers étages transforment l'ouverture des courettes en des arcs géants qui renforcent la monumentalité de l'immeuble. En fait, pour ce qui est d'exprimer la verticalité, l'arrière est mieux réussi que l'avant.

En ayant des volumes en peigne « cachés » à l'arrière, le Fort Garry apparaît conservateur en comparaison, par exemple, de l'hôtel Palliser que les frères Maxwell ont réalisé en 1911-1914 pour le CP à Calgary et qui est probablement le premier gratte-ciel, sinon au Canada, du moins dans l'Ouest, à avoir des ailes perpendiculaires en façade. Mais pour Ross et ses associés, le Fort Garry est un moment clé dans leur réflexion sur les avantages de ce type de plan et il anticipe directement la solution de l'hôtel Qu'Appelle projeté à Regina. En effet, dans la perspective de ce projet qui ne sera jamais terminé, ce

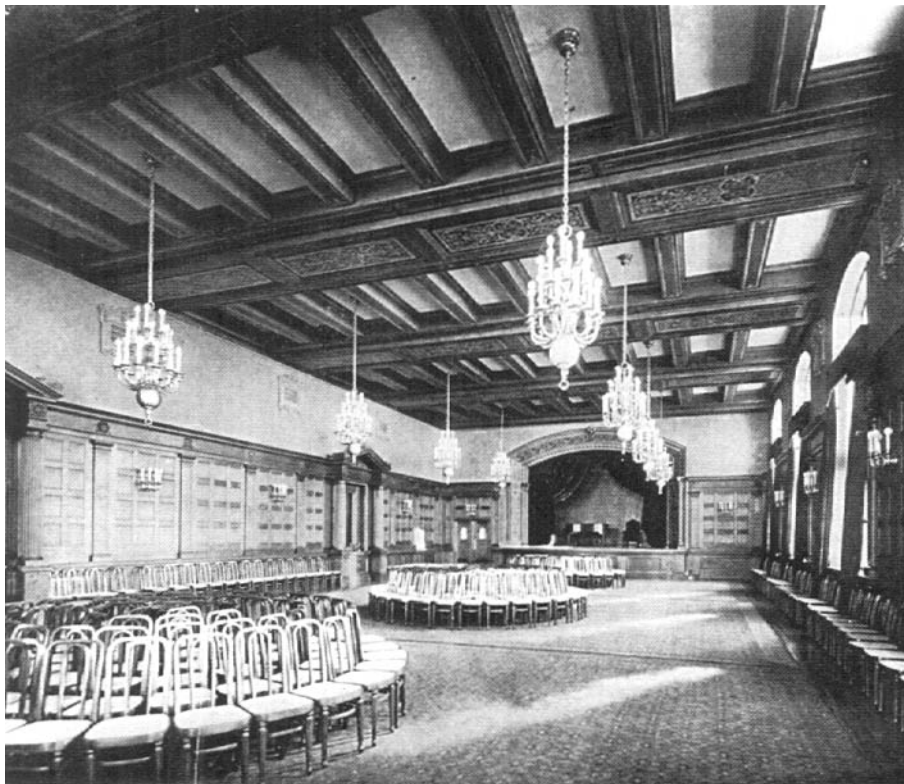


n'est pas la façade principale que l'on présente, mais une façade latérale qui devait donner sur un parc public. À cause du contexte, les architectes ont en quelque sorte tourné de 90 degrés le plan du Fort Garry. Mais ce qui est plus important, c'est qu'ils reconnaissent les qualités esthétiques du plan en peigne. Il fera dorénavant partie de leurs recherches pour les plans d'hôtels mais aussi d'immeubles résidentiels comme le Château ou le Gleneagles, et même des bureaux comme on l'a vu avec le Dominion Square Building. Ainsi, la conception un peu plus fonctionnaliste de l'hôtel Qu'Appelle a amené les architectes, dès 1913, à remplacer la masse compacte de l'édifice bloc par un traitement des façades qui correspond mieux aux nécessités du plan.

Dans le Fort Garry, cette recherche d'une intégration formelle entre l'intérieur et l'extérieur est partout résolue



Ross et Macdonald ;
H. L. Fetherstonhaugh, associé.
Immeuble à appartements
Le Château, Montréal,
rue Sherbrooke Ouest, 1924-1926.
Photographie : J.L., 1999.



À gauche
Ross et Macdonald. Hôtel Fort
Garry, Winnipeg, 1910-1914.
Salle de banquets. Photographie
tirée de Construction, juin 1914.

avec aisance. La répartition des fonctions publiques est guidée par la division tripartite de la façade. Au rez-de-chaussée, le plan ovale de la *palm room* ajoute une touche raffinée et contrastante à ce plan où dominent l'orthogonalité et les alignements. Considérée comme l'attraction principale à ce niveau¹⁰⁶, on peut cependant regretter que, du hall d'entrée, la courbure soit masquée. La cohérence du plan avec le tripartisme extérieur est encore plus convaincante à l'étage des salles de bal et de banquet. Chacune de ces deux salles occupe à peu près la totalité d'une des deux ailes transversales. Un hall commun, doublé d'une imposante loggia, s'étire entre elles le long de la façade. Ces quatre espaces sont sur deux niveaux, ce que la hauteur des fenêtres laisse aisément deviner. Le plan

est clair et simple mais l'ensemble est d'une noble majesté. Les aires de service se trouvent à l'arrière, dans l'aile centrale du « E ». Les ponts au-dessus des courettes servent donc à assurer le service des cuisines aux deux grandes salles. À l'étage au-dessus, on trouve un *lounge* et, pour les femmes, un enchaînement de petites salles.

Débarrassés des angles capricieux, les étages sont également dessinés de manière à multiplier et standardiser les chambres. La disposition des salles de bain réunies deux à deux à toutes les deux chambres facilite cette planification. Les architectes ont également placé dos à dos les ascenseurs publics et de service, simplifiant leur partage tout en les réunissant dans un seul puits, ce qui est économique. Enfin, alors que la structure du Château Laurier devait se



Ross et Macdonald. Hôtel Fort
Garry, Winnipeg, 1910-1914.
Foyer, étage des salles de
réception. Photographie tirée
de Construction, juin 1914.



Ross et Macdonald. Hôtel Fort
Garry, Winnipeg, 1910-1914.
Loggia, étage des salles de
réception. Photographie tirée
de Construction, juin 1914.

plier au formalisme des salles, au Fort Garry, le caractère modulaire du plan et celui de la structure s'agencent sans peine.

En somme, dans ce projet qui suit immédiatement le Château Laurier, mais précède le Macdonald, les architectes ont retrouvé leurs ascendances américaines, académiques et classiques. Ils se sont efforcés d'intégrer en un tout unifié toutes les parties et les composantes de l'édifice. Tout en réussissant à conserver le symbolisme stylistique du château qui devient une marque commerciale de prestige pour le Grand Tronc, Ross et Macdonald développent au Fort Garry les traits qui caractérisent le mieux leur approche conceptuelle, à savoir une architecture moins fantaisiste que rigoureuse, plus vouée à la cohérence et à la règle qu'au caprice pittoresque. Elle est régie en cela par un pragmatisme bien américain.

Ross et Macdonald. Hôtel Mount Royal, Montréal, rue Peel, au coin du boulevard de Maisonneuve Ouest, 1920-1924. Extérieur. Photographie tirée de Construction, mai 1923.



L'affirmation du gigantisme : l'hôtel Mount Royal

En 1924, Ross et Macdonald ont construit deux hôtels, l'un à Saint-Jean, Nouveau-Brunswick, l'Admiral Beatty, et l'autre à Montréal, le Mount Royal¹⁰⁷. Pour chacune de ces deux villes, ils avaient, avant la Première Guerre mondiale, dessiné un projet non réalisé¹⁰⁸. Cette série se distingue à première vue des hôtels du Grand Tronc par le style qui est classique dans tous les cas et beaucoup plus près des canons académiques. Néanmoins, le Mount Royal se démarque par sa taille. Avec ses 1046 chambres, il a fallu adapter les formules classiques à l'intérieur comme en façade et profiter de la vaste clientèle pour repenser le programme. Le Mount Royal marque donc un pas important dans l'œuvre de Ross et Macdonald et dans leur façon de tirer parti du gigantisme. Pour cette raison, ce projet mérite une plus grande attention.

À son inauguration, le Mount Royal a été présenté comme le plus grand hôtel de l'Empire britannique. Puisqu'il n'a que neuf étages, il a fallu compenser par sa superficie. L'édifice occupe une surface rectangulaire de 309 pieds 6 pouces (93,3m) sur 230 pieds 10 pouces (70,35m), soit à peu près quatre fois l'étendue au sol prévue pour l'hôtel Qu'Appelle. Dans le but de bien dégager l'édifice, les architectes ont créé la place Mount Royal qui est en fait une transformation de la ruelle qui dessert des édifices commerciaux de la rue Sainte-Catherine. Cet artifice permet d'obtenir la forme la plus aboutie de l'édifice bloc, soit celle à quatre façades et une implantation qui pousse la typologie à son extrême logique, c'est-à-dire qu'elle évite toute forme de com-

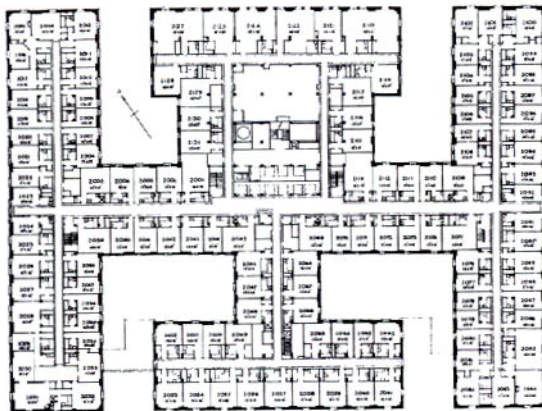
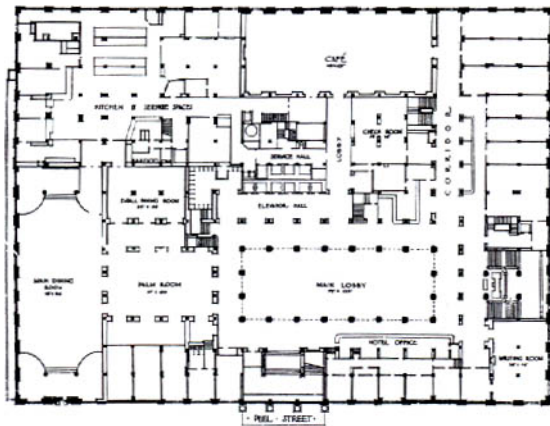
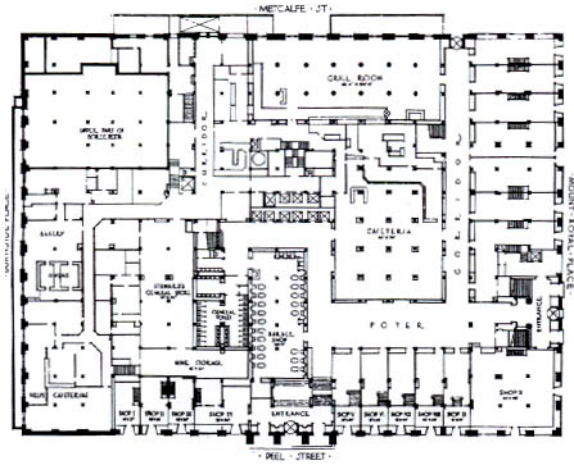
promis avec les voisins. L'autonomie volumétrique est ainsi complète. De plus, au pourtour de l'édifice, en particulier dans l'avenue Peel, les trottoirs ont été élargis pour donner du recul aux façades monumentales et faciliter le débarquement, le stationnement, l'attente et la livraison, somme toute, pour éviter cette congestion que l'on craignait tant depuis l'avènement des grands immeubles.

Cette implantation marque une amélioration par rapport aux deux autres grands hôtels montréalais, le Windsor (1876, agrandi en 1906), qui consiste en une série d'ajouts dont celui réalisé par Hardenbergh et Gilbert en association avec Hutchison et Wood, ainsi que le Ritz-Carlton (1911-1912), œuvre des réputés architectes américains Warren et Wetmore qui n'avaient pas pris la même précaution que Ross et Macdonald. En procédant ainsi, ces derniers se sont assurés d'obtenir un design d'ensemble unifié et intégré. Cependant, pour un piéton, la volumétrie réelle du Mount Royal est insaisissable. Si les premiers niveaux forment une base continue, animée de faibles ressauts, la masse des étages de chambres est découpée par des courettes symétriques ouvrant sur les rues Peel et Metcalfe. La partie supérieure se divise en fait en quatre volumes plus petits qui, en plan, adoptent chacun la forme d'un « T » et se rejoignent tous au centre, là où se trouvent les ascenseurs. Ce plan peut être vu comme un jalon dans l'évolution du plan en peigne à Montréal¹⁰⁹. Dans cette ville, c'est dès le Régime français que des édifices conventuels avaient adopté des plans avec des ailes perpendiculaires au corps principal. Un architecte comme Victor Bourgeau avait perpétué cette tradition



au XIX^e siècle, entre autres à l'Hôtel-Dieu (1859-1861) et au couvent des Sœurs Grises (1869-1871). Plus près de Ross et Macdonald, J. Omer Marchand avait interprété le genre dans l'édifice des sœurs de la Congrégation Notre-Dame, rue Sherbrooke coin Atwater (1905-1908). Ce qui caractérise le Mount Royal dans cette série, c'est le fait que ses courettes soient surélevées au lieu

*Ross et Macdonald. Hôtel Mount Royal, Montréal, 1920-1924.
Photographie : J.L., 1999.*



Ross et Macdonald. Hôtel Mount Royal, Montréal, 1920-1924.
Plans du sous-sol, du rez-de-chaussée et d'un étage type.
Reproduits de *Construction*, mai 1923.

de se trouver au niveau du sol. Son origine est donc liée à l'évolution des gratte-ciel américains plutôt qu'à une tradition locale, car aux États-Unis cette solution était depuis longtemps courante et répandue. Au Canada, on l'a vu, les frères Maxwell l'avaient appliquée dix ans plus tôt à l'hôtel Palliser à Calgary. Mais le plan en «E» des étages de chambres est d'un effet nettement plus dramatique qu'au Mount Royal, car les ailes ont à peu près la même largeur que les courettes, brisant la masse en une série répétitive de volumes hauts et étroits¹⁰. En comparaison, la recherche des architectes Ross et Macdonald est plus prudente. Encore ici, il s'agit pour eux de masquer l'effet «peigne» qui résulte de cette succession régulière de pleins et de vides. Au lieu de produire une répétition de quatre ailes transversales qui aurait probablement permis un nombre équivalent de chambres, ils ont disposé les ailes centrales le long des façades principales et ainsi diminué l'effet de coupure des courettes au profit de la continuité des pleins. Alors que, dans les plans en peigne, les verticales sont généralement amplifiées par l'étroitesse des ailes, Ross et Macdonald ont renforcé l'horizontalité et la continuité des façades. Contemporain de l'immeuble à appartements Le Château, le Mount Royal révèle l'étendue de l'expérimentation volumétrique dans leur production.

En dépit de quelques originalités du plan, c'est avec une maîtrise certaine mais aussi un attachement aux règles que Ross et Macdonald cherchent à appliquer dans cet hôtel les formules académiques. En effet, même dans les esquisses, l'élévation dans la rue Peel est strictement hiérarchisée par la prédominance du corps central à la fois plus

large et plus haut que les ailes latérales et recevant un couronnement distinctif. Le tripartisme, l'accent axial et l'intégration des composantes en un tout unifié sont autant de préceptes Beaux-Arts interprétés dans un exercice volumétrique qui doit aussi tenir compte de l'éclairage et de la ventilation d'au-delà de mille chambres. Certains procédés pour satisfaire les règles sont évidents, comme l'usage des deux matériaux qui découpent la façade en trois registres et mettent en relief les quelques ornements. D'autres le sont moins. Par exemple, la démarcation de l'axe central et la symétrie sont patentes sur la façade principale, mais il y a redondance : on les a appliquées de nouveau dans le seul corps central en signalant l'entrée par des colonnes, en encadrant de pierre trois fenêtres au deuxième étage de chambres et en plaçant des balcons aux trois fenêtres du septième étage. La subtilité de ces traitements semble incongrue sur un tel mastodonte où la sobriété domine. On retrouve le même principe de tripartisme sur les façades latérales où le rythme des travées a été modifié et resserré au centre. D'apparence anodine à l'extérieur, l'impact de ce formalisme se mesure principalement à l'intérieur, puisqu'il oblige une planification en conséquence des chambres. À cet égard, il y a un parallèle à faire avec l'édifice Confederation dont le parti de la façade avait forcé l'ajustement de la trame des colonnes. Ces accrocs révèlent un malaise persistant devant le caractère répétitif de l'architecture de masse : sans pouvoir vraiment y échapper, les architectes ont encore du mal à adopter la stricte répétition d'éléments standardisés auxquels ils sont conviés par les programmes gigantesques. Mais

de manière générale, il faut bien dire que cette architecture néo-georgienne n'est pas un cas isolé, elle a au contraire des précédents nombreux et anciens aux États-Unis. Le Ritz-Carlton (1910) et le Biltmore (1913), tous deux situés à New York et dessinés par Warren et Wetmore en constituent des exemples. L'esthétique des façades du Mount Royal correspond à la norme nord-américaine, ce qui ne saurait surprendre, compte tenu de la sympathie de Ross et Macdonald pour ce qui vient du sud, mais aussi du client, la United Hotels Company of America, une chaîne hôtelière des États-Unis.

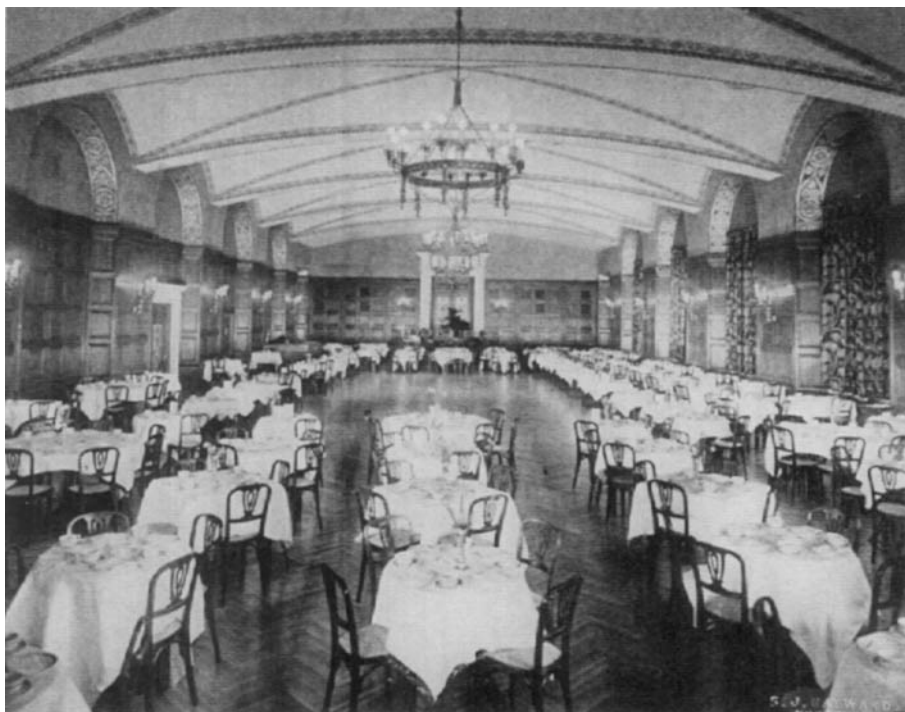
Si, à l'extérieur, la volumétrie originale des étages se répercute sur le traitement des élévations, le grand nombre de chambres complique surtout l'aménagement intérieur. La rationalisation du réseau de circulation devient un des aspects les plus déterminants du plan. Comme c'était le cas pour le projet d'hôtel à Regina, les ascenseurs sont concentrés au cœur du bâtiment. Ce faisant, les architectes ont définitivement oublié le Château Laurier et l'hôtel Macdonald où ils répartissaient les ascenseurs en deux lieux différents afin de diminuer la longueur des trajets. Si on ajoute que ces hôtels étaient beaucoup plus petits que le Mount Royal, il faut conclure que l'évolution des critères d'efficacité a transformé en archaïsme leur ancienne manière. Qui plus est, la séparation des ascenseurs publics et de service est elle aussi simplifiée puisque, comme au Fort Garry, ceux qui sont dédiés au public donnent sur le couloir, tandis que ceux qu'utilisent les employés leur sont adossés et ouvrent à chaque niveau sur un local isolé. Ces espaces de travail, de rangement et de puits mécaniques

Ross et Macdonald. Hôtel Mount Royal, Montréal, 1920-1924.
Hall. Photographie tirée de
Construction, mai 1923.



Ross et Macdonald. Hôtel Mount Royal, Montréal, 1920-1924.
Salle à manger. Photographie tirée
de Construction, mai 1923.





Ross et Macdonald. Hôtel Mount Royal, Montréal, 1920-1924. Café. Photographie tirée de Construction, mai 1923.



Ross et Macdonald. Hôtel Mount Royal, Montréal, 1920-1924. Grill room. Photographie tirée de Construction, mai 1923.

expliquent le fait que l'aile sur Metcalfe ne soit pas la parfaite image miroir de l'aile en « T » sur Peel. Néanmoins, ce plan est le plus systématique parmi ceux que Ross et Macdonald avaient élaborés jusqu'alors. Il atténue la dualité avant-arrière au profit de la simplicité de l'ensemble.

Étant donné la superficie importante de l'édifice, ces corridors qui ont nécessité des coudes et aboutissent à des culs-de-sac apparaissent longs et compliqués. Le soin que l'on a pris pour prolonger certains d'entre eux jusqu'aux façades afin de les éclairer par une fenêtre est un moindre mal. Pour ce qui est des chambres, elles ont toutes une salle de bain. Avec des années de retard sur des exemples américains, il s'agit dorénavant d'une condition minimale de confort. Par contre, les chambres sont toujours prévues pour une clientèle diversifiée. Elles ne sont pas toutes de mêmes dimensions, ni ne reçoivent le même nombre de fenêtres, mais ce sont maintenant les vues qui régissent leur qualité plutôt que l'étage où elles se trouvent. Ainsi, celles aux extrémités des ailes latérales pouvaient être transformées en suites. Quant aux chambres donnant sur les courettes, les vues qu'elles offraient étaient médiocres et la qualité de leur éclairage naturel devait se révéler aussi pauvre que leur ventilation. Les lacunes de ce plan compact en matière d'hygiène trahissent l'objectif principal qui était d'atteindre un nombre maximal de chambres. Depuis le début du siècle, l'hygiène et l'aération des immeubles servaient pourtant d'arguments en faveur d'une « modernisation » de l'architecture. Dans ce but, la limitation de la hauteur dans les règlements de zonage devait

théoriquement assurer un meilleur éclairage naturel au centre-ville. Or la masse compacte du Mount Royal montre les contradictions de cette loi et illustre par la négative l'évolution future des règlements en faveur d'une volumétrie pyramidale.

En gros, le programme des espaces publics de l'hôtel est toujours le même mais il y a plusieurs nuances. Premièrement, signe de l'esprit libéral des années 1920 ou signe de la montée du féminisme, l'entrée et les espaces réservés aux femmes ont disparu. Deuxièmement, la taille du Mount Royal exige une multiplication de salles publiques dont quelques-unes atteignent des dimensions impressionnantes. De plus, compte tenu du nombre de clients, les architectes du Mount Royal ont prévu pas moins de dix-neuf boutiques et une quarantaine d'espaces de bureaux pour fins de location. Ces services sont autant de sources de revenus supplémentaires. Ainsi, on y trouvait un bureau de médecin aussi bien qu'un local devant servir à des pratiques de golf. Cette dernière fantaisie illustre la modernité de l'édifice en ces années folles. L'hôtel n'est définitivement plus un simple lieu d'hébergement : c'est un édifice multifonctionnel où l'animation mouvementée du centre-ville s'est concentrée.

Ce programme chargé permet d'appréhender les défis de la planification des niveaux publics. Ainsi, l'étage de réception montre comment des architectes éduqués dans l'esprit beaux-arts tentent de concilier cette complexité à des règles académiques basées sur la clarté et la cohérence. Bien que l'entrée rue Peel soit située au centre de la façade, les architectes ont préféré, à ce niveau, disposer les grandes salles dans un enchaînement aligné sur l'entrée

secondaire, c'est-à-dire celle donnant sur la place Mount Royal. Ce choix résulte en un croisement d'axes, si fréquent dans les projets de l'École des beaux-arts, mais qui peut étonner dans la mesure où il n'y a pas de correspondance parfaite avec la symétrie de la façade principale. Il s'explique cependant. Le hall principal est une salle rectangulaire de 72 pieds (21,9m) sur 139 pieds (42,4m), des dimensions imposantes auxquelles on est en droit de s'attendre avant d'entrer dans un hôtel de cette taille. Sa position décalée vers la droite permet de raccorder les deux entrées. La réception étant bien en vue et les ascenseurs vis-à-vis de l'entrée principale, les activités liées à l'accueil se trouvaient réunies et faciles d'accès. Il aurait sans doute été possible d'allonger le hall de façon à le rendre symétrique par rapport à l'axe médian mais les architectes ont préféré créer un espace plus intime, la *palm room*, qui fait malgré tout 37 pieds (11,2m) sur 60 pieds (18,2m). On doit la traverser pour se rendre à la salle à manger, grande salle oblongue qui, comme dans les précédents projets de Ross et Macdonald, longe la façade latérale. Au rez-de-chaussée, il y avait aussi un café, donnant sur Metcalfe. Contrairement à la plupart des hôtels du Grand Tronc, les cuisines principales sont à ce niveau de façon à desservir de plain-pied la salle à manger et le café. Seuls l'entrepôt et la boulangerie se retrouvent au sous-sol. En somme, dans le plan de ce rez-de-chaussée, les architectes, sans respecter tout à fait l'ordre suggéré par la façade sur Peel, ont recherché une distribution fonctionnelle du programme qui satisfait, malgré tout, l'esprit de l'académisme.

Comme dans les projets antérieurs, une mezzanine est superposée à ce

niveau principal et lui est directement rattachée, puisque toutes les grandes salles s'élèvent sur deux niveaux. Contrairement au Château Laurier, les vues plongeantes sont réservées au seul hall. C'est à cet entresol, ainsi qu'au rez-de-chaussée, que sont alignés les bureaux à louer. C'est là aussi que sont prévus la salle de pratique de golf ainsi que le salon de coiffure et l'infirmerie, sans compter les habituelles salles à manger privées que l'on retrouvait dans la plupart des précédents hôtels de Ross et Macdonald.

L'autre niveau relié aux activités du rez-de-chaussée est le sous-sol. Pour l'aménager et lui donner un meilleur contact avec l'extérieur, on a profité de la pente du terrain. Il s'agit d'une pente très douce, mais compte tenu de la largeur du bâtiment, elle explique le fait que l'entrée secondaire de l'hôtel sur la place Mount Royal soit en contrebas par rapport à l'entrée principale. Le sous-sol est donc directement accessible de ce côté et les architectes ont choisi d'y disposer les boutiques qui s'ajoutent aux éléments de programme plus habituels à ce niveau, tels le *grill room*, la cafétéria et le salon du barbier. Des vitrines ont en conséquence été disposées sur trois façades. À l'intérieur, un passage transforme une partie de l'hôtel en petit centre commercial. Parallèle à la place Mount Royal, il a permis d'ouvrir une troisième entrée, sur Metcalfe celle-là. Si, en plus des commerces, on considère les bureaux en mezzanine, on comprend que ce bâtiment ait dû être le plus ouvert possible sur la ville environnante. Cette idée de commercialiser un hôtel, Ross et Macdonald l'avaient eue dès 1911, dans un premier projet d'hôtel Mount Royal. Les espaces publics étaient alors situés en mezzanine par

rapport au hall central, ce qui permettait d'avoir des boutiques au pourtour de l'hôtel. Ross était l'un des deux promoteurs de ce projet non réalisé et il tenait sans doute à s'assurer du succès financier de l'entreprise. Probablement pour protéger son image corporative, le Grand Tronc, à la même époque, ne sentait pas le même besoin. Mais la United Hotels Company of America était plus dynamique dans sa manière de traiter l'architecture gigantesque. Elle a fait du Mount Royal un projet multifonctionnel qui anticipe des façons de faire devenues communes aujourd'hui.

Bien que la hauteur du Mount Royal ait été limitée, les autres salles dédiées au public se trouvent au sommet du corps central. Il s'agit d'une salle des banquets et d'une salle de bal. Les architectes avaient aussi envisagé un toit terrasse mais, finalement, le dortoir des employés l'a emporté. Cet étage a aussi sa mezzanine qui présente une inhabituelle mixité d'espaces publics et de locaux réservés au personnel. Quoi qu'il en soit, il semble bien que le fait de la rendre en partie publique réponde au désir plus théâtral que fonctionnel d'offrir des vues en plongée sur les grandes salles. Là aussi, dans le travail des derniers niveaux, il y a une exploitation du gigantisme et de la hauteur.

À l'instar des hôtels de style château, la décoration intérieure est éclectique. Le concept général procède des mêmes tendances qui établissent une équation entre la quantité d'ornementation, leur caractère et le luxe recherché. Ainsi, le *grill room*, avec son plafond voûté et ses colonnes trapues, évoque symboliquement la cave d'un palais, alors que les salles publiques aux étages sont traitées avec plus d'élévation et de raffinement. Dans l'ensemble, il est curieux de voir à

quel point le motif du plafond voûté est largement repris. Dans leurs hôtels, Ross et Macdonald n'avaient pas outre mesure le souci d'exprimer la structure, mais ils font preuve ici d'une indifférence marquée dans l'emploi de fausses voûtes qui doivent être suspendues à la charpente d'acier faite de poutres et de piliers. Encore une fois, ces décors sont des pastiches dont le but premier n'est pas de révéler la structure, mais de créer des ambiances, même factices, par rapport à la logique constructive. De toutes ces salles, le hall reste le meilleur exemple pour illustrer qu'en matière d'architecture intérieure, les architectes cherchent la beauté dans la monumentalité, l'ordre et la rigueur des compositions plutôt que la franchise tectonique.

En somme, le style conservateur de ce colosse trapu qu'est le Mount Royal masque deux grandes innovations dans l'architecture de Ross et Macdonald : un, la nécessité de revoir la volumétrie et le plan ; deux, la possibilité de transformer le grand immeuble en un organisme autonome par rapport à son environnement urbain. Au Mount Royal, cette seconde tendance était atteinte par la polyvalence des services que l'on offrait à la clientèle. Par le fait même, on créait un milieu de vie partiellement isolé au cœur du centre-ville, pour ne pas dire en rivalité avec lui, puisque les boutiques de l'hôtel s'adressaient aussi à la population montréalaise. Cette façon de faire trouve des corollaires dans des œuvres ayant un autre programme comme l'édifice à bureaux Dominion Square qui, d'une part, a un plan en peigne et, d'autre part, a des commerces aux deux premiers niveaux. Cette commercialisation anticipe la vision de l'édifice gigantesque comme lieu multifonctionnel. L'hôtel, avec ses restaurants, ses

commerces, ses bureaux, constitue le programme offrant le plus de potentiel pour faire évoluer en ce sens la réflexion d'architectes comme Ross et Macdonald.

La forme épurée: l'hôtel Saskatchewan

Pour réaliser cet hôtel à Regina, le Canadien Pacifique a dû faire des pressions pour résilier l'entente de 1910 conclue entre la ville et la défunte compagnie du Grand Tronc pour la construction de l'hôtel Qu'Appelle et en rédiger une nouvelle. L'impact d'un hôtel ferroviaire justifiait ce type de contrat avec la ville hôte. Dans ce cas-ci, le CP s'engageait à finir la construction dans un délai d'un an, soit en 1927. Il devait aussi assumer tous les frais de démolition de l'hôtel inachevé du Grand Tronc. En contrepartie, la ville de Regina exemptait la compagnie de taxes fon-

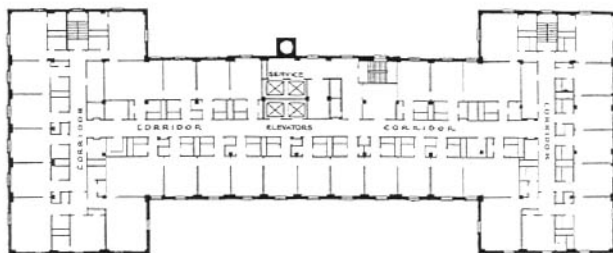
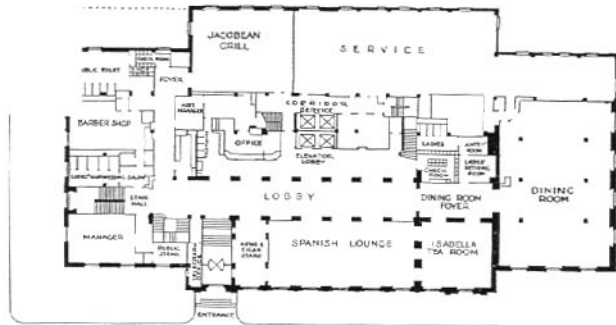
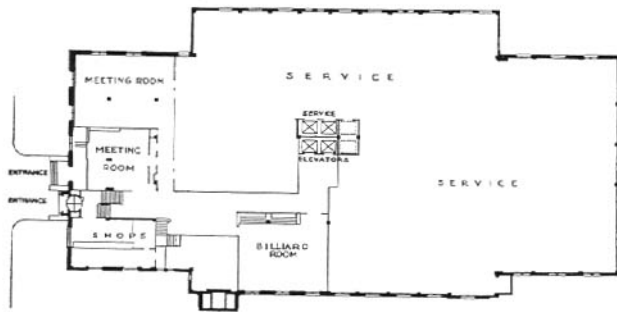
cières, lui remettait les matériaux de l'ancien hôtel et assumait le coût des modifications à apporter au terrain¹¹. L'entente est, comme on le voit, favorable au Canadian Pacifique. Elle confirme la portée de l'érection d'un grand hôtel ferroviaire pour une administration municipale.

L'emplacement originel de l'hôtel Qu'Appelle avait apparemment le désavantage d'être en retrait du centre-ville. Les critères d'implantation du Canadien Pacifique se rapprochent de ceux qui ont prévalu pour le Château Laurier, le Fort Garry et l'hôtel Edmonton: l'établissement est situé dans le quartier central, face à un square et, grâce à sa hauteur, il permet de voir à distance le remarquable Parlement provincial.

Avec ses treize niveaux hors sol, l'hôtel Saskatchewan est à peine plus haut que les précédents hôtels de Ross et Macdonald, et ses proportions plus



Ross et Macdonald. Hôtel Saskatchewan, Regina, 1926-1927. Photographie tirée de Construction, octobre 1927.



Ross et Macdonald. Hôtel Saskatchewan, Regina, 1926-1927.
Plans du sous-sol, du rez-de-chaussée, du premier étage et d'un étage type.
Archives du Canadien Pacifique.

larges que hautes ne correspondent pas exactement à ce que plusieurs appelleraient un gratte-ciel. Sa taille a même fait l'objet d'une hésitation. Entre la perspective publiée en 1926 et l'édifice inauguré un an plus tard, il existe très peu de différences dans les détails, mais un changement notable dans l'échelle : l'édifice réalisé a deux étages de plus. Cet ajout avait été envisagé dès le départ¹¹². Ainsi, de deux cents chambres, l'hôtel est passé à plus de 250¹¹³. Au cours des années 1920, les établissements hôteliers n'échappent donc pas à la tendance générale, dans l'architecture canadienne, de conquérir le ciel. Libéré des restrictions du zonage, le gratte-ciel devient une sorte de figure allégorique qui dessert l'obsession du progrès national. Ainsi, dans le contexte de Regina, l'hôtel Saskatchewan était non seulement le premier grand hôtel de luxe¹¹⁴, mais il se démarquait ostensiblement dans la silhouette urbaine. La propagande idéologique que véhiculaient les grandes entreprises par le biais de structures gigantesques se vérifie encore une fois.

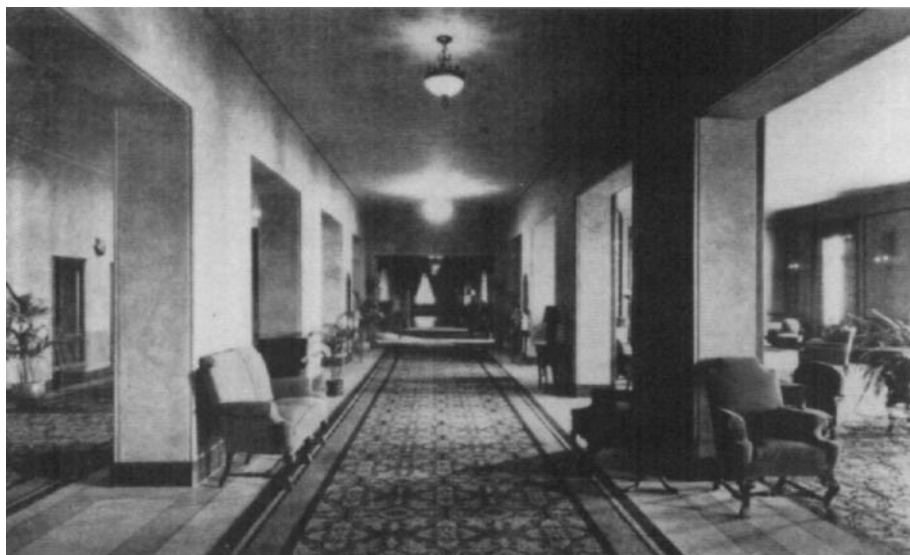
La comparaison avec le Mount Royal révèle des similitudes frappantes quant au style étiqueté de *georgien-Adam*¹¹⁵, au groupement pyramidal des volumes et à la composition des façades. Une exception de taille vient rompre ces ressemblances : le plan en « H » aux étages. Finies les courettes ombrageuses et les vues obstruées ! Avec la hauteur qui compense, on peut diminuer le nombre de chambres par étage et favoriser pour chacune une vue plus agréable. Une fois déterminé le plan en « H », la question revenait à savoir quelle longueur il fallait donner aux ailes transversales. Fallait-il ou non les prolonger vers l'arrière jusqu'aux limites du bâtiment ou, comme

on avait fait en façade, les laisser légèrement en recul pour dynamiser ce jeu volumétrique? Bien que cette solution ait entraîné une réduction du nombre de chambres, les architectes ont finalement préféré la symétrie des élévations latérales¹¹⁶.

Les ressemblances avec le Mount Royal sont aussi trompeuses. Les neuvième et dixième étages n'ont pas d'espaces publics, contrairement à l'hôtel montréalais. Ainsi, malgré une volumétrie nouvelle qui signale avec force la répartition des fonctions principales dans l'édifice, les architectes n'abandonnent pas pour autant les règles académiques : l'image unifiée de l'extérieur domine l'expression des usages intérieurs. Le registre de fenêtres au deuxième étage est un bon exemple de cette ambiguïté d'intention. Dans l'aile droite, les niches au lieu de fenêtres s'expliquent par la présence de la partie supérieure d'une salle de bal, mais leur forme et leur fronton satisfont la symétrie de la façade. De manière générale cependant, comme dans le

Mount Royal, l'ornementation est réduite et disposée dans des endroits stratégiques afin de marquer des axes ou des extrémités soit de l'édifice, soit des corps qui le composent. En fait, au cours des années 1920, le décor réservé confirme un mouvement vers la simplification qui date du début du siècle. L'éclat du style tend à pâlir. C'est également vrai à l'intérieur.

Le programme du Saskatchewan est peu innovateur et son intérieur n'a pas le panache des hôtels de style château, encore moins du Mount Royal. Malgré la surélévation de l'étage de réception, le niveau de plain-pied, sauf pour un local anodin, ne sert même pas à des commerces mais à des salles de billard et de réunion¹¹⁷. La plus vaste partie est réservée à la mécanique, au personnel et à la blanchisserie. Une entrée par la ruelle permet aux employés d'y accéder. L'étude attentive des niveaux publics témoigne d'un certain laxisme dans le respect des règles de planification académique. S'il n'y a plus de symétrie, ce qui n'est pas étonnant, il n'y a pas



Ross et Macdonald. Hôtel Saskatchewan, Regina, 1926-1927. Hall. Photographie tirée de Construction, octobre 1927.



Ross et Macdonald. Hôtel Saskatchewan, Regina, 1926-1927. Lounge. Photographie tirée de Construction, octobre 1927.

non plus d'axe d'entrée bien déterminé, ce qui a de quoi surprendre. La porte principale située dans la deuxième travée de droite ne fait face, à l'intérieur, à aucun espace significatif. Il n'y a donc pas d'alignement. Le hall n'est plus qu'un large couloir transversal qui s'étire jusqu'au vestibule de la salle à manger qui, elle, occupe la quasi-totalité de l'aile droite. Les piliers qui le rythment le séparent des salles qui lui sont contiguës, à savoir un *lounge* et un salon de thé du côté de la façade, la réception et les ascenseurs du côté opposé. Dans ce plan, la mise en scène ne semble pas avoir d'importance : l'apparat voisine l'ordinaire. Ainsi, pourrait-on dire, l'économie force une organisation plus fonctionnelle que théâtrale.

En fait, si le programme des espaces publics ressemble beaucoup aux hôtels du Grand Tronc, l'esprit de la composition diffère sensiblement. L'articulation ne les intègre pas les uns aux autres. Le plan résulte d'une recherche d'un usage

optimal de la superficie de plancher et la disposition des espaces semble soumise à la trame structurale. Cet esprit de concession, voire de dérogation à l'académisme classique, a aussi guidé le décor qui n'est plus que le schéma de ce qu'il était dans les hôtels du Grand Tronc. Fines moulures, trompe-l'œil et très légers reliefs constituent l'essentiel des moyens mis en œuvre. Devenus graphiques, c'est-à-dire appliqués ou peints et sans consistance, les ornements ne sont plus qu'esquissés. Les noms des salles comme *Colonial Dining Room* ou *Spanish Lounge* correspondent à un historicisme qui n'a plus les moyens d'être lorsque l'implacable rationalité du profit impose une évaluation stricte des coûts. Sans que les architectes osent adopter l'esthétique épurée du modernisme, leur architecture se dépouille et se simplifie à force de considérations économiques et pratiques.

Cette rationalisation du design est avantageuse aux étages de chambres. Il y a cohérence entre l'image extérieure et la réalité du plan. Les chambres sont des modules répétés et alignés les uns aux autres en accord avec les fenêtres de la façade qui laissent percevoir leur standardisation. Les corridors suivent un plan en « H » ou en « I » selon les étages. L'ascenseur est au centre ; les escaliers d'issue à l'extrémité des ailes, du côté de la ruelle. Curieusement, encore à cette date, les escaliers d'issue ne se rendent pas jusqu'au sol de l'intérieur : aux niveaux inférieurs, ils se poursuivent à l'extérieur. Mais dans l'ensemble, le plan est simple et efficace.

En somme, l'hôtel Saskatchewan, qui présente un paradoxe entre l'économie de moyens et la taille, est un présage. Malgré tout l'enthousiasme que l'on a pu exprimer lors de son inauguration,

en insistant sur la confiance du Canadien Pacifique en l'avenir de Regina¹¹⁸, l'architecture de l'hôtel est annonciatrice de la difficulté d'appliquer l'héritage historiciste dans une rationalisation budgétaire sévère. Sans prétendre à un rapprochement théorique avec l'idéal minimaliste de l'architecture moderne, la pratique est forcée de revoir ses façons de faire. Il faut le répéter, ce n'est pas seulement le décor, mais la façon même de planifier les espaces architecturaux qui est touchée. Le design de l'hôtel Saskatchewan témoigne d'un académisme en partie désarmé et forcé sur la voie de la remise en question. À cet égard, cet hôtel est symptomatique de la profondeur des changements à venir dans l'histoire de l'architecture.

L'innovation la plus heureuse de l'hôtel Saskatchewan dans l'œuvre de Ross et Macdonald est cependant le plan en « H » et l'effet pyramidal des volumes qui sont empruntés à des hôtels américains de même qu'à l'application de nouvelles législations écrites sur le modèle du règlement de New York de 1916. L'objectif visait à assurer une qualité d'ambiance et d'ensoleillement au niveau de la rue. La volumétrie du Saskatchewan témoigne timidement des possibilités qu'offre cette nouvelle formule du gratte-ciel dans les hôtels. Les architectes vont la reprendre au Royal York à Toronto, mais avec des moyens où le rêve de la monumentalité et de la grandeur hérité des Beaux-Arts est, pour une dernière fois, possible.

La ville dans la ville: le Royal York

L'hôtel Royal York, construit pour le Canadien Pacifique, a été dessiné en association avec les architectes Sproatt

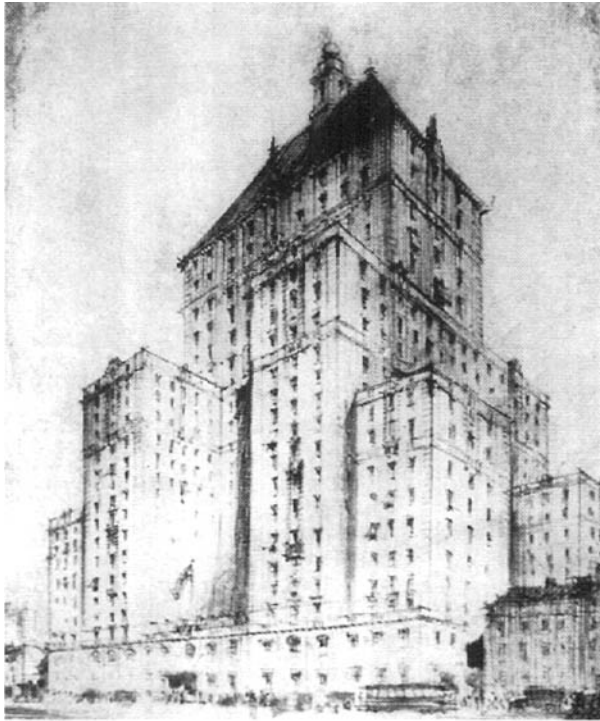
et Rolph, tout comme l'a été le magasin Eaton dans cette ville. Cependant, compte tenu de l'expérience de Ross et Macdonald dans le domaine hôtelier et des similitudes de la volumétrie du Royal York avec celle de l'hôtel Saskatchewan, il fait peu de doute que la plus large part du mérite leur revient. Le Royal York est un aboutissement dans la série d'hôtels que Ross et Macdonald ont réalisés. Avec la gare Union qui lui fait face, il s'agit d'une de leurs œuvres les plus accomplies. Il n'est d'ailleurs pas surprenant d'apprendre que lors de sa construction, il était considéré comme le projet d'architecture le plus coûteux au pays.

Au moment de son inauguration en 1929, des journalistes ont vanté le gigantisme de cet hôtel avec un enthousiasme souvent dithyrambique. Leurs articles, ponctués d'une multitude de chiffres et de statistiques, font de cette construction un exploit. Quelques exemples suffisent à le montrer. Érigé sur un lot de 340 pieds (103,6m) sur 194 pieds (59,1m)¹¹⁹, soit une superficie à peine plus petite que celle du Mount Royal, le Royal York a vingt-sept étages ; sa cheminée s'élève à une hauteur de 405 pieds (123,4m) du trottoir et il comprend quelque 1100 chambres. Lors de congrès, on pouvait y servir de quatre à cinq mille personnes¹²⁰. C'est dire que le Royal York était le gratte-ciel le plus élevé et l'hôtel le plus grand du Commonwealth¹²¹. En quelques années, il a détrôné le Mount Royal et à son tour, il a été privé de son titre de plus haut édifice de l'Empire britannique par l'immeuble de la Canadian Bank of Commerce à Toronto¹²²

Pour réaliser cette commande exceptionnelle, les architectes ont procédé avec prudence, suivant une méthode



Ross et Macdonald ; Sproatt et Rolph, associés. Hôtel Royal York, Toronto, 1927-1929. Perspective tirée de JRAIC, août 1929.



1



2



3



4

*Ross et Macdonald; Sproatt et Rolph, associés.
Hôtel Royal York, Toronto, 1927-1929.
Esquisses, versions un à six. Reproduites de JRAIC, août 1929.*



5



6

qu'ils avaient déjà utilisée, l'analyse comparative de scénarios. Ces recherches préliminaires ont été en partie conservées. Des perspectives de six versions, toutes prises du même point de vue, ont été publiées dans le *Journal of the Royal Architectural Institute of Canada*¹²³. Pour sa part, le Centre Canadien d'Architecture conserve une partie des plans de ces études préliminaires¹²⁴. Aucune de ces six pistes de recherche ne correspond encore au projet final, bien que l'une d'elles, la sixième, s'en rapproche. Elles sont toutes de style classique, alors que la construction est d'inspiration médiévale. Elles se distinguent autant par la façon d'articuler les masses que par les dimensions du volume de base, la hauteur totale et le plan des chambres. Les deux premières esquisses se ressemblent. C'est principalement la taille de la base et le couronnement qui les différencient. L'étude numéro un est d'ailleurs la seule à annoncer le toit pavillon du projet final mais, à ce moment-là, on était encore dans la démesure. Dans ces deux versions, les architectes ont tenté de regrouper les volumes de telle sorte qu'il en émerge une tour centrale à peu près semblable sur les quatre faces. Cette silhouette n'est pas sans rappeler, en plus modeste, celle du projet Eaton dans la même ville.

Mais pour un hôtel, l'une des principales difficultés qui résulte de certains de ces jeux volumétriques tient au plan des étages de chambres inférieurs, devenu labyrinthe par la multiplication des coudes et des culs-de-sac. Il ne fallait pas répéter l'expérience du Mount Royal. Les versions trois, quatre et cinq résolvent en partie cette difficulté en prévoyant une aile principale qui

Ross et Macdonald ; Sproatt et Rolph, associés. Hôtel Royal York, Toronto, 1927-1929. Vue éloignée. Photographie : Hôtel Royal York, Canadien Pacifique.



traverse l'édifice de part en part et une série d'ailes transversales. On reconnaît dans la version quatre le schéma de l'édifice Dominion Square. Une fois élaboré ce schéma à couloirs central et secondaires, les architectes ont varié la hauteur relative des ailes pour donner aux esquisses des effets pyramidaux différenciés. La version cinq se rapproche singulièrement des deux premières par sa tour au centre. C'est précisément cette idée de la tour centrale ainsi que celle des cours multiples qui sont abandonnées dans la dernière version, qui adopte un plan en « H » comme à l'hôtel Saskatchewan.

Cette solution du plan en « H » apparaît heureuse pour plusieurs raisons. Premièrement, il en résulte un réseau de circulation beaucoup plus simple. Deuxièmement, la diminution du nombre d'ailes permettait d'avoir une meilleure vue soit sur la ville, soit sur le

lac Ontario²⁵. Troisièmement, moins il y a d'ailes, moins il y a de courettes et meilleur est l'éclairage naturel²⁶. Quatrièmement, l'impact urbanistique de ce plan est avantageux, compte tenu de la position particulière de cet hôtel dans la ville. Situé rue Front, devant la gare Union, l'hôtel marque la frontière entre la ville et les infrastructures de la gare et du port. Sa composition frontale massive, plutôt que centrée, en fait un portail urbain monumental, un pylône symbolique. S'élevant comme une montagne artificielle, le Royal York a été vu durant des années comme un élément caractéristique de la silhouette de la ville. Seuls les gratte-ciel récents ont banalisé ce rôle.

Imposant et monumental à l'échelle de la ville, le Royal York est aussi composé en fonction de son environnement immédiat, en particulier la gare Union. Autant l'une est étalée, autant l'autre est

vertical. Le fait que le projet final de l'hôtel soit de style romano-gothique — certains diraient château — renchérit cette opposition, le classique, dans les lectures historiques de l'époque, étant plus volontiers associé à une masse horizontale et le gothique, à une œuvre verticale. Ross et Macdonald reprennent la même dualité stylistique que dans le projet d'Ottawa. Mais il n'y a pas que des contrastes : une certaine harmonisation y est aussi présente. Entre autres, l'implantation tient compte de la gare. En effet, en planifiant celle-ci, on avait retenu la proposition que l'architecte consultant John M. Lyle avait déjà dessinée dans un plan urbanistique pour la ville de Toronto. Élaborant un des projets inspirés du *City Beautiful Movement* les mieux articulés de l'histoire de l'urbanisme canadien, Lyle avait prévu que la gare deviendrait la véritable porte d'entrée vers le centre-ville. Une large avenue devait s'ouvrir devant elle. Avec le Royal York, à défaut de percer une avenue, l'hôtel a été conçu de telle façon qu'il dégage une petite place à sa droite, précisément dans l'axe de symétrie de la gare¹²⁷. À l'instar du Mount Royal, cette solution permettait de ménager une entrée secondaire sur la façade latérale de l'hôtel. Par ailleurs, comme au Château Laurier, un tunnel assurait un accès direct et sûr à la gare, et témoignait encore une fois du soin que mettaient Ross et Macdonald à fournir des réseaux piétonniers distincts.

En plus de la gare, les jeux de volumes en escalier de l'hôtel devaient assurer des liens harmonieux avec ses autres voisins. La hauteur du volume de base s'ajustait non seulement à son vis-à-vis, mais aussi aux entrepôts et aux édifices commerciaux tout autour. Quant aux deux ailes, elles s'agençaient

aux premiers gratte-ciel du centre-ville et respectaient un projet de zonage qui devait établir une ligne de corniche commune à 100 pieds de hauteur¹²⁸. En raffinant la version numéro six, les architectes ont accentué l'effet pyramidal par une diminution progressive de la largeur du corps central. Autant dans le projet réalisé que dans les esquisses, on peut voir cependant que, même si la volumétrie suit de nouveaux préceptes, l'esprit qui règne dans la composition est encore tributaire de l'académisme et de sa systématisation classique du design basée sur l'intégration des parties. La symétrie et l'axialité ordonnent les élévations. Le mariage de ces traitements à une volumétrie complexe pose des problèmes de design nouveaux. Comme dans les édifices Art déco, on utilise des motifs sur les façades pour découper les surfaces et ainsi renchérit les jeux de volumes. Chaque aile doit avoir sa base et son couronnement, ce qui entraîne une multiplication de bandeaux, de ressauts, de balcons et d'éléments intermédiaires pour réunir les parties les unes aux autres. Les arcades aux derniers niveaux de chacun des volumes sont un des leitmotivs de ce désir de tout unifier. Dans le corps central, ces procédés académiques qui consistent à faire des rappels et des alignements viennent heurter la régularité du quadrillage des fenêtres, comme pour faire échec à la standardisation des chambres que les innombrables ouvertures dévoilent. Ils n'y parviennent pas tout à fait. Heureusement, Ross et Macdonald tempèrent cette recherche par la sobriété du design. Les critiques, au moment de l'inauguration, ont constaté cette retenue générale et l'ont considérée comme une qualité. On a souligné par



Ross et Macdonald ; Sproatt et Rolph, associés. Hôtel Royal York, Toronto, 1927-1929.
Façade arrière en 1929.
Photographie tirée de JRAIC, août 1929.

exemple que la base, qui est pourtant l'une des parties les plus ornées, était « particulièrement sobre¹²⁹ ». Dans son article, Bertram Bernard fait une surenchère ampoulée de compliments, mais sa pensée peut être résumée dans son affirmation à l'effet que le Royal York est de l'art moderne, mais pas du jazz¹³⁰. Le terme « jazz », en effet, était utilisé pour certains développements de l'Art déco new-yorkais. Cette impression de modernité dans une architecture encore attachée aux styles du passé et à l'académisme est moins absurde qu'elle en a l'air. La sobriété générale de cette œuvre qui dégage de grandes surfaces a son parallèle dans les arts visuels où, en peinture par exemple, on valorise l'effet des aplats. En fait, depuis les débuts de l'agence, la réduction du décor ne cesse de se confirmer. Puisque cette simplicité est liée à un gigantisme innovateur, on peut comprendre que le Royal York ait été ainsi qualifié de moderne.

Cela dit, le fait d'avoir choisi des allusions stylistiques médiévales plutôt que classiques a, de manière générale, bien servi le design. Moins limités par les règles de proportions, les motifs romano-gothiques pouvaient accentuer les effets verticaux, mais Ross et Macdonald l'ont fait sans rejoindre les versions de Cass Gilbert au Woolworth ou de Raymond Hood au Chicago Tribune. En fait, ils n'ont que transposé des motifs médiévaux sur une composition de style classique. Par exemple, les chaînages d'angle des esquisses ont été remplacés par des colonnettes encastrées très effilées qui se terminent par des gargouilles. Cette façon d'éviter une trop grande dramatisation verticale en cherchant des équilibres classiques leur est habituelle. La façade arrière montrait une timide exception. Pour

marquer la présence des ascenseurs, ils avaient créé une curieuse travée continue qui donnait l'impression de fendre l'édifice en son centre. Cette travée était couronnée d'un arc cintré surmonté d'un oculus inscrit dans un pignon à arcature. Réminiscence de la façade arrière du Fort Garry, elle donnait l'impression d'être une arcade que l'on aurait exagérément étirée. Quoi qu'il en soit, cet effet surréaliste a été de courte durée, car sitôt l'hôtel inauguré, on a entrepris de réaliser un agrandissement, soit l'ajout d'une aile à l'arrière, précisément dans l'axe central.

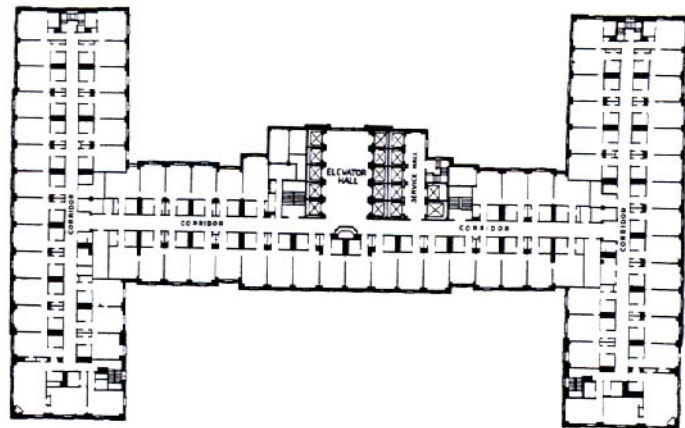
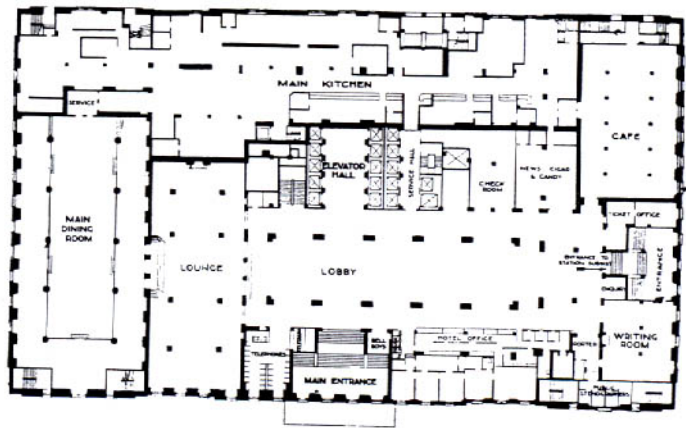
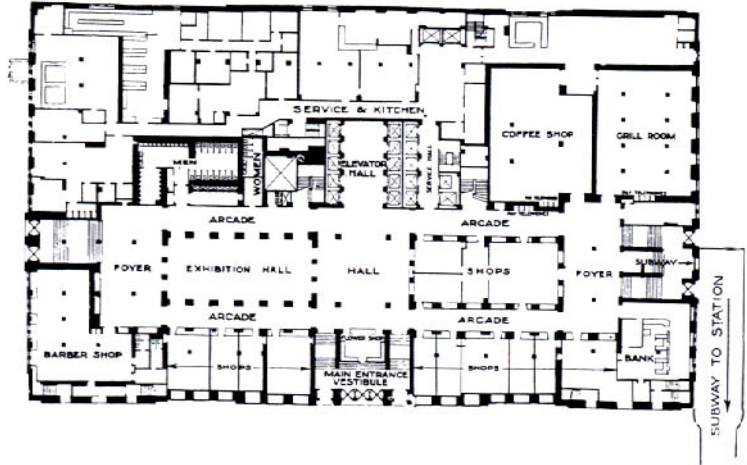
Dans l'ensemble, la volumétrie du Royal York suit l'évolution des hôtels américains depuis les premiers gratte-ciel du tournant du siècle dont Ross et MacFarlane s'étaient inspirés pour l'hôtel Fort Garry. Ainsi, bien que beaucoup plus imposants, l'hôtel Waldorf-Astoria et l'hôtel Pierre à New York, tous deux réalisés par Schultze et Weaver, de même que le Savoy-Plaza de McKim, Mead et White présentent d'importantes similitudes avec les esquisses préliminaires de l'hôtel torontois. La loi de 1916 à New York étant acquise, les hôtels ont suivi la même évolution que les autres grands immeubles du quartier des affaires des métropoles. Influencée par l'architecture américaine, la volumétrie du Royal York a servi de modèle pour un dernier hôtel de Ross et Macdonald, le Elgin à Ottawa, et probablement pour l'hôtel Vancouver (1929-1939) d'Archibald et Schofield.

Profitant d'un budget considérable, les architectes ont pu renouer avec cette tradition de faire d'un hôtel un musée des styles, aussi bien dans les chambres que dans les espaces publics. Le programme, fidèle à la typologie



Ross et Macdonald. Hôtel Elgin, Ottawa, 1940-1941. Photographie: J.L., 1999.

hôtelière, similaire à celui de l'hôtel Mount Royal, n'est qu'amplifié, ce qui n'est pas peu dire. Il y a plus de chambres, plus d'espaces publics et surtout des espaces encore plus grands. Comme le traitement des façades le suggère, tout le volume de base est consacré aux fonctions publiques. Il comprend cinq niveaux: le sous-sol, le rez-de-chaussée avec sa mezzanine et, au-dessus, à nouveau de grandes salles publiques hautes de deux niveaux avec leur mezzanine! À cela s'ajoute un *roof garden*, c'est-à-dire un café-restaurant, lui aussi d'une hauteur de deux étages, qui coiffe l'édifice. Tout un réseau de lieux de gastronomie, de rencontres, de fêtes, de colloques, etc. est donc planifié à la verticale, faisant du Royal York, même de l'intérieur, un véritable gratte-ciel.



Ross et Macdonald; Sproatt et Rolph, associés. Hôtel Royal York, Toronto, 1927-1929. Plans du sous-sol, du rez-de-chaussée et d'un étage type de chambres. Photographie tirée de *Construction*, juillet 1929.



Ross et Macdonald ; Sproatt et Rolph, associés. Hôtel Royal York, Toronto, 1927-1929.
Hall. Photographie : Hôtel Royal York, Canadien Pacifique.

Pour la planification de ces espaces, les architectes se sont en partie inspirés de leurs expériences antérieures, surtout le Mount Royal. Le plan du niveau de réception avec sa mezzanine est en effet très proche parent de celui de l'hôtel montréalais. Comme dans ce dernier, le grand hall sur deux niveaux

est décentré de manière à réunir les deux entrées. À partir de ce hall, dans le prolongement de son axe longitudinal, se succèdent deux autres espaces, le *lounge* et la salle à manger, de sorte que, pour des raisons pratiques, ce hall recrée un ordre fidèle aux préceptes académiques, mais exclusivement



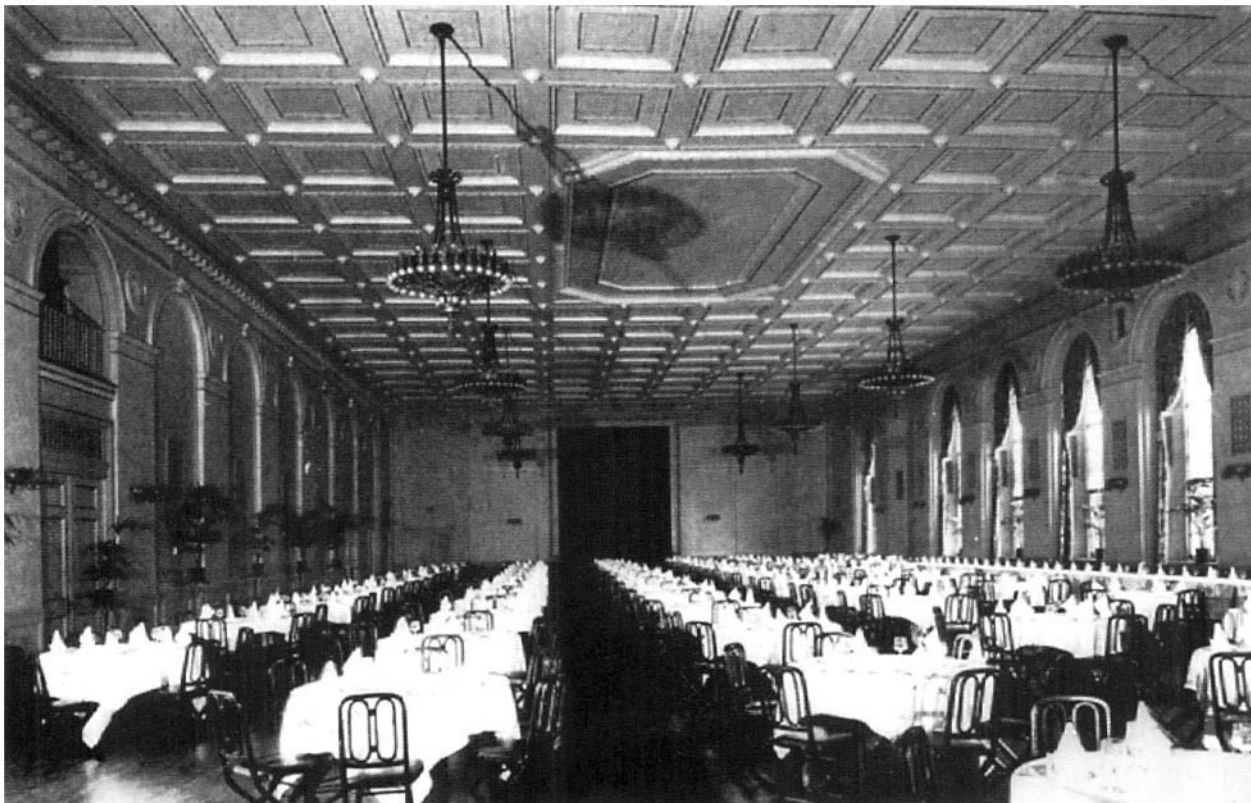
Ross et Macdonald ; Sproatt et Rolph, associés. Hôtel Royal York, Toronto, 1927-1929. Salle de bal. Photographie: Hôtel Royal York, Canadien Pacifique.

intérieur, c'est-à-dire distinct de la symétrie de la façade. Spectaculaire en soi, son effet de profondeur est accentué par son traitement : il est rythmé par des piliers massifs, à section rectangulaire, qui favorisent son axe longitudinal. Comme dans les tout premiers hôtels de style château de Ross et Macdonald, ces piliers sont surdimensionnés par rapport aux besoins structuraux car, en plus de définir avec vigueur l'espace, ils servent de puits de ventilation. Près de vingt ans plus tard, certaines leçons du Château Laurier restent valides aux yeux des architectes.

Les trois grandes salles prévues aux deux autres niveaux (le premier étage et sa mezzanine) rétablissent le respect de la symétrie de l'extérieur. Ces salles de banquet, de bal et de concert (ou de congrès) reproduisent le plan de l'étage des salles de fêtes de l'hôtel Fort Garry à Winnipeg. Les cuisines sont réunies le long de la façade arrière. Quant au café-

terrasse, il vise bien sûr à dévoiler la vue spectaculaire sur le lac Ontario et occupe la majeure partie du volume central.

Contrairement au Mount Royal, il n'y a pas de bureaux à louer. Par contre, des commerces ont été réunis au sous-sol et cet espace a donné lieu à plusieurs esquisses. La solution finale est simple et cohérente. La réduction des espaces de service a laissé plus de place pour les *grill room*, cafétéria et boutiques. Deux raisons peuvent l'expliquer. D'une part, les cuisines ont été décentralisées sur les différents niveaux où il y a un service de restauration. D'autre part, la salle de mécanique est de dimensions réduites puisque les installations de chauffage sont confinées à l'extérieur du bâtiment et servent également la gare. Ainsi, tout le reste du sous-sol est occupé par des commerces. Le concept de galerie de l'hôtel Mount Royal ou du Dominion Square Building a



Ross et Macdonald; Sproatt et
 Rolph, associés. Hôtel Royal York,
 Toronto, 1927-1929.
 Salle de banquet. Photographie
 tirée de Construction,
 juillet 1929.



Ross et Macdonald; Sproatt et
 Rolph, associés. Hôtel Royal York,
 Toronto, 1927-1929.
 Salle de concert. Photographie
 tirée de JRAIC, août 1929.

donc été développé. Mieux encore que dans ces précédentes réalisations, on a l'impression qu'il s'agit, avant l'heure, de la formule du centre commercial. Ross et Macdonald savaient dorénavant comment traiter l'isolement relatif d'un espace public intérieur afin de tirer profit de l'affluence d'un gratte-ciel.

L'organisation intérieure des grands immeubles, d'une part, et la volumétrie, d'autre part, représentent les deux axes de recherche les plus féconds de Ross et Macdonald. En fait, cette vision autonomiste du bâtiment suit une longue évolution. Les hôtels, avec leur clientèle mais aussi les foules qui doivent se rendre aux colloques, banquets, bals, etc., constituaient le programme le plus favorable pour développer cette architecture où l'individu doit se sentir à l'aise et la foule trouver plaisir à se réunir. C'est en ce sens que les hôtels jouent un rôle essentiel dans l'évolution du gigantisme dans l'architecture canadienne. Confrontée à ce problème, cette recherche originale de Ross et Macdonald qui vise à animer les intérieurs et à créer des environnements commerciaux a progressé parallèlement à la production de leurs immeubles à bureaux.

Ce sentiment d'autonomie du bâtiment par rapport à la ville est imagé avec justesse dans une formulation journalistique de l'époque, à savoir que le Royal York est « une ville dans la ville³¹ ». C'est dire que le gigantisme tel que Ross et Macdonald l'ont exploité n'est pas qu'affaire de dimensions phénoménales, mais qu'il représente la possibilité de créer à l'intérieur même de la métropole un microcosme urbain.



Ross et Macdonald; Sproatt et Rolph, associés. Hôtel Royal York, Toronto, 1927-1929. Café terrasse. Photographie tirée de JRAIC, août 1929.