



ESPACE NARRATIF

Projet d'agrandissement et de réaménagement du Musée d'Art Contemporain de Montréal

Supervisé par M.Jan B. Zwiejski

Gabrielle Rousseau . Essai [Projet] soumis en vue de l'obtention du grade de M.Arch

École d'Architecture de l'Université Laval . Automne 2014

RÉSUMÉ

Cet essai (projet) porte sur l'exploration de la notion d'architecture narrative par l'expérimentation d'une séquence spatiale menant à la reconfiguration d'un nouveau projet muséal à partir d'un bâtiment existant. L'objectif premier est à la mise en abyme d'espaces stimulant l'imaginaire narratif du visiteur parcourant le musée. Ce questionnement prend son sens dans le contexte contemporain de requalifications d'espace ; où certains lieux délaissés par les citoyens ne demandent qu'à être revisités. Comment réconcilier espace, évènement et individu au sein d'un système existant fracturé?

Le cadre théorique exploré suggère une piste de réflexion sur le sujet, bien qu'il ne puisse répondre à toutes les interrogations relatives à la problématique.

ÉQUIPE D'ENCADREMENT

Essai

M. François Dufaux [Superviseur]

Professeur à l'École d'Architecture de l'Université Laval
Architecte

Projet

M. Jan. B. Zwiejski [Superviseur]

Professeur à l'École d'Architecture de l'Université Laval
Architecte

M. GianPiero Moretti [Membre du jury]

Directeur de l'École d'Architecture de l'Université Laval
Architecte

M. Léïc Godbout [Membre du jury]

Architecte | Travaux publics et Services gouvernementaux du Canada

M. Gilles Prud'homme [Membre du jury]

Professeur en Architecture à l'Université de Montréal
Architecte | Hanganu Architects

AVANT-PROPOS

Je tiens tout d'abord à remercier Jan B. Zwijski qui a su me conseiller au travers de cette étape importante de mon parcours scolaire et qui m'a initié au travail de critique auprès de son atelier de première année. Il m'a démontré l'importance d'écouter ses instincts en architecture par son approche créatrice sensible.

Merci aussi à ma famille pour son regard extérieur sur un monde qui paraît parfois bien fermé,

Enfin, un merci particulier à Philip Staszewski, véritable médiateur de mes nombreuses angoisses relatives au projet qui n'a cessé de croire en mes capacités.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	I
ÉQUIPE D'ENCADREMENT	II
AVANT-PROPOS	III
INTRODUCTION	1
1. CADRE THÉORIQUE ESPACE NARRATIF	2
1.1 Architecture comme outils idéologique	2
1.11 « Paper architecture »	2
1.12 Architecture narrative	5
1.13 Bernard Tschumi Manhattan Transcripts (1978-1981)	6
1.2 Espace et évènement	8
1.21 Notion d'espace	8
1.22 Relation entre espace et évènement	9
1.23 Interaction entre le mouvement, l'espace et l'évènement	10
1.24 Parcours séquentiel	11
2. DÉMARCHE MÉTHODOLOGIQUE LA REPRÉSENTATION SÉQUENTIELLE	12
2.1 Méthodes de représentation et de conception	12
2.11 Représentation séquentielle graphique	12
2.12 Jeminez Lai Township of Domestic Parts (2014)	14
3. CADRE CONTEXTUEL MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL	16
3.1 Contexte d'intervention	16
3.2 Contexte d'implantation	16
3.21 Contexte historique Place des Arts	16
3.22 Contexte historique Le Musée d'Art Contemporain de Montréal (MACM)	18
3.23 Projet d'agrandissement de MACM	24
4. CADRE CONCEPTUEL PROJET D'ARCHITECTURE	27
4.1 Analyse urbaine	27
4.11 Analyse parcellaire	28
4.12 Musée du XXI ^e siècle	29
4.2 Mission, enjeux et programme	30
4.21 Programme	30
4.22 Séquence d'espaces	32
4.3 Formalisation architecturale	33
5. CONCLUSION	36
5.1 Regard sur le processus de recherche-crédation	36
5.2 Retour sur la critique de l'essai (projet)	37
5. RECUEIL BIBLIOGRAPHIQUE	38
5.1 Cadre théorique et démarche	38
5.2 Projet et site	39
ANNEXES	40
Annexe 0. Carte de concepts	40
Annexe 1. Planches de la critique finale	41

TABLE DES FIGURES

FIGURE 1 : POLIPHILE S'ÉVANOUIT DEVANT POLIA, DEUX DEMOISELLES TIRANT UN CHARIOT	4
FIGURE 2 : INTÉRIEUR D'UNE PRISON	4
FIGURE 3 : MANHATTAN TRANSCRIPTS	7
FIGURE 4 : CROQUIS « S, M, L, XL », REPRÉSENTATIONS SÉQUENTIELLES « LOUISIANNA MANIFESTO »	13
FIGURE 5 : TOWNSHIP OF DOMESTIC PARTS	14
FIGURE 6 : COLLAGE TOWNSHIP OF DOMESTIC PARTS	15
FIGURE 7 : EMPLACEMENT DE LA PLACE DES ARTS À MONTRÉAL	17
FIGURE 8 : CHÂTEAU DUFRESNE	19
FIGURE 9 : PLACE DES ARTS AVANT LA CONSTRUCTION DU MACM	21
FIGURE 10 : PERSPECTIVE DÉPOSÉE AU CONCOURS	21
FIGURE 11 : MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL	22
FIGURE 12 : PROPOSITION POUR LE NOUVEAU MACM	26
FIGURE 13 : CARTE DES NOUVEAUX PROJETS SUR LA PLACE DES ARTS DEPUIS 2009	27
FIGURE 14 : CRÉATION DU QUARTIER DES FESTIVALS EN 2009	28
FIGURE 15 : CARTE DES DIFFÉRENTS PARCOURS DU QUARTIER DE LA PLACE DES ARTS	28
FIGURE 16 : CARTE DES DIFFÉRENTES ZONES D'ACTIVITÉS PRÉSENTES SUR LA PLACE DES ARTS	29
FIGURE 17 : SCHÉMAS DES DIFFÉRENTES FONCTIONS DU MUSÉE DU XXIE SIÈCLE	29
FIGURE 18 : SEGMENTATION DE L'ENSEMBLE EXISTANT EN TROIS PARTIES	31
FIGURE 19 : VUE EXTÉRIEURE DEPUIS LA RUE SAINTE-CATHERINE	34
FIGURE 20 : VUE À LA SORTIE DU THÉÂTRE MAISONNEUVE, VUE DE L'INTERSTICE	35
FIGURE 21 : VUE DE LA CIRCULATION CENTRALE, VUE DU JARDIN INTÉRIEUR	35

TABLE DES TABLEAUX

TABLEAU 1 : MANDAT DU MACM SELON LE PUBLIC CIBLÉ	23
TABLEAU 2 : SUPERFICIES COMPARÉES ENTRE LES BESOINS DU MACM, L'ANCIEN MUSÉE DE LA CITÉ DU HAVRE ET LE BÂTIMENT ACTUEL DU MACM À LA PLACE DES ARTS	25
TABLEAU 3 : SUPERFICIE INITIALE PAR RAPPORT À LA SUPERFICIE À AJOUTER AU MACM	26
TABLEAU 4 : COMPARAISON DES SUPERFICIES EXISTANTES ET NOUVELLES SELON LE PROGRAMME (M ²)	31

INTRODUCTION

Cet essai (projet) s'intéresse à la notion d'architecture narrative. Celle-ci s'appuie sur la prémisse que c'est l'évènement – l'histoire racontée – qui guide la conception de l'espace. Que la narration créée relate d'évènements réels ou fictifs importe peu; ce qui importe c'est l'appropriation de l'espace qui résulte d'une telle création de l'esprit.

Toutefois, certains lieux – dépouillés d'imaginaire et de mémoire – semblent inconciliables avec une quelconque appropriation. Cet essai (projet) s'intéresse ainsi à la notion d'architecture narrative par sa capacité, à la fois théorique et pratique, à stimuler l'imaginaire du visiteur. Le projet se déploie ainsi comme une analyse d'un lieu peu mémorable qui suggère une disjonction entre individu et espace. Comment donc réconcilier espace, évènement et individu ?

Plus précisément, l'essai (projet) s'appuie sur les théories en la matière – notamment celles de Bernard Tschumi – misant sur la définition de l'espace, mais surtout sur le rôle de l'imaginaire dans le processus de conception. À une ère où la reconversion d'espaces est un enjeu primordial, il est pertinent de se questionner sur les causes qui rendent un espace antagonique à l'imaginaire collectif. C'est pour cette raison que le Musée de l'Art Contemporain de Montréal a été retenu comme sujet à l'étude de cet essai (projet).

De fait, ce bâtiment a subi un désintéressement progressif de la population depuis son ouverture en 1992. Son architecture postmoderniste et son état renfermé ont empêché son appropriation auprès des Québécois et ont empêché sa participation active aux changements majeurs des dernières années touchant le secteur de la Place des Arts.

1. CADRE THÉORIQUE | ESPACE NARRATIF

1.1 Architecture comme outils idéologique

Cette partie s'intéresse au rapport entre architecture et idéologie. La notion d'idéologie explorée dans cet essai vise une position critique entreprise par un concepteur face à sa situation sociale. Cette approche critique permet-elle de concevoir une architecture plus proche de ses utilisateurs? Il semblerait qu'il y ait un rapport indéniable entre une conception spéculative basée sur une critique de l'environnement dans lequel le projet se trouve et l'appropriation positive subséquente des utilisateurs face à cet espace. Cette conception spéculative, lorsque développée sous forme narrative pour structurer l'aménagement d'un projet, devient, selon Bernard Tschumi un leitmotiv important de l'appropriation de l'espace par un large public (Tschumi, 1990).

1.11 « *Paper architecture* »

L'architecture spéculative – de l'anglais « *paper architecture* »¹ - entraîne une démarche conceptuelle exclusivement sur papier qui vise à imaginer différentes réalités et à concevoir une interaction nouvelle entre un objet bâti et son environnement. Il s'agit en quelque sorte d'une réflexion d'avant-garde sur l'architecture par rapport à une époque donnée. Peter Cook² situe cette position dans un univers qui relève de l'imaginaire du concepteur : « *It carries with it the conscious wish to state a position, almost always distinct from the commonplace, the vernacular or that with the public is familiar.* » (Cook, 2008 : 28) Ce mouvement se caractérise ainsi principalement par l'exploration de concepts visionnaires n'étant pas spécifiquement destinés à une construction architecturale dite « *concrète* » (Cook, 2008 : 81). Il est à cet effet possible de citer en exemple le projet *Plug-in City* de Peter Cook.

¹ Le concept de « *paper architecture* » peut prendre plusieurs autres noms, notamment « *visionary architecture* », « *speculative architecture* » et « *utopian architecture* ».

² Peter Cook, architecte britannique, est le fondateur de la revue avant-gardiste architecturale Archigram. Avant tout théoricien, il a écrit de nombreux essais concernant la « *paper architecture* ».

De plus, la « *paper architecture* » fait référence au terme de Sir Thomas More³ « *Utopie* » - du grec « *ou-topos* » qui signifie « *en aucun lieu* » (Larousse, 2014 : utopie). Ainsi, l'acte d'imaginer une architecture spéculative reviendrait à imaginer un lieu qui n'existe pas. Toutefois, il est important de noter qu'elle provoque d'importants débats architecturaux résultants à de nouvelles approches constructives. Ainsi, la « *paper architecture* » n'est réellement « *utopique* » que durant la période qui l'a vu naître. Par ailleurs, il est impossible d'établir la date précise du début du mouvement puisque l'acte d'imaginer et de concevoir une réalité autre est une action inhérente à la pratique même de l'architecture (Spiller, 2007 : 1). Or, l'architecture spéculative est couramment associée à des périodes historiques éprouvant des bouleversements socioéconomiques et politiques provoquant chez les concepteurs un désir d'imaginer une situation sociale meilleure (Lai, 2012 : 7).

Cela étant dit, l'architecture spéculative a connu une étape importante à la fin du XV^e siècle, avec la publication de *Songe de Poliphile* - ou *Hypnerotomachia Poliphili* (fig.1) – dont la publication est attribuée à Alde l'Ancien⁴ bien que l'auteur reste anonyme (Spiller, 2007 : 7). Il s'agit d'une des premières fois, dans un écrit théorique sur l'architecture, qu'un auteur exprime une préoccupation envers les émotions ressenties par un protagoniste quant à sa perception de l'espace (Spiller, 2007 : 8). C'est entre autres la raison pour laquelle ces proses baroques aux évocations fictives des ruines antiques en ont fait un livre de référence pour les concepteurs visionnaires des époques ultérieures (Spiller, 2007 : 9).

³ Thomas More est un historien et philosophe britannique de la fin du 15^e siècle qui consacra ses travaux principaux au mouvement humaniste.

⁴ Alde l'Ancien – aussi connu sous le nom d'Aldo Manuzio – est un imprimeur vénitien qui participa grandement à la diffusion d'écrits humanistes en Italie.

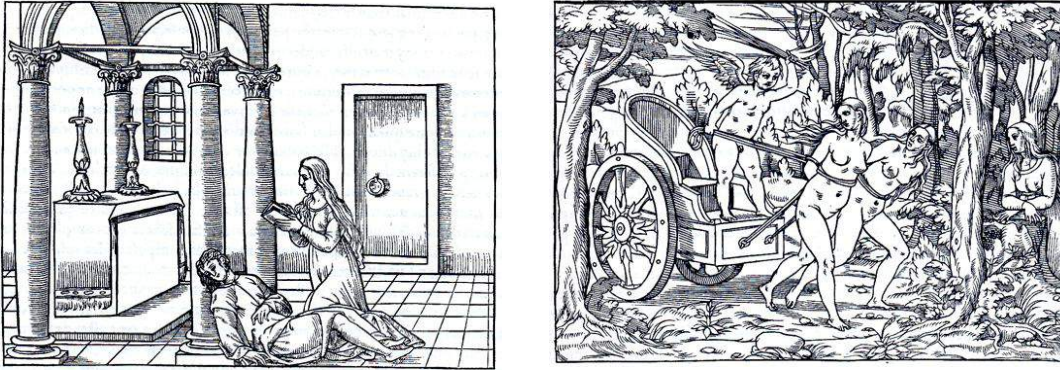


Figure 1 : [à gauche] Poliphile s'évanouit devant Polia [à droite] Deux demoiselles tirant un chariot [Source: <http://sites.univ-provence.fr>]

Giovanni Battista Piranesi est une autre figure importante associée à ce mouvement. Tout comme *Le Songe de Poliphile*, les réalités nouvelles imaginées par Piranesi aspirent à créer une narration autour des ruines de l'Antiquité, fragments commémoratifs d'une époque échuée (Spiller, 2007 : 10). Ses écrits et dessins qui ont le plus inspiré le mouvement sont probablement ceux des *Carceri* (« les prisons imaginaires » (fig.2)). Ces croquis de 1749 évoquent des espaces carcéraux irréalisables – du moins à l'époque de leur réalisation – aux ambiances lugubres et même parfois macabres (Spiller, 2007 : 13). Ils font ainsi référence à la *Forêt Obscure* de Poliphile ; lieu de peur et d'appréhension (Spiller, 2007 : 13). Non seulement ces deux ouvrages ont émis les bases du mouvement visionnaire autour de la « *paper architecture* », mais ils sont aussi d'excellents exemples d'écrits illustrant une architecture narrative.



Figure 2 : Intérieur d'une prison, Giovanni Battista Piranesi, 1749 [Source: Spiller, 2007: 13]

Enfin, la « *paper architecture* » serait bien plus qu'une exploration idéologique sur papier. En fait, selon Tschumi, elle serait en soi un produit architectural : « *If architectural work*

consists of questioning the nature of architecture, what prevents us from making this questioning a work of architecture in itself?» (Tschumi, 1995 : 17). Cette question rhétorique de Tschumi peut être facilement répondue en référant aux *Carceri* de Piranesi, qui ont démontré être en soi une œuvre aux propriétés architecturales. De même, l'importance de la narration dans l'évocation de l'idéologie s'est révélée être une particularité essentielle de l'architecture spéculative.

1.12 Architecture narrative

L'architecture narrative est une déclinaison de l'architecture spéculative dans le sens où elle tente de matérialiser un monde imaginaire idéalisé en une expérience physique au sein d'un lieu. Elle est en quelque sorte le pont entre le corps et l'esprit, permettant au visiteur de faire l'expérience d'un espace autant physiquement qu'intellectuellement stimulant.

« Narrative enters architecture through the ways in which space is structured to achieve specific effects on our perception. The act of perceiving is linked with the sequential unfolding of information as our bodies pass through space. Architecture carries content through the arrangement of spaces, materials, social relationships and the cultural purposes with which it is invested. » (PSARRA, 2009 : 1)

La narration est ainsi en constante relation avec l'expérience visée par le concepteur et la perception de celle-ci par le visiteur. Cette perception étant relative au profil socioculturel et à l'expérience personnelle propre à chaque individu, l'espace est ultimement vécu différemment, tout comme toute autre œuvre artistique sujette à interprétation.

Ainsi, non pas sans référence au concept moderniste de « *form follows function* »⁵, la narration s'appuie sur la prémisse que c'est l'évènement qui motive la forme que prendra l'espace (Psarra, 2009 : 2). Le contenu de la narration évoquée par le concepteur importe peu; c'est l'appropriation du lieu par le visiteur qui est visée (Psarra, 2009 : 2). Pour ce faire, le programme architectural doit être considéré, selon l'architecte Dan Newman, en fonction des facteurs de temps et d'espace sous-tendant la narration :

⁵ Citation attribuable à l'architecte Louis Sullivan décrivant le mouvement fonctionnaliste du 20^e siècle qui affirme que la forme d'un édifice doit résulter de la fonction qu'il abrite.

« Architectural program, therefore, must be considered as a diachronic exercise, because without time, narrative will not be generated. As a function of the past, program becomes the lessons of history, and the comfort or refutation of a priori ideas within a designer's polemics. As a function of the present, program is the act of design, solidifying those arguments, spatially, in plan and section. As future, program is the beauty of an infinite combination of events that can occur within a space. » (Newman, 2012)

1.13 Bernard Tschumi | Manhattan Transcripts (1978-1981)

L'architecte et théoricien Bernard Tschumi a consacré plusieurs de ses écrits à l'étude sémiotique de l'architecture dans son rapport à la narration. Tel que mentionné à la section 1.1, Tschumi considère qu'une exploration idéologique est nécessaire à une compréhension adéquate de l'architecture et constitue en ce sens une œuvre architecturale en soi (Tschumi, 1990). Par ailleurs, Tschumi fait écho dans ses écrits aux principes d'expérimentations sensibles de l'espace, comme précédemment imaginés par Piranesi; c'est-à-dire d'espaces aux expériences sensorielles riches où l'évènement qui s'y déroule enrichit le discours narratif du lieu (Spiller, 2007 : 124). Interpelé par ce rapport entre espace et évènement, Tschumi réalisa plusieurs travaux sur le sujet, lesquels sont indissociables du concept plus global d'architecture narrative.

Le projet *Manhattan Transcripts* (fig. 3) démontre bien l'approche narrative de Tschumi. Il s'agit d'un recueil d'écrits et d'images qui tend à identifier, caractériser et chorégraphier des évènements ayant lieu au sein de Manhattan dans la ville de New York (Spiller, 2007 : 124). Les *Transcripts* se déclinent en quatre (4) parties : Le *Parc*, la *Rue*, la *Tour* et le *Bloc*. Chaque séquence d'images constituant une de ces quatre (4) parties suit une intrigue principale: « *Photographs direct the action, plans reveal the architectural manufacture and diagrams indicate the movements of the main protagonists.* » (Tschumi, 1981 : 8)

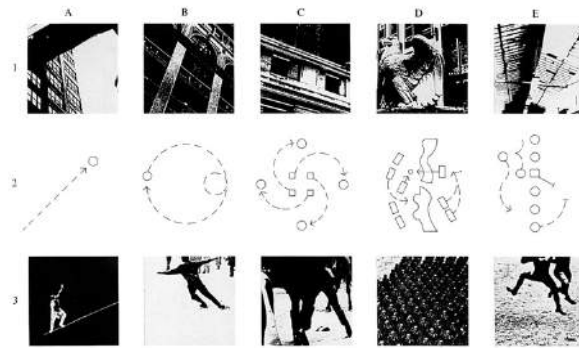


Figure 3: Manhattan Transcripts, Bernard Tschumi, 1978-1981 [Source: <http://geom1976.tumblr.com/post/28617266788/bernard-tschumi-the-manhattan-transcripts>]

« The « Transcripts » offers a reading of architecture in which space, movement and events are ultimately independant, yet stand in a new relation to one another, so that the conventional components of architecture are broken down and rebuilt along different axes. » (Tschumi, 1990 : 99)

De ce fait, Tschumi illustre clairement la complexité de l'architecture comme une notion consubstantielle des concepts de temps et d'espace. Il démontre en outre que cette caractéristique peut être animée par le principe de narration; c'est-à-dire que les notions de temps et d'espace n'ont de sens que lorsqu'une histoire ou un évènement prend place. Peter Cook décrit d'ailleurs l'aspect narratif du travail de Tschumi :

« The narrative quality comes through the deliberately grainy photographs, the « plan » arrangements are sufficiently intricate and the abstractions recall choreographic diagrams used for the ballet [...] There is a murder plot involving flight and collapse, there is an architectural motive involving the relationship between time and proximity, between collision and juxtaposition. » (Cook, 2008 : 25).

Ainsi peut-on dire que le rapport entre espace et évènement établit les bases de l'élaboration d'une narration architecturale.

1.2 Espace et évènement

Comme précédemment énoncé, plusieurs adeptes de la « *paper architecture* » étaient fortement préoccupés par la notion d'évènement comme élément moteur du concept idéologique. Ce chapitre traite ainsi du rapport étroit entre évènement et espace en approfondissant notamment les théories élaborées par Bernard Tschumi.

1.21 Notion d'espace

Avant d'aborder la notion d' « espace », il est important de noter la distinction entre « *espace idéal* »⁶ et « *espace réel* »⁷ telle que définie par Tschumi. L' « *espace idéal* » est ainsi « *le produit d'un processus mental* »; en d'autres mots, l'espace tel qu'imaginé par le concepteur (Tschumi, 1990 : 14). Inversement, l' « *espace réel* » est « *le produit d'une habitude sociale* »; il s'agit donc de l'espace tel que vécu et perçu par un individu (Tschumi, 1990 : 14). Ce paradoxe pose les fondements qui permettent de comprendre la complexité par laquelle un espace est conçu puis vécu de façon parfois complètement différente.

La notion d'espace a longtemps fasciné par son ambiguïté à être clairement définie, notamment dans le domaine de l'architecture, des mathématiques et de la physique (Tschumi, 1990 : 13). En effet, ses interprétations les plus courantes la définissent comme étant « *une chose matérielle dans laquelle tous les éléments matériels existent* » ou encore comme étant « *quelque chose de subjectif avec lequel l'esprit catégorise les choses* » (Tschumi, 1990 : 13). Or, lorsqu'il s'applique spécifiquement au domaine de l'architecture, l'espace tel que défini par Tschumi serait plus homologue aux caractéristiques visant à déterminer une expérience vécue qu'une chose abstraite (Tschumi, 1990 : 13). Cette approche de la notion d'espace n'est pourtant pas un concept historiquement admis de tous. De l'Antiquité aux courants modernistes du XX^e siècle, l'« *espace* » est majoritairement caractérisé dans plusieurs domaines comme celui des sciences, comme une masse de

⁶ Notion abordé pour la première dans l'ouvrage de Bernard Tschumi « Question of Space : Lectures on Architecture », 1990

⁷ Id.

matière informe restreinte par des barrières physiques (Tschumi, 1990 : 14). Ainsi repose donc le paradoxe de l'espace.

1.22 Relation entre espace et évènement

Bien que l'architecture pose la question de l'espace, elle est également fortement concernée par la programmation de cet espace : « *Our work argued that architecture could not be dissociated from the events that «happened» in it.* » (Tschumi, 1990 : 88). Il n'y aurait ainsi pas d'architecture sans évènement, et donc pas d'architecture sans programme (Tschumi, 1990 : 88).

Cette position s'insère dans un débat idéologique qui dure, selon Tschumi, depuis des siècles à savoir si l'architecture prend son sens principalement dans l'élaboration de sa forme ou dans l'évocation de son contenu⁸ (Tschumi, 1990 : 88). En effet, l'Histoire de l'architecture a relevé au travers des années une préoccupation importante envers les différents courants stylistiques (Tschumi, 1990 : 88). Tschumi critique cette approche historique en affirmant qu'une telle analyse réduit l'expérience architecturale à un ensemble de signes à décoder plutôt qu'à une expérience spatiale complète.

« this perverted form of history borrowed from semiotics the ability to «read» layers of interpretation, but reduced architecture to a system of surface signs at the expense of the reciprocal, indifferent or even conflictive relationship of spaces and events. » (Tschumi, 1990 : 88).

Cette démarche a ainsi contribué à la naissance d'une génération d'architectes déconnectés du contenu du produit de leur architecture (Tschumi, 1990 : 88). Il est ainsi pertinent d'associer ce phénomène à l'origine du « *culte de l'image* » ; c'est-à-dire de cette obsession à créer un objet qui soit esthétiquement saisissant et attrayant pour l'œil (Tschumi, 1990 : 89).

⁸ Il est ici question du débat issu du 20^e siècle entre formaliste et fonctionnaliste.

Cette approche de l'architecture comme objet contemplatif contraste fortement avec la position de Tschumi concernant une architecture qui relève du rapport étroit entre l'espace et son expérience en tant qu'évènement. En effet, Tschumi prône une architecture où l'espace et l'évènement sont en constante interaction l'un envers l'autre. Ainsi, les paramètres de l'espace pourraient sans cesse être modifiés afin d'accommoder un nouvel usage :

« *For if architects could self-consciously use such devices as repetition, distortion or juxtaposition in the formal elaboration of walls, couldn't they do the same thing in terms of the activities that occurred within those very walls?* » (Tschumi, 1990 : 93).

C'est ainsi que Tschumi substitue à l'idée de la forme architecturale comme élément moteur du concept, celle du discours entre l'espace et l'évènement comme générateur de la forme. Il propose ainsi une liberté d'interaction entre composition et programme.

1.23 Interaction entre le mouvement, l'espace et l'évènement

Il est de plus intéressant de discuter du rôle de l'individu au sein du discours entre évènement et espace. En s'intéressant principalement au mouvement de l'observateur dans l'espace – notamment évoqué par Tschumi dans son *Manhattan Transcripts* - il définit de la sorte l'individu comme principal protagoniste apte à façonner le rapport entre espace et évènement. Ainsi, ce rapport évolue au rythme de la fluctuation de la demande et des besoins de l'individu. L'Homme, ainsi situé au cœur de l'échange, n'est pas l'utilisateur d'un lieu, mais serait bien son concepteur (Tschumi, 1990 : 94). De surcroît, la notion de « *mouvement* » fait référence au domaine narratif comme étant « *un processus ou un incident au développement d'une intrigue.* » (Tschumi, 1990 : 100). C'est ainsi que la notion d'« *architecture narrative* » énoncée à la section 1.12 et la définition du rapport entre espace et évènement de Tschumi prouvent à être intrinsèquement liés.

1.24 Parcours séquentiel

Enfin, Tschumi évoqua dans son *Manhattan Transcripts* l'idée empruntée au domaine cinématographique de la séquence narrative comme représentation graphique d'un développement architectural. Cette représentation sous forme de plan – de l'anglais « *frame* » – se succédant les uns aux autres renforce le caractère temporel de l'architecture (Tschumi, 1990). Selon Tschumi, ces plans permettent une liberté formelle d'assemblage de la séquence, suggérant ainsi une multitude d'alternatives narratives.

« The frame permits the extreme formal manipulation of the sequence, for the content of congenial frames can be mixed, superpose, faded in, cut up, giving endless possibilities to the narrative sequence. At the limit, these internal manipulation can be classified according to formal strategies. » (Tschumi, 1990 : 100)

Ainsi, la narration ne dépend pas d'un seul élément de la séquence, mais est bien le produit des différents plans et de leur association.

2. DÉMARCHE MÉTHODOLOGIQUE | LA REPRÉSENTATION SÉQUENTIELLE

2.1 Méthodes de représentation et de conception

« Any new attitude to architecture has to question its mode of representation. » (Tschumi, 1990 :90)

Les modes de représentation architecturale jouent un rôle important dans le processus de construction d'un bâtiment, autant au niveau de sa conception, de sa représentation et de son exécution qu'au niveau de la démarche idéologique et artistique du concepteur. Ils en disent long sur la compréhension du concepteur face à son sujet et aussi du degré d'interprétation qu'il concède à son interlocuteur. L'architecture narrative – telle qu'abordée à la section 1 – constitue une démarche intéressante dans l'optique de cet essai (projet) qui vise à repenser un lieu où le rapport entre espace, évènement et individu a été progressivement fracturé. Sa dimension temporelle doit ainsi se traduire dans la démarche conceptuelle. Une avenue intéressante est donc d'explorer une approche séquentielle dans laquelle les éléments graphiques (images, dessins, photographies, etc.) se présenteraient suivant une logique narrative.

2.11 Représentation séquentielle graphique

« Beyond its low key appearance, it [cartooning] has fascinated architects with its unique capacity to gather together communication, space and movement » (Koldo Lus Arana in MASstudio, 2013 : 10).

La représentation séquentielle – ou bande dessinée – connaît un intérêt renouvelé dans plusieurs médias, notamment le cinéma et l'architecture; deux disciplines constamment à la recherche de nouveaux concepts et de nouvelles méthodes d'exploration à la conception d'un projet. Ce médium offre en effet une plate-forme intéressante par laquelle le concepteur peut juxtaposer les notions de mouvement, de temps, d'espace et de narration

(MASstudio, 2013 : 15). C'est, entre autres, cette caractéristique unique de synthèse de la bande dessinée qui pousse plusieurs architectes à tenter cette approche :

«Architects who seek refuge in the comic strip often do so as a result of disenchantment with common forms of presentation. Notably , they regret the lack of vitality in « sterile », computer-generated images that have no connection with reality and miss the « pulsating emotion » (atmosphere, motion) of pictorial representation. » (Melanie Van der Hoorn in MASstudio, 2013 : 22).

De plus, tel que mentionné à la section 1.23, le rôle de l'individu au sein de l'espace architectural ne doit pas être négligé. En ce sens, la bande dessinée permet d'explorer cet état d'interdépendance en illustrant le protagoniste en interaction avec son environnement.

Depuis très longtemps connue comme un mode de représentation narratif exclusif au domaine littéraire, la bande dessinée a toutefois une histoire bien plus notable en architecture qu'on ne lui accorde. Utilisée par Le Corbusier au début des années 1920, elle sert de mode d'expression à plusieurs autres architectes de renom tels que Rem Koolhaas dans son ouvrage « *S, M, L, XL* » en 1998 (fig. 4) et Jean Nouvel dans son recueil « *Louisiana Manifesto* » en 2005 (fig. 4) - pour ne nommer que ceux-là (MASstudio, 2103 : 12).

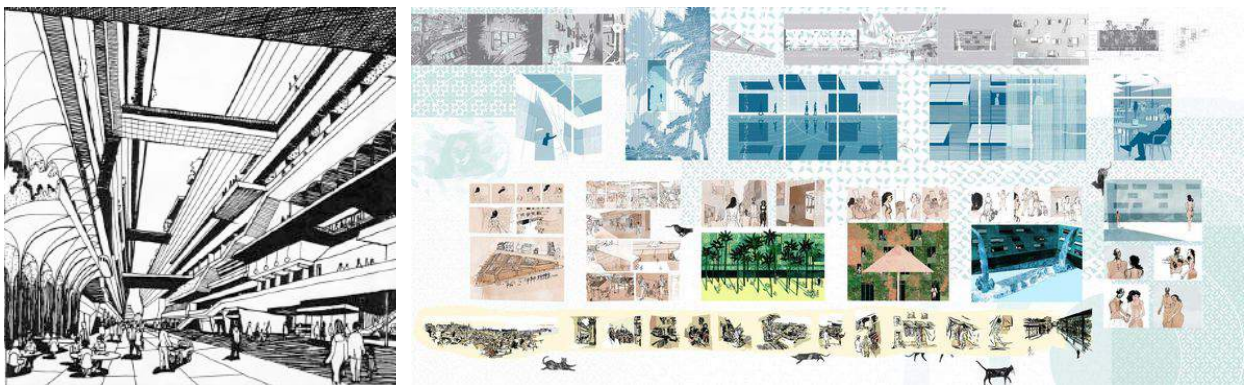


Figure 4: [À gauche] Croquis, « *S,M,L,XL* », Rem Koolhaas, 1998 [À droite] Représentations séquentielles, « *Louisiana Manifesto* », Jean Nouvel, 2005 [Source : <http://www.abitare.it/en/highlights/singapore-songlines/> & <http://www.ilanmanouach.com/portfolio/louisiana-manifesto/>]

2.12 Jimenez Lai | Township of Domestic Parts (2014)

Jimenez Lai, fondateur de la firme Bureau Spectacular et collaborateur du collectif Possible Medium, est un architecte d'origine taiwanaise qui utilise fréquemment la bande dessinée dans la conception de ses projets architecturaux. Son plus récent projet *Township of Domestic Parts* (fig. 5) a été sélectionné pour représenter Taiwan à la Biennale d'architecture de Venise 2014. Le projet consiste principalement en neuf (9) modules, chacun exprimant une activité domestique particulière. La maison traditionnelle et ses fonctions sont ainsi décomposées en entités indépendantes. Toutefois, le parcours du visiteur entre ces différents éléments permet, dans l'esprit de l'individu, de reconstituer la demeure. Le visiteur occupe ainsi un rôle primordial dans la compréhension du concept et du rapport entre l'espace et l'évènement.



Figure 5 : « *Township of Domestic Parts* », Jimenez Lai, 2014 [Source : <http://www.archdaily.com/507664/venice-biennale-2014-jimenez-lai-to-construct-taiwanese-township-of-domestic-parts/>]

Enfin, la démarche conceptuelle de Lai a consisté en la création de différents collages (fig. 6) - avec la collaboration du peintre Richard Hamilton - afin d'explorer les associations entre espace et évènement. Ces collages ont ainsi servi aussi bien à la phase de conception qu'à des besoins de représentation.

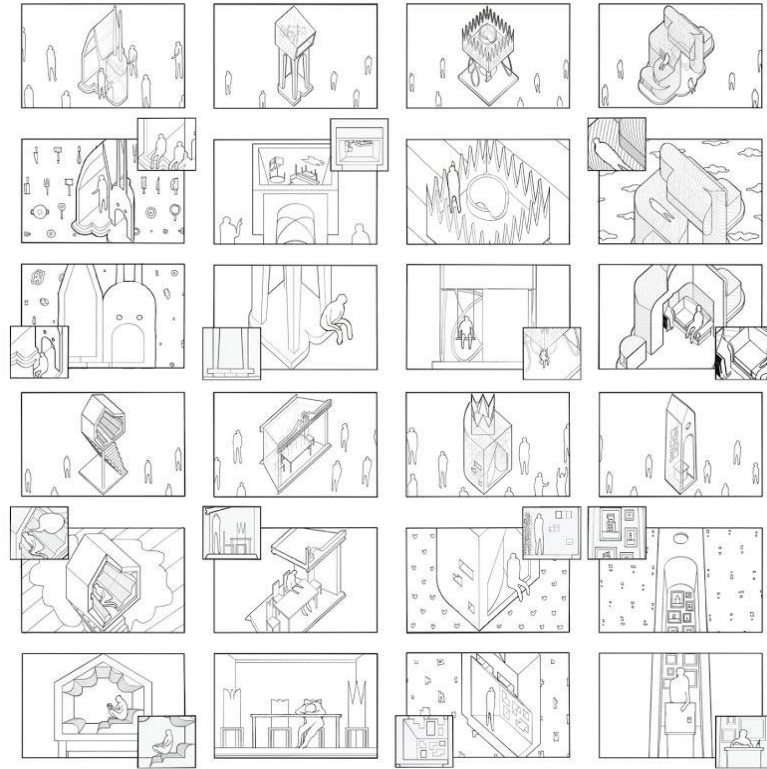


Figure 6 : Collages, « *Township of Domestic Parts* », Jimenez Lai et Richard Hamilton, 2014 [Source : <http://www.archdaily.com/507664/venice-biennale-2014-jimenez-lai-to-construct-taiwanese-township-of-domestic-parts/>]

3. CADRE CONTEXTUEL | MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

3.1 Contexte d'intervention

Le projet vise la conception d'une proposition de réaménagement d'un espace existant à travers une redéfinition de l'esprit narratif du lieu. L'objectif est d'inviter le public, quel que soit son niveau d'appréhension, à une forme de réappropriation du dit espace par l'entremise d'une expérience spatiale significative. Cette hypothèse est adoptée pour un bâtiment dont la vocation d'ouverture à l'art contemporain est largement handicapée par un lieu peu mémorable auprès des citoyens comme des visiteurs occasionnels. Enfin, cette notion s'appuie sur les théories de Tschumi selon lesquelles un espace est appropriable lorsqu'il fait état d'une relation symbiotique entre espace, événement et individu.

Le projet relève donc d'un regard critique sur le Musée de l'Art Contemporain de Montréal. De toute évidence, il y a eu rupture au cours des dernières années entre les citoyens et le musée. Le projet vise ainsi une réappropriation des usagers envers cette institution par l'application des théories évoquées dans l'essai. Ce mandat entraîne conséquemment l'application d'une démarche novatrice pouvant inspirer une nouvelle façon de concevoir une situation préalablement établie. À cette fin, le contexte se doit d'abord d'être clairement défini.

3.2 Contexte d'implantation

3.21 Contexte historique | Place des Arts

Inaugurée en 1963, la Place des Arts est une des institutions culturelles de la ville de Montréal la plus importante, autant symboliquement qu'au niveau de sa localisation au sein

de la ville. Délimitée par le quadrilatère formé des rues Sainte-Catherine, Jeanne-Mance, Ontario et Saint-Urbain (fig. 7) , elle est la résidence principale de grandes institutions notamment l'Opéra de Montréal, la Compagnie Jean-Duceppe et les Grands Ballets canadiens (MACM : macmg.org). Il est important de comprendre que la formation et la construction de ce type d'institution culturelle au Québec sous forme de regroupement ne sont apparues qu'après la Seconde Guerre mondiale suivant le modèle américain du *Lincoln Center for the Performing Arts* (MACM : macm.org). De plus, la Place des Arts, administrée par la Régie de la Place des Arts, jouit d'une connexion sous-terrainne entre différents établissements de bureaux et commerce et la station de métro *Place des Arts*. En plus de gérer ses activités quotidiennes, la Place des Arts accueille chaque année de multiples festivals qui viennent s'approprier l'esplanade du Quartier des Spectacles (MACM : macm.org).

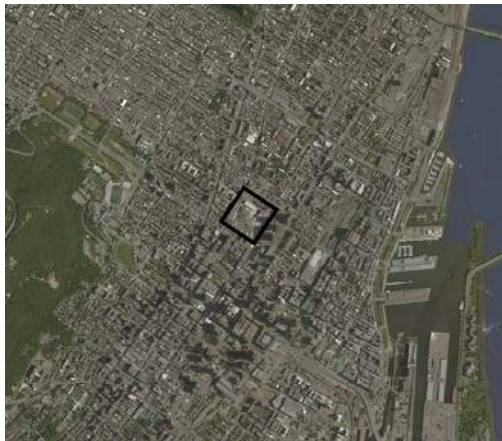


Figure 7: Emplacement de la Place des Arts à Montréal [Source: www.bing.com/maps]

Bien que sa programmation attire d'année en année de plus en plus de spectateurs, la Place des Arts en soi fait très peu jaser, selon Gildas Illien, auteur du livre « *La Place des Arts et la Révolution tranquille : les fonctions politiques du centre culturel* ».

« Malgré son architecture unique, on ne peut pas dire que la Place des Arts soit une institution à l'identité très marquée; et si l'on compare le centre culturel montréalais à certains de ses voisins étrangers, il apparaît encore plus discret » (Illien, 1999 : 2)

Il est ainsi frappant de constater que la mémoire de la Place des Arts concerne davantage les artistes qui ont foulé ses lieux que la conception architecturale même du lieu. On se

souvent des artistes comme si le lieu n'avait pas participé à l'expérience du public comme plusieurs autres salles de spectacle célèbres dans le monde l'ont fait (Ellien, 1999 : 2). La Place des Arts est ainsi devenue un espace difficilement attribuable à une époque ou à un mouvement d'idées particuliers. Ainsi, vient-on à la conclusion que la Place des Arts n'a peut-être connu aucun grand bouleversement digne de commémoration. Or, si l'on s'attarde un instant à son histoire, on découvre qu'il s'agit d'un projet d'envergure initié par le maire Jean Drapeau qui a connu son lot de scandales politiques, artistiques et économiques dignes de mention (Ellien, 1999 : 3). Cette situation pourrait être due au fait que les citoyens québécois ne se sont jamais reconnus dans l'architecture du lieu.

L'un des débats qui prit le plus de place à l'origine fut celui de la langue, à savoir si la Place des Arts devait avoir comme mandat de promouvoir la culture anglophone ou francophone. L'enjeu agit comme de l'huile sur le feu en ravivant les animosités collectives entre indépendantistes et fédéralistes. En ce sens, il s'agit d'abord et avant tout d'une institution qui posa une fois de plus la question de l'identité québécoise (Ellien, 1999 : 4). C'est alors qu'en 1964, sous le gouvernement provincial de Jean Lesage, le complexe culturel fut nationalisé. La Place des Arts devint de ce fait un enjeu politique aussi bien que culturel. Elle n'est plus qu'une simple plate-forme de diffusion de la culture, mais devient en plus un outil de « *revendication et de l'expression de sentiments nationaux et identitaires inscrits dans le territoire.* » (Ellien, 1999 : 5)

Or, le programme stylistique architecture de la Place des Arts ne transmet pas cette revendication. Elle se présente davantage comme une imitation des modèles internationaux que comme un modèle purement québécois. Voilà là toute l'ambiguïté entourant la Place des Arts et sa formation.

3.22 Contexte historique | Le Musée d'Art Contemporain de Montréal (MACM)

Le 1^{er} juin 1964, le gouvernement du Québec, par le biais du Ministère des Affaires culturelles – aujourd'hui connu sous le nom du Ministère de la Culture et des Communications –, fonde à Montréal le Musée d'Art Contemporain (MACM, 1986 : 2). Il s'agit

du premier musée au Canada exclusivement dédié à l'art contemporain (MACM, 1986 : 2). Il n'est ainsi pas étonnant que son instauration prenne place lors d'une période charnière pour le Québec, où, comme discuté plus tôt, la question de l'identité nationale est au cœur des enjeux politiques. M. George-Émile Lapalme, alors ministre du Ministère des Affaires Culturelles en 1964, souligne de plus que l'inauguration de cette institution a permis de « mettre la culture québécoise sur la scène internationale. » (MACM, 1986 : 3) Un an plus tard, le successeur de M. Lapalme, M. Pierre Laporte, rédige le *Livre Blanc de 1965*, dans lequel il est mentionné l'intention du gouvernement québécois de « *stimuler, promouvoir, conserver et diffuser au Québec, comme à l'étranger, la culture nationale.* » (MACM, 1986 : 3) C'est ainsi avec ces objectifs en tête que le Musée d'Art Contemporain de Montréal verra le jour.

Le 12 juillet 1965, le Musée d'Art Contemporain ouvre ses portes pour la première fois au Château Dufresne (fig.8), situé sur la rue Sherbrooke à l'angle du boulevard Pie-IX (MACM, 1986 : 4). Sa fonction première est la suivante :

« [...]présenter au public les principales étapes et les tendances les plus significatives de l'art contemporain en sculpture, en peinture, en gravure et en dessin, surtout depuis 1940, en prenant soin de situer ces formes d'expression de la sensibilité et de l'invention dans le mouvement de la civilisation actuelle. » (MACM, 1986 : 4)



Figure 8: Château Dufresne [Source : www.tourismemontreal.org]

La réponse des Québécois face à l'instauration d'une telle institution est immédiatement positive. Quelques mois seulement après son ouverture, le Musée a déjà accueilli plus de

98 700 visiteurs (MACM, 1986 : 4). C'est ainsi que le MACM poursuit ses occupations au Château Dufresne de 1965-1968, en attente d'un édifice permanent dont la construction était prévue pour 1968 (MACM, 1986 : 4). Bien que le Château Dufresne n'était pas conçu à l'origine pour accueillir un musée, ses jardins s'avérèrent des lieux d'exposition très intéressants pour les sculptures (MACM, 1986 : 4). De plus, son emplacement à l'est de l'Île de Montréal « *permettait une certaine démocratisation et déconcentration de l'activité culturelle, en amenant de l'est ce qui jusqu'ici étant l'apanage du Musée des Beaux-Arts à l'ouest.* » (MACM, 1986 : 4) Notons enfin que la vocation du Musée s'étend bien au-delà de la diffusion de l'art. Le Musée agit aussi à titre de lieu d'enseignement de l'art pour les jeunes, de lieu de rencontre entre les artistes et le public, de lieu de création pour la relève, de lieu de conférence, et plus encore (MACM, 1986 : 8).

En 1968, le Musée déménage à la Cité du Havre, un quartier de l'arrondissement Ville-Marie, au sud de l'Île de Montréal, dans un bâtiment construit lors de l'Exposition Universelle de 1967, la Galerie d'Art International (MACM, 1986 : 9). Bien que le musée soit, à l'échelle de la ville, mal situé, le bâtiment quant à lui, est plutôt bien adapté à la fonction muséale. M. Gilles Hénault, alors directeur du Musée, établit toutefois des réticences face à l'établissement :

« La Galerie d'art n'est pas suffisamment centrale. Selon moi, un Musée d'art contemporain doit se situer au centre des activités quotidiennes, à la fois commerciales et artistiques. En situant le Musée place du Havre, c'est-à-dire tout près du Pont Victoria, on rend l'accès très difficile à toute la population de l'est de la métropole. » (MACM, 1986 : 9)

Ainsi, le rapport entre l'ouest et l'est de l'Île de Montréal, et par le fait même, la concurrence entre le Musée des Beaux-Arts et le Musée d'Art Contemporain se fait toujours sentir dans les commentaires du second directeur de l'institution. Enfin, Hénault propose au Ministère des Affaires Culturelles de déplacer le Musée une fois de plus, en suggérant comme nouvel emplacement : la Place des Arts (MACM, 1986 : 10). Entre temps, comme évoqué par Hénault, le Musée connaît une importante baisse de fréquentation, en partie attribuable à son emplacement peu accessible en transport en commun.

Au printemps 1983, le Ministère des Affaires Culturelles accepte enfin de relocaliser le Musée sur le site de la Place des Arts (fig.9) (MACM, 1986 : 11).



Figure 9: Place des Arts avant la construction du MACM, 1981 [Source : www.memorablemontreal.com]

La maîtrise d'œuvre est alors confiée au Ministère des Travaux Publics et Approvisionnement qui annonce la tenue d'un concours architectural (MACM, 1986 : 12). En 1983, la *Loi sur les musées nationaux* constitue le Musée en Société d'État mené par un Conseil d'administration (MACM, 1986 : 12). Le 19 avril 1984, la firme architecturale Jodoin, Lamarre, Pratte et Associés est déclarée gagnante du concours, malgré les réticences exprimées par plusieurs autres intervenants, notamment la Société de la Place des Arts (fig. 10) (MACM, 1986 : 12).

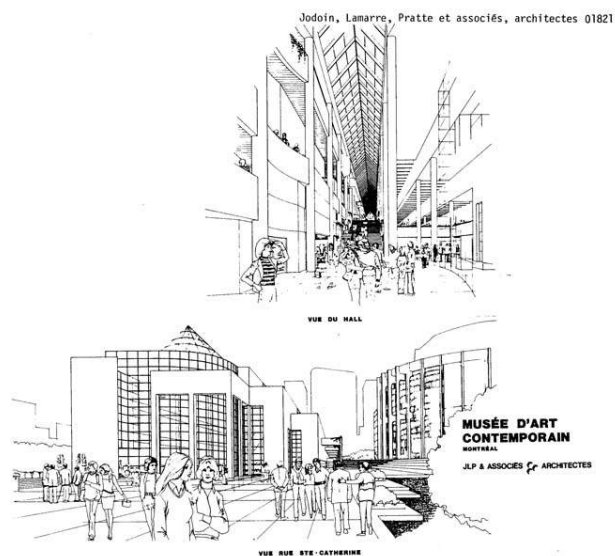


Figure 10 : Perspective déposée au concours, Jodoin, Lamarre, Pratte et Associés, 1983 [Source : http://www.ccc.umontreal.ca/fiche_concours.php?cld=29&lang=fr]

En effet, ces derniers critiquent son architecture austère et son programme inadéquat à la réalité muséale (MACM, 1986 : 12). Quoi qu'il en soit, les plans et devis sont livrés en août 1984 et un comité de construction est instauré par le Conseil d'administration du Musée afin de superviser les travaux (MACM, 1986 : 12). Après de nombreux réexamens des plans initiaux et un important retard dans les délais de construction – impliquant de la sorte un dépassement inévitable du budget prévu – le Musée ouvre enfin ses portes en 1992 (fig. 11) au 185 rue Saint-Catherine Ouest, à l'angle de la rue Jeanne-Mance, au sein du quadrilatère délimité par la Place des Arts (MACM, 1986 : 20).



Figure 11: Musée d'Art Contemporain de Montréal [MACM], Jodoin, Lamarre, Pratte et associés, 1992 [Source: http://www.ccc.umontreal.ca/fiche_laureat.php?lang=fr&pld=551&etape=3]

La création du premier musée d'art consacré exclusivement à l'art contemporain au Canada appelait par le fait même à la définition du rôle d'une institution sans précédent au pays. C'est ainsi que le musée hérita dès sa formation d'une double fonction : celle de conservation du patrimoine artistique canadien contemporain ainsi que celle de diffusion de ce patrimoine (MAC : 20). Au fil de son évolution, le Musée s'est vu greffer maints autres mandats connexes, notamment celui didactique (MAC : 20). Ici-bas se trouve un tableau (tab. 1) répertoriant les différentes fonctions de l'institution⁹.

⁹ Les données sont tirées du « Mémoire présenté au Comité consultatif des projets de construction de la salle de l'Orchestre symphonique de Montréal et du Musée d'art contemporain de Montréal », présentée par le MACM en 1986.

Tableau 1: Mandat du MACM selon le public ciblé

Mandat du MACM selon le public ciblé		
Acteur	Fonction	Lieu/caractéristique associés
Artistes	<ul style="list-style-type: none"> • Lieu de rencontre entre artistes et public • Lieu d'information • Lieu de créativité • Lieu de diffusion d'art • Lieu de recherche et de formation 	<ul style="list-style-type: none"> • Aire de travail ouverte • Archives • Atelier de création • Salle d'exposition
Public général	<ul style="list-style-type: none"> • Lieu accessible par tous les types de public • Lieu de loisir • Lieu de découverte • Lieu géographiquement accessible • Lieu touristique • Lieu d'enseignement et d'activités pour les jeunes 	<ul style="list-style-type: none"> • Horaire flexible • Accessibilité universelle • Restaurant • Aire de repos • Boutique • Salle d'exposition • Service de visite guidée • Accessibilité des différents modes de transports • Atelier d'activités pour les jeunes
Institution	<ul style="list-style-type: none"> • Lieu de conservation du patrimoine canadien • Lieu de rayonnement à l'internationale • Lieu de gestion institutionnelle 	<ul style="list-style-type: none"> • Entrepôt • Archives • Administration/Bureau

Enfin, l'architecture du Musée a été quant à elle fortement critiquée depuis sa construction en 1992. Outre les commentaires concernant son aspect postmoderniste, le MACM a principalement été critiqué pour son caractère « *renfermé* » (Doyon, 2009). L'architecte Claude Provencher, qui a mené une étude de faisabilité sur le potentiel d'agrandissement du MACM en 2011, a d'ailleurs qualifié le bâtiment de « fermé », « difficile » et de « pas généreux » (Doyon, 2011). Or, selon ce dernier, le problème principal est le fait que l'architecture du musée ne permet pas une interaction active de celui-ci avec l'animation de la rue et de la Place des Festivals (Doyon, 2011). Cette fermeture dans la composition stylistique du lieu déteindrait, selon le muséologue et historien de l'art Laurier Lacroix, sur la manière dont l'administration du MACM est gouvernée (Doyon, 2009). Lacroix dénonce à cet effet le manque d'ouverture de l'institution envers les autres acteurs du milieu des arts (Doyon, 2009).

Cette affirmation vient confirmer l'hypothèse selon laquelle l'espace et l'évènement sont intimement liés, et qu'un perfectionnement du contenant permettrait une rectification du contenu. C'est entre autres pourquoi le MACM discute depuis plusieurs années de la possibilité d'entreprendre un projet d'agrandissement et de réaménagement de son bâtiment.

3.23 Projet d'agrandissement de MACM

En effet, depuis 2004, le Musée d'Art Contemporain de Montréal réfléchit sérieusement à un projet d'agrandissement afin de pouvoir répondre plus adéquatement aux attentes grandissantes de l'institution. De plus, les surfaces restreintes d'exposition permettent seulement que 1,5% de la collection du Musée soit présentée au public (MACM : macm.org). Toutefois, outre l'augmentation de la superficie d'exposition, le Musée a aussi en tête d'autres projets de revitalisation :

1. « S'intégrer pleinement au Quartier des spectacles en privilégiant la transparence et la connexion entre la Place des Arts et la place des Festivals. » (MACM : macm.org)

2. « Améliorer l'accessibilité du Musée en assurant la visibilité de l'entrée principale et en privilégiant un accès direct à la place des Festivals et à la station de métro Place-des-Arts. » (MACM : macm.org)

Enfin, puisque le programme du projet d'agrandissement n'est pas encore connu¹⁰, il est pertinent d'établir avant tout un tableau comparatif illustrant les besoins énoncés par le Musée d'Art Contemporain dans son mémoire présenté au comité consultatif en 1986 en terme de superficie, aux superficies réelles que le Musée disposait à la Cité du Havre et à celles de son emplacement actuel à la Place des Arts. Ces besoins ont été définis par M. Guy Desbarats, architecte-conseil associé au projet de construction du musée à la Place des Arts (tab. 2).

Tableau 2: Superficies comparées entre les besoins du MACM, l'ancien musée de la Cité du Havre et le bâtiment actuel du MACM à la Place des Arts

Superficies comparées (m²)			
	Besoin du MACM	Cité du Havre	Place des Arts¹¹
Lieux publics généraux	-	-	-
Avec auditorium	1 490	-	1 635
Sans auditorium	900	355	-
Espaces d'exposition	3 175	1 390	2 590
Centre de documentation	600	117	335
Centre audio-visuel	190	30	155
Réserves			
Sur place	1 500	198	390
À l'extérieur	1 500	573	Indéfini
Services techniques	1 733	190	955
Administration, communication et conservation	1 020	446	1 270
Surface d'exposition verticale	2 300	1 520	1 670
Surface du jardin de sculptures	À déterminer selon le site	1 650	-

¹⁰ Le MACM annonce sur son site web que les documents d'information relatif au projet d'agrandissement du Musée seront mis en ligne au cours des prochains mois. (MACM : macm.org)

¹¹ Les données sont tirées des plans de 1985 fournis par la firme Jodoin, Lamarre, Pratte et Associés

Ainsi, dans l'optique d'un agrandissement / réaménagement du Musée des Arts Contemporain de Montréal, la différence entre les superficies des besoins initiaux du MACM illustré dans le tableau et les superficies tirées des plans de 1985 du présent édifice du musée pourrait servir de base à l'élaboration d'un programme temporaire (tab.3) ¹².

Tableau 3 : Superficie initiale par rapport à la superficie à ajouter au MACM

Superficies comparées (m ²)		
	Superficie initiale	Superficie à ajouter (Projet de fin d'étude)
Lieux publics généraux sans auditorium	-	900
Espaces d'exposition	2 590	585
Centre de documentation	335	265
Réserves sur place	390	1 110
Services techniques	955	778
Surface d'exposition verticale	1 670	630
Surface de jardin de sculptures	-	≈ 1500

Il est enfin important de mentionner qu'en 2011, la firme Provencher, Roy + Associés a déposé suite à une étude de faisabilité, une proposition pour l'aménagement et l'agrandissement du MACM (fig. 12). Cette dernière, dont les commentaires furent mitigés, permet toutefois de visualiser l'ampleur du projet d'agrandissement et de réaménagement.



Figure 12 : Proposition pour le nouveau MACM, Provencher, Roy + Associés, 2011 [Source : <http://www.montrealitesurbaines.com>]

¹² Le MACM devrait annoncé la tenue d'un concours indiquant le programme souhaité d'ici la fin de l'été 2014, et donc à temps pour le début du projet

4. CADRE CONCEPTUEL | PROJET D'ARCHITECTURE

4.1 Analyse urbaine

Le quartier de la Place des Arts a connu un essor inégalé dans les dernières années (fig.13). On peut notamment citer en exemple la création en 2009 du Quartier des Festivals situé sur la rue Jeanne-Mance, entre les rues Sainte-Catherine et Maisonneuve (fig.14). Ce projet permet d'accueillir plusieurs festivals chaque année, entre autres le Festival de Jazz et le Festival Juste pour Rire. L'objectif de cette initiative était la dynamisation de la Place des Arts ainsi que son affirmation ferme comme plaque tournante de la culture à Montréal.

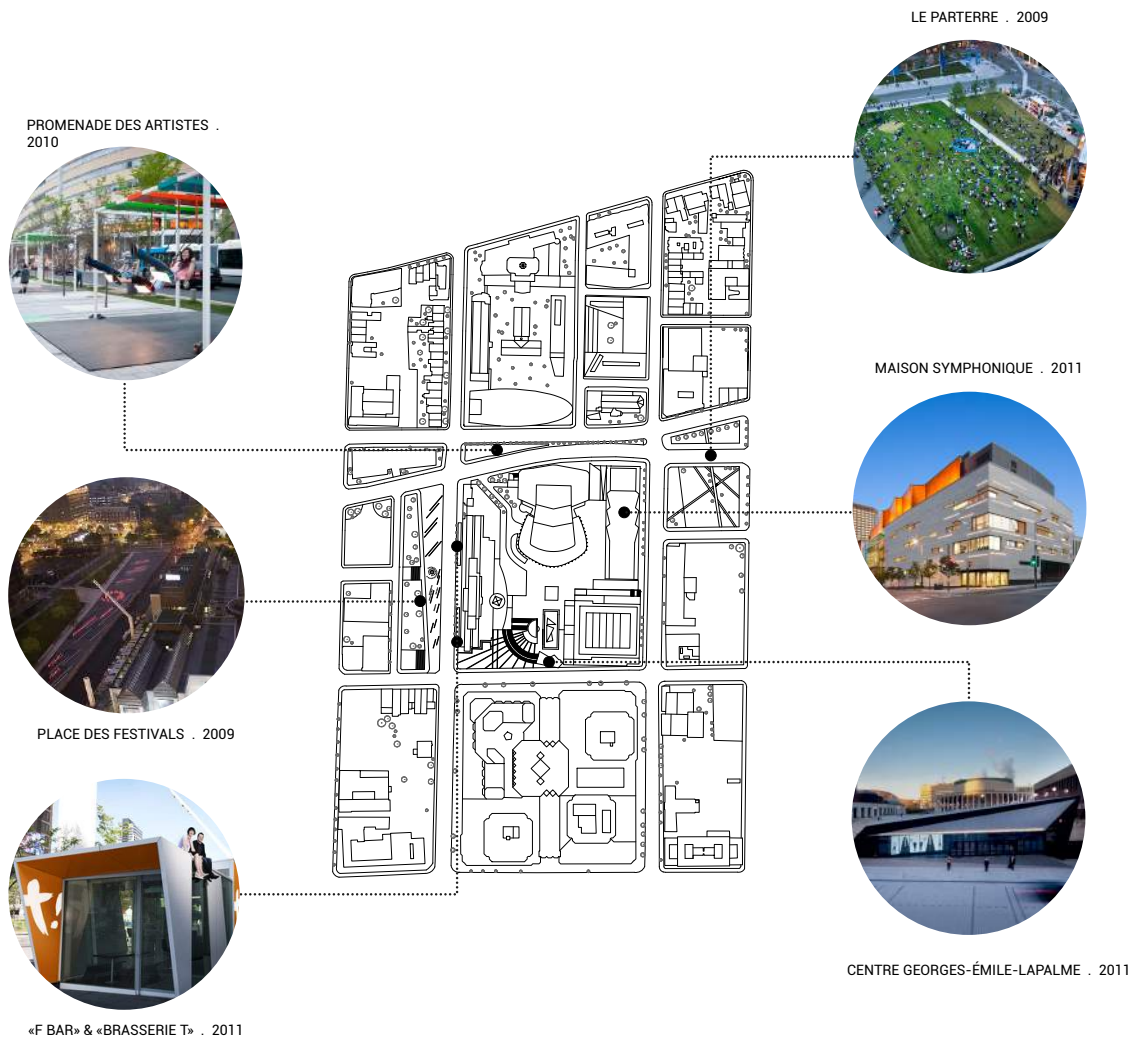


Figure 13 : Carte des nouveaux projets sur la Place des Arts depuis 2009 [Source : personnelle]



Figure 14 : Création du Quartier des Festivals, 2009 [Source : www.flickrriver.com]

4.11 Analyse parcellaire

De par sa taille importante à l'échelle de la ville, la Place des Arts est un système complexe difficilement traversable par le piéton (fig.15). Sa formation n'encourage de fait pas sa traversée, qui serait pourtant très pratique étant donné la position stratégique de la Place des Arts cintrée par plusieurs bâtiments à vocation différente tels que des bureaux, un théâtre et une université.

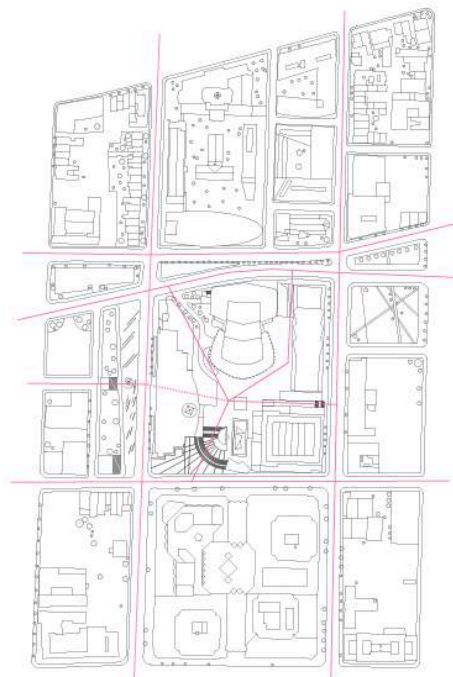


Figure 15 : Carte des différents parcours du quartier de la Place des Arts [Source : personnelle]

De plus, la Place des Arts présente une mixité programmatique de bâtiments qu'il est intéressant de prendre en compte dans le projet (fig.16). L'organisation spatiale de ce dernier devrait ainsi découler du contexte.

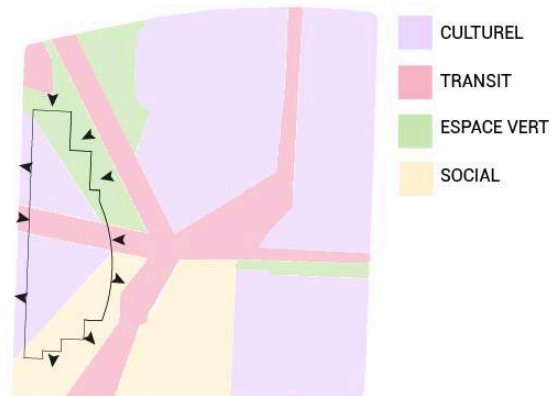


Figure 16 : Carte des différentes zones d'activités présentes sur la Place des Arts [Source : personnelle]

4.12 Musée du XXIe siècle

L'annonce d'un tel projet d'agrandissement et de réaménagement amène conséquemment à redéfinir ce qu'est un musée au XXIe siècle. En tenant compte des objectifs énoncés par le Musée pour 2015, il est possible de classer les nouveaux mandats du musée en trois catégories : l'expérience de l'art, l'enseignement et l'implication sociale (fig.17) (MACM : macm.org). Ces dernières se subdivisent ultimement en divers usages peu traditionnelles pour un musée notamment la réception d'évènement d'envergure (mariage, lancement, etc.).

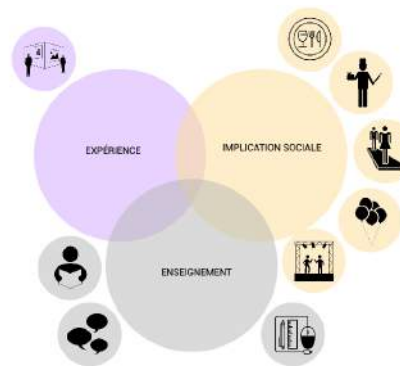


Figure 17: Schémas des différentes fonctions du musée du XXIe siècle

Ainsi, le musée du XXI^e siècle ne peut plus se contenter d'agir uniquement à titre de diffuseur d'art. Il se doit de se positionner fortement au sein des activités sociales et des préoccupations nouvelles de la société qui l'accueille.

4.2 Mission, enjeux et programme

Le projet porte sur l'agrandissement et le réaménagement du MACM suivant un objectif de réappropriation de ce lieu par les citoyens par l'introduction d'une conception s'appuyant sur la mise en abyme d'espaces narratifs. Il propose ainsi la création d'une narration découlant de la stimulation de l'imaginaire d'un visiteur parcourant des espaces aux qualités spatiales et sensorielles diverses. Ainsi, le projet tente de définir : comment réconcilier les citoyens avec un lieu dépourvu d'imaginaire par l'entremise d'espaces narratifs séquentiels?

4.21 Programme

Si l'on se fit aux objectifs énoncés par le MACM relatif au projet d'agrandissement et de réaménagement, le mandat premier de ce dernier est de doubler les superficies d'exposition. Ce point s'appuie sur le fait que le musée projette d'acquérir une nouvelle aire d'entreposage hors musée afin de libérer ses réserves au sous-sol. Ainsi, le musée se délaisse progressivement de son mandat de conservation de l'art.

Le programme suivant (tab. 4) présente ainsi le nouveau programme du musée en comparaison au programme actuel du MACM. Il implique l'ajout d'un étage et demi à la structure existante ainsi que la reconversion de la moitié des salles d'entreposage présentes dans le bâtiment.

Tableau 4 : Comparaison des superficies existantes et nouvelles selon le programme (m²)

Comparaison des superficies existantes et nouvelles selon le programme (m ²)		
Usages	MACM existant	Nouveau MACM (projet)
Archives	350	375
Atelier création	160	200
Auditorium	-	400
Billetterie	50	250
Boutique	320 (Hors musée)	350
Bureau	1 020	1 050
Café	-	300
Conservation	300	350
Débarcadère	200	200
Exposition	2 620	5 500
Hall	235	400
Locaux bénévoles	190	150
Locaux préparation œuvres	1 470	1 000
Lounge	60	100
Médiathèque	360	350
Terrasse	-	300
Réserve	1 020	500
Restaurant	190	350
Vestiaire	300	350

Au niveau de la proposition architecturale, le programme sera divisé en trois pavillons (fig.18), lesquels représenteront les trois principaux rôles du nouveau musée : l'enseignement, l'expérience de l'art et l'implication sociale. Cette disposition permet entre autres de gérer des heures de service ainsi qu'un public cible différent. La situation des différents pavillons a été attribuée en fonction de l'emplacement des différentes activités comprises au sein du quartier de la Place des Arts.

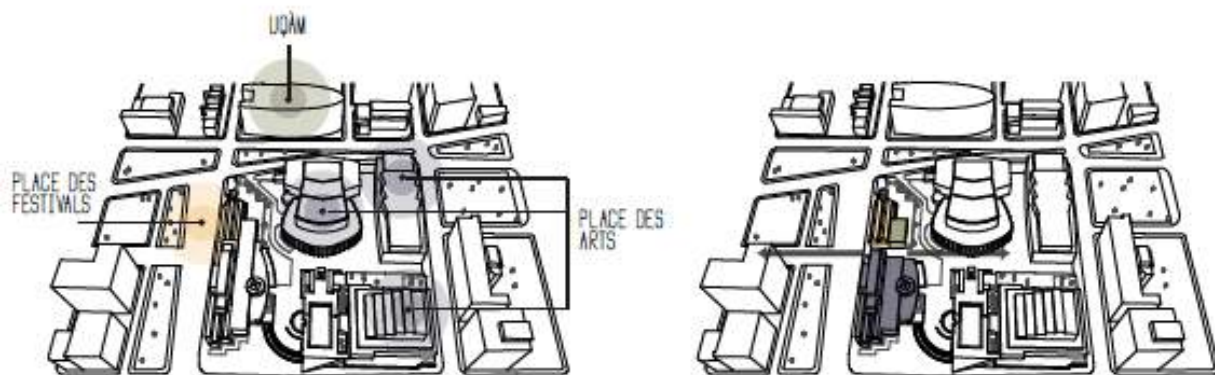


Figure 18 : Segmentation de l'ensemble existant en trois parties [Source : personnelle]

De plus, cette segmentation du bâtiment existant permet d'accroître la porosité de la Place des Arts. Présentement traversable dans l'axe nord-sud, elle pourra dès lors être également franchissable d'est en ouest par l'ajout d'un escalier en ligne avec la rue Major.

Enfin, cette segmentation permet d'expérimenter trois approches différentes face au patrimoine moderne. Le pavillon constituant la zone « sociale » conservera de ce fait sa structure et son enveloppe originale. En effet, ses verrières en toiture répondent avec justesse à la nouvelle fonction sociale du lieu. Le pavillon « enseignement » quant à lui conservera la structure du bâtiment existant et bénéficiera d'une nouvelle enveloppe plus transparente. Finalement, le pavillon « expérience de l'art » conservera lui aussi la structure du bâtiment existant à laquelle il sera ajouté un niveau et demi. L'enveloppe sera alors complètement transformée.

Finalement, au niveau programmatique, le pavillon « social » comprendra les fonctions susceptibles d'être en interaction avec l'activité du Quartier des Spectacles tels que la réception d'évènements d'envergure, la réception de spectacle temporaire, etc. Le pavillon « enseignement » comprendra les usages relatifs à la transmission et à l'échange des savoirs comme la médiathèque et le centre d'archives. Ultiment, le pavillon « expérience de l'art » comprendra les activités plus traditionnelles d'un musée telles que les salles d'exposition et l'auditorium.

4.22 Séquence d'espaces

Spatialement, le projet s'organise selon le concept de succession d'espaces aux qualités sensorielles et narratives différentes. Il se développe ainsi en différentes couches narratives, allant de la narration de la ville, au dialogue introspectif entre le visiteur et l'art. Le visiteur est ainsi appelé à traverser différents environnements provoqués par les diverses enveloppes du bâtiment. La première est une enveloppe de métal blanc perforé, qui par les jeux de lumières créées, propose une ambiance semi-extérieure dans laquelle le visiteur peut dialoguer avec l'environnement urbain et sentir l'excitation entourant la Place des Arts. La seconde enveloppe, une peau de verre, constitue une seconde barrière divisant l'espace

semi-extérieur et l'espace intérieur. Au coeur de cette dernière, le visiteur se retrouve alors dans un lieu où la lumière, filtrée par les deux premières couches, suggère un environnement tout aussi dynamique qu'à l'extérieur bien qu'à l'intérieur. Enfin, la dernière couche, une peau opaque de béton, contient les espaces d'exposition de l'art. Elle permet enfin de créer une ambiance contrôlée, dans laquelle l'art peut jouir d'un environnement optimal et dans laquelle le visiteur peut entrer en dialogue avec l'art, sans être dérangé par l'agitation extérieure.

L'objectif premier de cette approche est la création d'une narration suivant le parcours du visiteur au sein du musée. Ainsi, suivant les principes du projet de Jimenez Lai à Venise, l'individu, par son mouvement dans l'espace, peut reconstituer la narration du bâtiment. Cette dernière débute par le dialogue entre le bâtiment et la ville pour se terminer par le dialogue entre l'individu et l'art. Il s'agit là du mandat d'un musée d'art contemporain; c'est-à-dire de situer l'art au sein d'un lieu et d'une époque, mais aussi au sein d'une collectivité.

De plus, cette démarche vient appuyer les théories de Tschumi sur l'interaction entre événement, espace et individu dans son *Manhattan Transcripts*. De fait, chaque espace ainsi cadré entre deux peaux du bâtiment permet de sous-tendre une activité différente qui s'enclenche par le mouvement du visiteur dans l'espace.

4.3 Formalisation architecturale

Vue de la rue Sainte-Catherine (fig.19), le musée se présente comme un monolithe blanc perforé surélevé d'un rez-de-chaussée entièrement vitré. Seule dérogation à son uniformité est une vitrine rectangulaire qui ressort de la paroi blanche au deuxième niveau. Cette dernière permet une présence sur rue intéressante qui attire le passant en révélant brièvement le contenu du musée.

Le café s'annonce dans l'espace plus reculé du rez-de-chaussée. Cet écart lui permet d'ailleurs de jouir d'une florissante terrasse quand la température le permet. Enfin, ce décroché dans la façade conserve une percée vers le Théâtre Wilfrid-Pelletier.



Figure 19 : Vue extérieure depuis la rue Sainte-Catherine

Lorsqu'on s'approche du musée depuis le Théâtre Maisonneuve (Fig. 20), on peut ainsi constater furtivement l'entrée secondaire du musée, située entre la peau de métal blanche et l'enveloppe de verre. Ce lieu accueille de plus la terrasse du restaurant. Le visiteur se retrouve alors dans un des espaces semi-extérieurs. Il est ainsi en contact avec l'effervescence de la Place des Arts tout en profitant d'une zone où la température et la lumière sont partiellement contrôlées.



Figure 20 : [À gauche] Vue à la sortie du théâtre Maisonneuve [À droite] Vue de l'interstice [Source : personnelle]

Enfin, une fois rendu à l'intérieur (Fig.21), le visiteur expérimente un espace où la lumière, filtrée par les deux enveloppes précédemment énoncées, crée des jeux de lumière au sol s'apparentant à ceux que l'on retrouve à l'extérieur. Cet espace accueille les fonctions plus publiques notamment le hall, la circulation centrale et la billetterie. Il s'agit en quelque sorte d'un prolongement intérieur de la Place des Arts.



Figure 21 : [À gauche] Vue de la circulation centrale [À droite] Vue du jardin intérieur [Source : personnelle]

Finalement, le visiteur poursuit son parcours vers les différentes salles d'exposition. Ces dernières, de par leur enveloppe opaque, permettent au visiteur de rentrer dans un état introspectif avec l'art sans toutefois être distrait par l'agitation des espaces plus publics du musée.

5. CONCLUSION

5.1 Regard sur le processus de recherche-création

Tel que défini par Tschumi, la perception d'un espace ne constitue que très rarement l'expérience souhaitée par le concepteur dû à la subjectivité de la démarche. Il est toutefois intéressant de constater qu'une approche de design concernée par le rapport entre  v nement et espace permet souvent d'ouvrir la porte à une expérience plus directe par le visiteur et ce faisant à une forme d'appropriation. Il s'agit possiblement là d'une des principales causes de l'apathie collective envers le MACM; c'est-à-dire que l'institution présenterait une rupture dans sa relation entre espace et  v nement. Aussi, il est possible que la cause de cette apathie soit purement idéologique, c'est-à-dire que la conception de l'architecture au Québec n'est pas à la hauteur des attentes de la population.

L'essai (projet) explore cette relation d'une histoire à raconter, à expérimenter, au-delà d'une mise en image, il s'agit d'une mise en espace, d'un parcours  v nementiel ponctué par la structure du bâtiment et les activités qu'il abrite dans le cadre de ses expositions. Cela suppose la coexistence de deux types de lieux, ceux de transition destinés à organiser le parcours et ceux de contemplation qui accueillent les activités muséales multiples propres à l'art contemporain. Il ne s'agit pas là d'un désintéressement de la forme architecturale, mais bien d'une conception s'appuyant d'abord sur le parcours sensible du visiteur.

Cela étant dit, l'essai (projet) vise à la fois l'exploration de nouvelles méthodes de représentation graphique pouvant faire émerger une approche conceptuelle.   cet effet, les documents graphiques du projet ont été produits dans l'optique d'une transmission claire du parcours du visiteur. L'idée de la séquence narrative, quoiqu'exprim e moins distinctement que dans l'exemple de la bande dessinée, n'a pourtant cessé de motiver les choix de représentations graphiques du projet.

5.2 Retour sur la critique de l'essai (projet)

De manière générale, le jury a transmis une réponse positive à la proposition architecturale. Il a toutefois relevé avec justesse la rupture trop importante entre les différents pavillons. Le projet aurait effectivement gagné en force si l'articulation entre ces éléments avait été mieux exprimée. Il y avait assurément ambiguïté entre l'effort de sectionner l'ensemble pour augmenter la compréhension du complexe et le manque de cohésion entre les différentes parties.

Ensuite, le jury a soulevé un certain manque de cohérence au niveau de l'emplacement de la circulation centrale. Ce dernier ainsi situé ne permettait pas une réelle continuité entre le rez-de-chaussée et la Place des Arts, comme il était mentionné dans le discours. Bien que je sois en accord avec cette remarque, je considère tout de même que l'alternative présentée apportait au projet d'autres avantages intéressants, comme celui de pouvoir faciliter la compréhension du parcours du visiteur.

Les commentaires somme toute mitigés du jury m'ont ouvert les yeux sur la subjectivité du projet architecturale. En ce sens, je crois que le projet répond aux réflexions soulevées par Tschumi par rapport à l'appropriation et la perception de l'espace par un individu. Le projet stimule l'imaginaire, provoque les discussions et ne laisse personne indifférent. Ultimement, aussi complet que l'essai (projet) puisse aspirer à être, il reste intrinsèquement subjectif à l'interprétation de son interlocuteur, puisque concerné par le rapport entre perception et imaginaire.

5. RECUEIL BIBLIOGRAPHIQUE

5.1 Cadre théorique et démarche

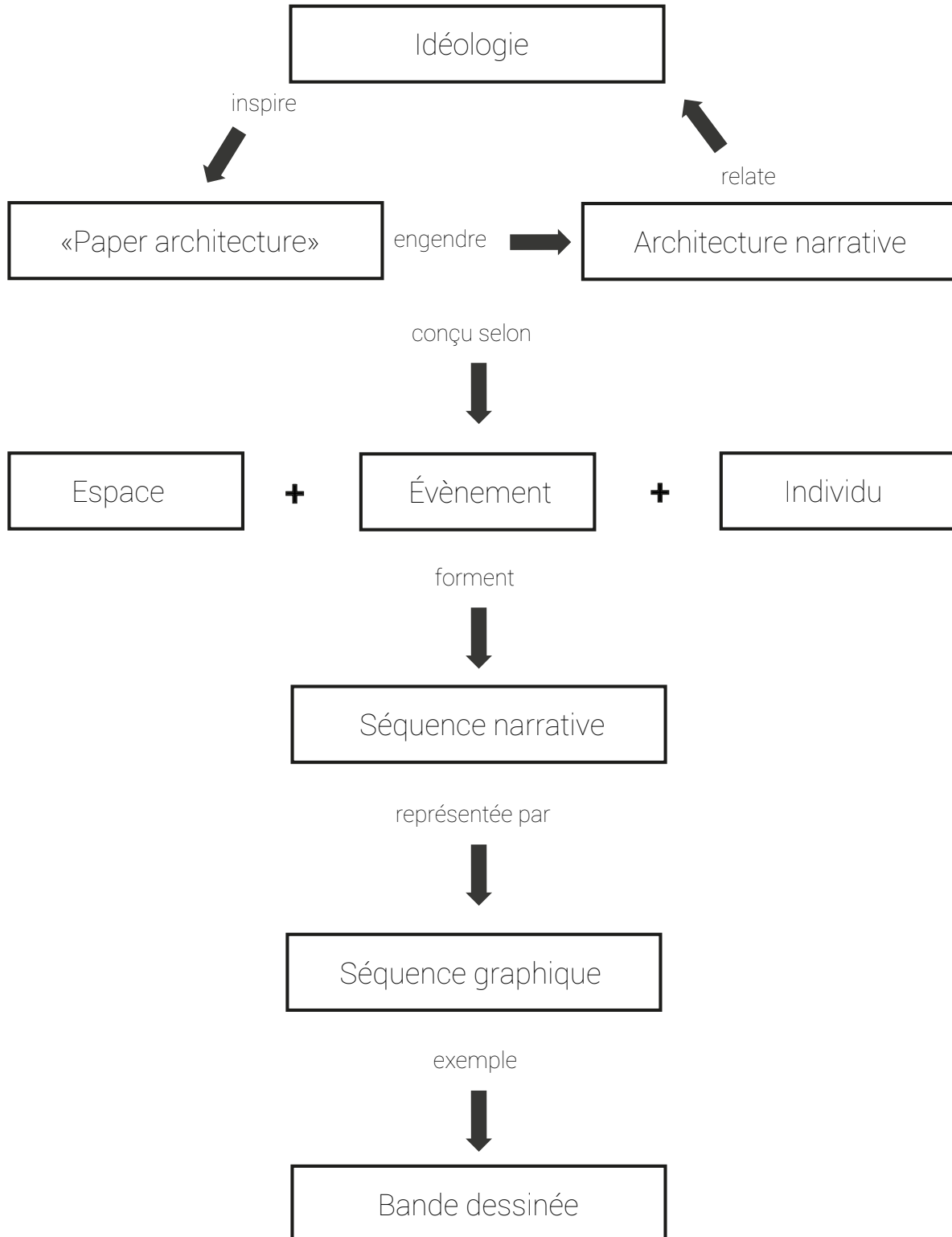
1. Archdaily. (2014) *Venice Biennale 2014: Jimenez Lai to Construct Taiwanese « Township of Domestic Parts*. Adresse URL : <http://www.archdaily.com/507664/venice-biennale-2014-jimenez-lai-to-construct-taiwanese-township-of-domestic-parts/#more-507664> (Consulté le 1^{er} mai 2014)
2. COATES, Nigel. (2012) *Narrative architecture*. Wiley Publication : United Kingdom, 168p.
3. COOK, Peter. (2008) *Drawing : The motive force of architecture*. John Wiley & Sons Ltd. : Londres, 208p.
4. LAI, Jimenez. (2012) *Citizens of no place*. Princeton Architectural Press : New York, 143p.
5. Encyclopédie Larousse. (2014) *Utopie*. Adresse URL : <http://www.larousse.fr> (Consulté le 15 mai 2014)
6. MASSTUDIO. (2013) *Narrative*. MAS Context : Chicago, 116p.
7. NEWMAN, Dan. (2012) *Polite Resistance and the Dimensions of Narrative*. Adresse URL : <http://www.wordsinspace.net/media-architecture/2012-spring/?p=482> (Consulté le 14 mai 2014)
8. PSARRA, Sophia. (2009) *Architecture and narrative: the formation of space and cultural meaning*. Routledge : New York, 285p.
9. SPILLER, Neil. (2007) *Visionary architecture: Blueprints of the modern imagination*. Thames & Hudson : New York, 270p.
10. TSCHUMI, Bernard. (1994) *Architecture and disjunction*. MIT Press : Cambridge, 268p.
11. TSCHUMI, Bernard. (1981) *Manhattan Transcripts: Theoretical Projects*, John Wiley & Sons Ltd. : New York, 64p.
12. TSCHUMI, Bernard. (1990) *Questions of space : Lectures on architecture*. Architectural Association : Londres, 107p.

5.2 Projet et site

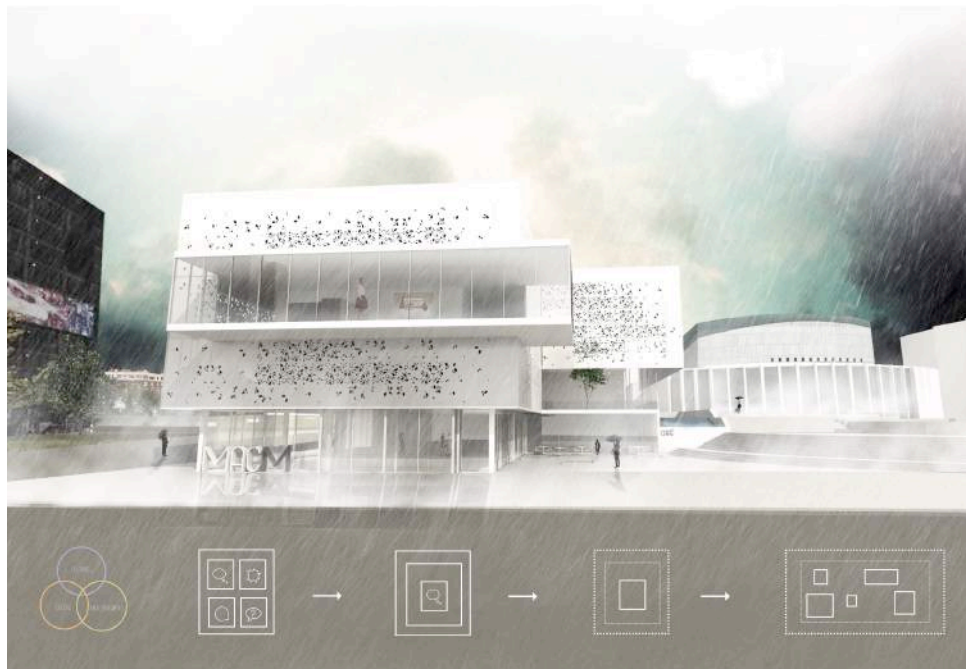
1. Cadastre de la Place des Arts et de son contexte urbain, Base de données topographiques du Québec (BDTQ), Adresse URL: <http://geoindex-plus.bibl.ulaval.ca> (Consulté en version dwg)
2. Carte de la ville de Montréal, Collection carte topographique du Canada, Adresse URL: <http://geoindex-plus.bibl.ulaval.ca> (Consulté en version tiff)
3. DOYON, Frédérique. (2009) *Plaidoyer pour un musée plus ouvert et plus audacieux*. LeDevoir, Adresse URL : <http://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/259949/plaidoyer-pour-un-musee-plus-ouvert-et-plus-audacieux> (Consulté le 5 février 2014)
4. DOYON, Frédérique. (2011) *Travaux d'agrandissement: Quels projets pour le MACM?* LeDevoir, Adresse URL : <http://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/338236/travaux-d-agrandissement-quels-projets-pour-le-macm> (Consulté le 5 février 2014)
5. ILLIEN, Gildas. (1999) *La Place des Arts et la révolution tranquille: les fonctions politiques du centre culturel*. Éditions de l'IQRC : Québec, 151p.
6. Musée d'Art Contemporain de Montréal. (2014) *Le Musée: Projet de transformation*. Adresse URL : <http://www.macm.org/le-musee/projet-de-transformation/> (Consulté le 14 mai 2014)
7. Musée d'Art Contemporain de Montréal. (1986) *Mémoire présenté au Comité consultatif des projets de construction de la salle de l'Orchestre symphonique de Montréal et du Musée d'art contemporain de Montréal*. Montréal, 129p.

ANNEXES

Annexe 0. Carte de concepts

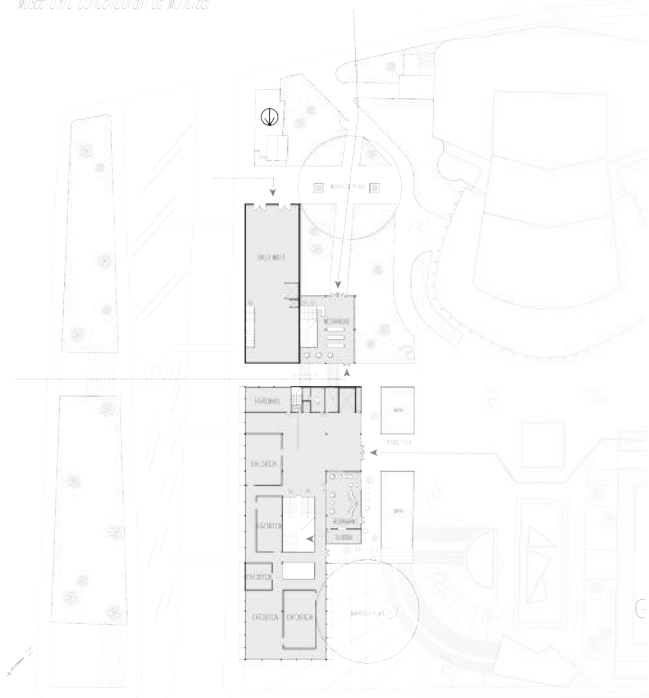


Annexe 1. Planches de la critique finale



ESPACE NARRATIF

Projet d'agrandissement et de réaménagement du Musée d'Art Contemporain de Montréal

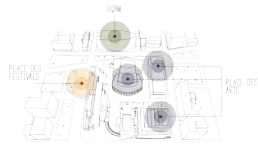
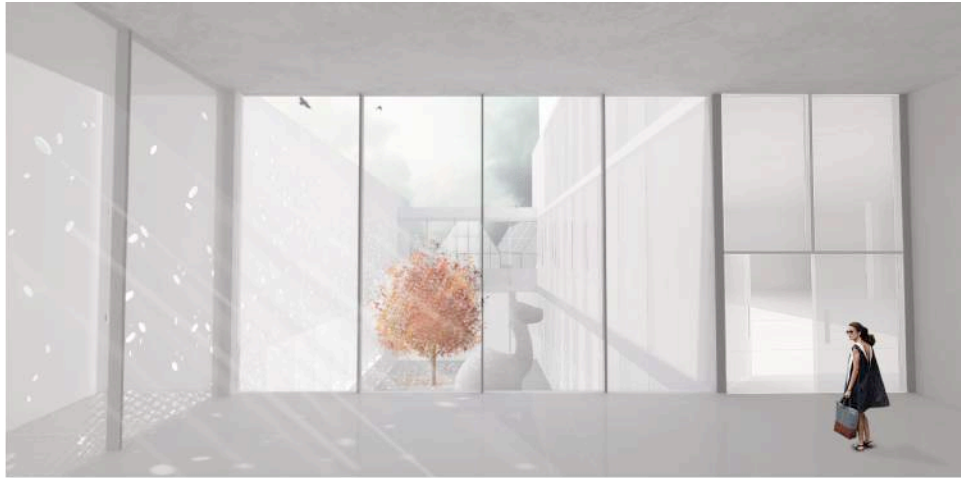


De projet s'adresse à la notion d'architecture narrative sous le prisme du rapport entre événement, espace, mouvement et temps. La narration s'appuie sur le processus que constitue l'événement - l'histoire racontée - qui motive la forme d'un espace et le son atmosphère. Pour ce faire, l'espace doit être conçu en fonction des différents parcours qu'un visiteur peut susciter lorsqu'il s'engage dans un lieu donné. C'est ainsi par le mouvement d'un corps dans l'espace que la narration se ressent. L'observateur devient alors concepteur, car c'est par sa découverte de l'espace que la narration se façonne dans son esprit.

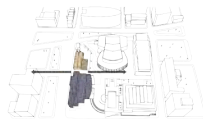
Concrètement, une analyse du projet d'agrandissement et de réaménagement du Musée d'Art Contemporain de Montréal est initiée par le sujet. Le MACM a récemment enrichi son offre architecturale ses surfaces d'exposition et d'habitat, par le fait même, une nouvelle vie au bâtiment. Le musée se trouve actuellement sur la Place des Arts, véritable plaque tournante de la culture montréalaise située en plein cœur du centre-ville. Et, depuis sa construction en 1982, le musée n'a pas su évoluer au même rythme que son environnement et ne répond plus convenablement aux besoins grandissants de la place et de la ville. C'est pourquoi un changement s'impose.

La proposition s'appuie d'abord sur une fragmentation du bâtiment existant. Celui-ci occupe, présentement, toute la longueur ouest de la parcelle, il devient prioritaire de permettre une meilleure perméabilité de la Place des Arts. C'est ainsi que le bâtiment sera divisé en trois parties - le lieu d'entrée, le lieu culturel et le lieu d'enseignement, reliés aux trois principaux axes que le musée joue au sein de la ville. Le trame existante sera par la suite conservée et certains éléments architecturaux remarquables du musée existant - tels que les verrières - seront de même conservés. La partie plus substantielle du musée - celle conçue par le visionnaire - sera quant à elle profondément remise à neuf.

L'organisation de ce nouvel espace se concentre particulièrement sur le parcours du visiteur au musée. C'est ainsi que par l'organisation de diverses boucles narratives que différentes histoires narratives seront proposées. Le visiteur fera de la sorte l'expérience de lieux narratifs se succédant les uns aux autres dans par la superposition d'enveloppes aux textures et à l'opacité variées. L'histoire racontée reste enfin à être appropriée par l'architecture.



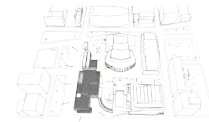
ZONES D'ACTIVITE ET CIRCULATION



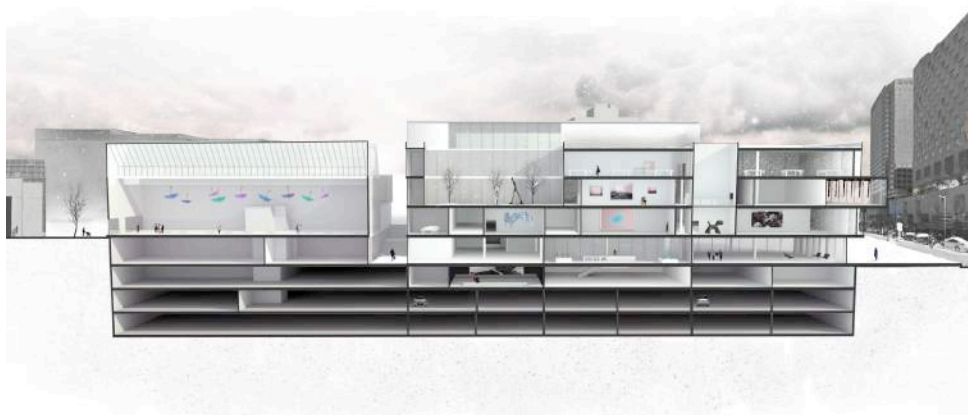
SEGMENTATION DE L'ENSEMBLE



CONSERVATION DE LA TRAME EXISTANTE



NOUVEAU SYSTEME



ESPACE NARRATIF : agrandissement et réaménagement du MACM

