



ACADÉMIE
DE NANCY-METZ

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Arts plastiques Pratiques disciplinaires *La maquette*

« Je m'inspire d'espaces architecturaux réels, mais les œuvres ne sont pas des reproductions de bâtiments réels en miniature. » Matthew Simonds

« Quand je travaille dans mon studio à Mumbai, il y a tellement d'éléments, de décadence, de vie, de chaos. C'est une condition à double-tranchant lorsque vous voyez le développement, à la fois vous constatez l'évolution et la dégradation ». Hema Upadhiaye



Eva JOSPIN (1975-), *Nymphées (détail)*, 2019, carton, papier coloré, laiton, bois, plâtre, 330 x 180 x 160 cm, galerie Suzanne Tarasieva.

Etymologie et perspectives sémantiques

Maquette : la *maquette* désigne une représentation d'un ensemble ou système, d'un objet, généralement de dimensions réduites et destinée à valider ou expérimenter des aspects ou comportements, distraire, reconstituer un état, présenter un projet, informer.

Si le terme est immédiatement évocateur d'architecture ou de jeux de construction, c'est que l'art de concevoir et d'édifier les bâtiments trouve dans la maquette un moyen indispensable de rendre compte de l'état de ce qui peut être projeté et modifié. Dès l'antiquité, les maquettes sont attestées mais considérées comme de simples outils renvoyant à l'habileté manuelle du concepteur. La Renaissance voit se développer de nombreuses propositions en volumes appelées *modelli* destinées à rendre compte de la qualité des auteurs comme « hommes de l'art » en capacité de mener des travaux et pour répondre aux commandes dans le cadre de véritables concours. Bien que le terme *modello* renvoie principalement aux réalisations miniatures d'édifices en volume, il signifie littéralement *maquette* et désigne une étude préparatoire de plus petites dimensions et qui peut être graphique ou picturale.

La maquette s'octroie rapidement un caractère pédagogique dans la mesure où son degré de précision permet de comprendre et d'évaluer les potentialités des réalisations projetées notamment dans le cadre des fortifications. Elle permet de même de pouvoir éprouver une perception globale, puis rapprochée, intégrant l'intérieur et l'extérieur et parfois les effets de lumière et de choix des matériaux. Quand il est question de présenter une architecture dans son environnement, lequel est également reconstitué, on parlera de maquette d'implantation. Cette dernière peut atteindre des dimensions conséquentes.

Dans le cadre d'une approche muséale, patrimoniale ou archéologique, la maquette devient un outil signifiant de reconstitution permettant d'appréhender un état qui n'est plus ou qui a évolué, elle devient en quelque sorte une réalisation reflet d'un «morceau de temps».

Etendue aux technologies numériques, la maquette s'affranchit du volume et devient une image en 3D intégrant un mouvement animé sans déplacement physique de la part du regardeur.

Les pratiques artistiques contemporaines ont interrogé la maquette comme élément plastique à part entière tant comme matériau que comme réalisation miniature revendiquée. Un grand nombre d'architectes sont de même considérés comme plasticiens dans la mesure où leurs œuvres et maquettes en lien abolissent les frontières entre sculpture et architecture.

Toujours attrayantes pas la fascination exercée sur les publics du fait de la miniaturisation et de la précision qui questionnent le rapport à l'échelle, les *œuvres-maquettes* des plasticiens développent cependant des partis pris engagés artistiques et de société questionnant l'espace, les matériaux, le temps, le rapport aux lieux, à l'environnement, à la mondialisation...

CORPUS : les œuvres proposées ne sont pas exhaustives, elles permettent d'aborder la notion de *maquette* selon des orientations qu'il est judicieux d'interroger dans le cadre d'une pratique plasticienne réfléchie et en lien avec une culture artistique justifiée. Les choix retenus privilégient objets d'art et œuvres de plasticiens.

- Modèle de grenier, vers 2000-1900 av. J.-C., bois peint, 22,5 x 32 x 45 cm, Musée du Louvre, Paris.
- Monstrance reliquaire, 1350-1415, argent et émail, H. 80.5 cm, musée du Louvre, Paris.
- Michelangelo Buonarroti dit *MICHEL-ANGE* (1475-1564), *maquette pour la façade de san Lorenzo de Florence*, 1618, bois, 216 x 283 x 50 cm, Casa Buonarroti, Florence.
- Samuel van HOOGSTRATEN (1627-1678), *boîte à perspective*, bois peint, 1655-60, 88 x 60.5 x 58 cm, National Gallery, Londres.
- Jean-Antoine LEPINE (1720-1814), *pendule de Dendérah*, 1806, 43,5 x 60 x 30,2 cm, bronze, musée du Louvre, Paris.
- Frédéric Auguste BARTHOLDI (1834-1904), *Tête de la Liberté. Travaux d'agrandissement du modèle primitif de la tête*, 1878, bois, caoutchouc, carton, papier, fer, plomb, laiton, plâtre, textile, 112.6 x 81 x 86 cm. Conservatoire national des arts et métiers, Paris.
- D'après Vladimir TATLINE (1885-1953), *Maquette du Monument à la Troisième Internationale*, 1919 / 1979, bois et métal, H: 420 cm diamètre : 300 cm, base : 80 cm, centre Pompidou, Paris.
- Charles SIMONDS (1945-), *Dwelling, People Who Live in a Circle. They Excavate Their Past and Rebuild It into Their Present. Their Dwelling Functions as a Personal and Cosmological Clock, Seasonal, Harmonic, Obsessive**, 1972, argile et bois, 22.2 x 66.7 x 66.4 cm, MOMA, New-York.
*personnes qui vivent en cercle. Ils fouillent leur passé et le reconstruisent dans leur présent. Leur habitation fonctionne comme une horloge personnelle et cosmologique, saisonnière, harmonique, obsessionnelle

- Bodys Isek KINGELEZ (1948-2015), *Ville fantôme*, 1996, matériaux divers, néons, 120 x 570 x 240 cm, collection Jean Pigozzi.
- Anne et Patrick POIRIER (1942-), *Exotica*, 2001, matériaux divers, néons, 1500 x 1100 x 80 cm, installation itinérante.
- Sarah SZE (1969-), *Hidden relief*, 2001, matériaux divers, 426.7 x 152.4 x 30.5 cm, galerie Gagosian, Los-Angeles.
- Lee BUL (1964-), *Mon grand récit, pleurer dans les pierres*, 2005, Polyuréthane, foamex, argile synthétique, barres d'aluminium et d'acier, panneaux acrylique, bois, peinture acrylique, vernis, lampe, 2005, 280 x 440 x 300 cm, musée Kiasma, Helsinki.
- Mathias BECHTOLD (1955-), *Outside the town*, 2001, carton, diamètre 137 cm x H.30 cm
- Philippe de GOBERT (1946-), *Boîte à outils-le Louvre*, 2008, bois et matériaux divers, 42 x 80 x 55 cm, collection de l'artiste.
- Hema UPADHIAYE (1972-2015), *Think left, think right, think low, think tight**, 2010, divers matériaux, 488 x 160 x 610 cm, exposé au Centre Pompidou, Paris en 2011. * *Penser à gauche, penser à droite, penser bas, penser fort*
- Mengzhi ZHENG (1983-), *maquettes abandonnées, 09*, 2016, bois carton plume, papier, plastique, 18 x 34 x 31 cm, exposition *Plus grand que les murs*, galerie Martagon, Malaucène.
- Matthew SIMONDS (1964-), *Exèdre*, marbre de Carrare, H 18 cm, collection de l'artiste.
- Eva JOSPIN (1975-), *Nymphées (détail)*, 2019, carton, papier coloré, laiton, bois, plâtre, 330 x 180 x 160 cm, galerie Suzanne Tarasieve, Paris.

Modèle de grenier, vers 2000-1900 av.J.-C., bois peint, 22,5 x 32 x 45 cm, Musée du Louvre, Paris.



Découvertes dans un contexte funéraire et exceptionnellement bien conservées du fait de la sécheresse de l'air et de l'absence de lumière, les maquettes de l'ancienne Egypte se rapportent principalement aux habitations et aux bâtiments agricoles. Cette maquette de grenier constitue un précieux témoignage de l'organisation d'un espace destiné à conserver les céréales à l'abri des animaux et des intempéries, elle apparaît en ce sens comme un véritable document d'archive de la vie quotidienne au Moyen-Empire. Le bâtiment est constitué de hauts murs qui circonscrivent une cour intérieure et des salles de stockage accessibles par une rampe latérale. Le dépôt des céréales s'effectuait par les ouvertures circulaires sur la terrasse des greniers.

Réduction du monde des vivants, les maquettes de greniers assuraient pour le défunt une subsistance éternelle dans l'au-delà par la seule présence d'un objet aux pouvoirs symboliques. En plus des images peintes sur les parois des tombes, des formules prononcées, le dépôt des objets et d'écrits religieux permettaient de bénéficier des services de la vie terrestre après la mort.

Les maquettes ne sont donc pas considérées comme des objets d'art mais comme des reflets du monde des vivants investis d'une mission de préservation de la vie spirituelle du défunt.



Monstrance reliquaire, 1350-1415, argent et émail, H. 80.5 cm, musée du Louvre, Paris. (détail à droite)

Les monstrances désignent des reliquaires permettant de présenter ou «montrer» les reliques des saint aux fidèles, directement visibles par le biais de contenants en verre ou cristal de roche enchâssés dans des montures ou bien protégées sous la forme de boîtiers fermés et richement ornementés.

La monstrance présentée ici figure deux anges photophores encadrant une réduction architecturale de style gothique. La minutie des détails pousse l'atelier à reconstituer les remplages des baies ogivales, les ornements des gâbles, pignons et pinacles et les contreforts des murs comme s'il s'agissait d'un véritable édifice religieux.

Le registre architectural n'est pas anodin, il renvoie au vocabulaire plastique des églises et par la même à l'Eglise comme entité spirituelle, gardienne du message évangélique et protectrice des reliques des saints.

La présentation de ce type de reliquaire dans les édifices de culte constituait une sorte de mise en abyme symbolique, l'église gothique renfermant une réduction d'elle-même sous forme d'un objet sacré.



Michelangelo Buonarroti dit *MICHEL-ANGE* (1475-1564), *maquette pour la façade de san Lorenzo de Florence*, 1618, bois, 216 x 283 x 50 cm, Casa Buonarroti, Florence.



La façade actuelle de la basilique de san Lorenzo à Florence est demeurée inachevée. En 1518, le pape Léon X avait confié à Michel-Ange le soin d'achever l'édifice à la suite d'un concours impliquant de nombreux artistes prestigieux. Après avoir remporté la commande et planifié la découpe des marbres, Michel-Ange, absorbé par d'autres réalisations et devant des difficultés inhérentes à une protestation de carriers voit le contrat résilié.

Les *modelli* ou maquettes des projets sont réalisées en bois et permettent à l'époque de rendre compte de la projection d'une réalisation à venir tout en confirmant leurs auteurs comme maîtres d'ouvrages compétents. Celle de Michel-Ange opte pour un parti-pris de *façade écran* rythmée par des colonnes adossées au rez-de-chaussée et une alternance de pilastres et de niches au premier étage. Un fronton sommital vient désigner l'emplacement de la nef centrale car les bas-côtés inférieurs sont dissimulés par l'élévation des murs latéraux qui n'ont d'autre utilité de que garantir un équilibre frontal.

Conservé à la casa Buonarroti, le *modello* de Michel-Ange est l'exemple type de la maquette comme trace d'un état jamais réalisé et acquiert le statut d'œuvre autonome à part entière. Dès 2016, des reconstitutions en images 3D ont permis de visualiser le projet final en intégrant une modélisation de la façade de Michel-Ange sur celle inachevée de la basilique. La maquette de la façade de san Lorenzo est donc passée du volume «réduit» à une projection virtuelle déclinant de nouvelles expériences de perception.

Samuel van HOOGSTRATEN (1627-1678), *boîte à perspective*, bois peint, 1655-60, 88 x 60.5 x 58 cm, National Gallery, Londres.

La boîte à perspective ou « intérieur d'une maison » s'ancre dans les recherches optiques initiées dès la Renaissance et dont les artistes flamands sont friands. La boîte est ouverte sur un côté pour laisser entrer la lumière et le spectateur est invité à se rapprocher d'un œilleton pour pouvoir appréhender un espace intérieur constitué de cinq panneaux peints montrant des ouvertures vers d'autres pièces, soit neuf pièces d'habitation en totalité. Les nombreux détails instaurent des narrations multiples enrichies de symbolisme et l'ensemble confirme avant tout l'artiste comme un maître des illusions détenteur des artifices de la perspective. Si l'objet peut être appréhendé comme une maquette, c'est surtout un objet visuel, un mécanisme à la fois artistique et scientifique renforcé par la miniaturisation de l'espace et la sollicitation du corps du spectateur, voyeur, maître des lieux ...

« Le fantasme d'ubiquité oculaire offert par la boîte à perspective charme le spectateur, mais également le désarme et le désincarne, car les séductions et possessions de la boîte ne sont pas mises à disposition de son corps, mais seulement de son œil fixé au judas. »

Artifice and Illusion : Samuel van Hoogstraten, Celeste Brusati



Jean-Antoine LEPINE (1720-1814), *pendule de Dendérah*, 1806, 43,5 x 60 x 30,2 cm, bronze, musée du Louvre, Paris.



La façade de la pendule suit scrupuleusement le relevé du temple effectué par Dominique Vivant-Denon au cours de la campagne d’Egypte. La manufacture des vernis sur métaux fondée en 1791 avait déjà été sollicitée par le dessinateur pour réaliser le socle d’un surtout de table en style « retour d’Egypte ».

L’objet est donc utilitaire et se concentre sur une reconstitution miniature d’un édifice antique puisque le mouvement est invisible et permet de lire l’heure dans le minuscule ornement central ailé de la frise. Le catalogue de la manufacture mentionne la possibilité d’acquérir l’objet avec ou sans mécanisme horloger, ce qui confirme la possibilité de disposer d’un élément décoratif sans autre fonction que celle d’ évoquer un temple égyptien miniature.

À la suite de la campagne napoléonienne, le répertoire ornemental de l’Egypte antique est mis à l’honneur dans les arts décoratifs et se retrouve transposé dans les pièces de mobilier et dans certaines réalisations architecturales. De nombreux petits objets de la vie quotidienne vont arborer des motifs pharaoniques ou reconstituer des œuvres sculpturales. Au goût de l’ailleurs exotique répond la démarche scientifique qui va propulser la France parmi les pionniers de l’Egyptologie. La pendule de Dendérah est l’un des rares exemples proposant une vue miniature d’un édifice existant et reconstitué avec minutie en dépit de quelques interprétations (la gravure de Vivant-Denon ne pouvant montrer les soubassements ensablés).

La mode des réductions architecturales en pierres fines se développe dès la fin de la Renaissance, subtils hommages à une Antiquité fantasmée ou parfois fidèles reconstitutions miniatures d’éléments préservés. Les caprices architecturaux souvent à l’usage des arts de la table (à gauche) développaient une créativité entre rêve et réalité.

Frédéric Auguste BARTHOLDI (1834-1904), *Tête de la Liberté. Travaux d'agrandissement du modèle primitif de la tête*, 1878, bois, caoutchouc, carton, papier, fer, plomb, laiton, plâtre, textile, 112.6 x 81 x 86 cm. Conservatoire national des arts et métiers, Paris



La maquette de *l'agrandissement de la tête de la Liberté* est une singularité dans la production de l'auteur qui semble s'être diverti à reconstituer un chantier colossal et à faire figurer artisans et visiteurs.

Au premier plan, la tête à échelle réelle du point de vue des figurines émerge d'un échafaudage. A droite, des visiteurs peuvent découvrir une version complète de la statue et un modèle réduit de la tête qui est en cours d'agrandissement lui-même accompagné d'un petit moule de la statue permettant de comprendre les étapes de la mise à l'échelle... Au-delà de la minutie et d'une certaine dimension humoristique, Bartholdi parvient à faire entrer dans un espace réduit pas moins de quatre représentations du modèle et procède à une mise en abyme judicieuse : la vision finale de la statue est l'élément le plus réduit de la maquette quand l'original achevé sera colossal.

L'œuvre pourrait être considérée comme un outil de conception mais le modelage des personnages incite plus à pencher vers une performance personnelle de l'auteur. Le visiteur peut cependant comprendre, en tournant autour de la composition, la chronologie et les astuces des étapes de la construction. La maquette n'est donc pas dénuée d'une dimension pédagogique à l'intention du public. Elle évoque les reconstitutions futures qui vont investir l'espace muséal en proposant aux visiteurs des maquettes animées, reflets d'un contexte et d'un fragment de temps suspendu.



D'après Vladimir TATLINE (1885-1953) *Maquette du Monument à la Troisième Internationale*, 1919 / 1979, bois et métal, H: 420 cm diamètre : 300 cm, base : 80 cm, centre Pompidou, Paris.

La tour Tatline est un ouvrage constructiviste jamais réalisé et élaboré entre 1919 et 1920 par l'architecte du même nom. D'une hauteur projetée de 400 mètres, elle devait s'ériger à saint Pétersbourg pour faire état de quartier général à l'Internationale Communiste, groupement de différents partis communistes.

L'organisation spatiale de la tour repose sur une structure métallique doublement hélicoïdale évocatrice de la tour de Babel et qui abrite en son cadre trois volumes géométriques en rotation : un cube tournant sur lui-même en une année et servant de salle de congrès et de réunion, un cône destiné à abriter les bureaux exécutifs pivotant également en un mois et un cylindre occupé par des organismes de communication de presse et radiophoniques effectuant une rotation en une journée.

Le public aurait été invité à parcourir l'ouvrage par les différents espaces fonctionnels et par des mécanismes d'ascension intégrés à la structure métallique. La commande initiale effectuée par le *Komintern* semble de nos jours invalidée et Tatline aurait proposé un projet de sa propre initiative, assez imprécis dans ses plans, et qui rend toute tentative de reconstitution hypothétique. La dimension utopique est de même renforcée par une hauteur vertigineuse pour un édifice censé enjamber le fleuve Néva. Le coût astronomique du projet et la guerre civile révolutionnaire ont définitivement condamné toute réalisation.

Les différentes maquettes dont celle du centre Pompidou constituent donc les seules élévations permettant d'appréhender un projet non concrétisé et qui confère à ces objets une dimension désormais sculpturale plutôt qu'architecturale.

Charles SIMONDS (1945-), *Dwelling, People Who Live in a Circle. They Excavate Their Past and Rebuild It into Their Present. Their Dwelling Functions as a Personal and Cosmological Clock, Seasonal, Harmonic, Obsessive*, 1972, argile et bois, 22.2 x 66.7 x 66.4 cm, MOMA, New-York.



« Construire un habitat dans la rue, c'est comme serrer la main des spectateurs. L'habitat devient un sujet de conversation. Les Petits Hommes font appel à la psyché des gens. Ils génèrent toutes sortes de commentaires. »

Le travail de Charles Simonds repose sur une mythologie personnelle, celle des «petits gens», dont l'artiste réalise les habitations, lesquelles sont désertées par leurs occupants qui se déplacent vers d'autres lieux et en d'autres temps. Le spectateur est ainsi invité à découvrir des lieux miniatures en argile et en petits éléments de bois totalement abandonnés. Les *dwelling*s désignent ces habitats que l'artiste dispose à même les murs, profitant d'aspérités ou de l'érosion des matériaux, sur les rebords de fenêtres et dans de nombreuses villes du monde.

Aux *dwelling*s furtifs, installés dans la ville, soumis aux intempéries ainsi qu'aux interventions des passants répondent ceux réalisés sur socle et présentés dans les espaces muséaux.

Une observation minutieuse rend compte du temps important consacré à la réalisation des petites architectures souvent sans liant et qui adoptent des organisations architecturales évocatrices de temples ou de lieux de cérémonies. Simonds étend sans cesse l'histoire des «petits gens» et la soumet à l'appréciation des spectateurs qui doivent en supposer la chronologie et les interrogent sur leurs mœurs et leurs pratiques cérémonielles.

Les maquettes de Charles Simonds constituent à la fois un tout narratif et des unités en soi, véritables briques d'un univers imaginaire et vestiges d'une civilisation sans cesse en mouvement dans l'espace et le temps. L'artiste incarne par ses maquettes l'architecte démiurge créateur de mondes.

Bodys Isek KINGELEZ (1948-2015), *Ville fantôme*, 1996, matériaux divers, 120 x 570 x 240 cm, collection Jean Pigozzi.



L'artiste congolais commence à réaliser dans les années 1980 des maquettes individuelles en matériaux de récupération, mettant à profit les couleurs chatoyantes et les surfaces réfléchissantes. Dès 1992, il entame la réalisation de villes entières sous formes d'installations itinérantes et le nom de chaque production, sélectionné au préalable, définit les choix opérés. L'oeuvre complet est désigné par l'artiste en utilisant les termes d'«extrêmes maquettes».

Ville fantôme est donc une œuvre nommée avant d'être réalisée, nom que l'artiste incruste dans les espaces libres entre plusieurs constructions. Gratte-ciel, immeubles de bureaux, hôtels et commerces déclinent une grande diversité de formes et instaurent une dimension évocatrice de fêtes foraines ou de cités de loisirs et pourtant, au-delà de l'apparente jovialité du résultat, aucune animation n'est perceptible, à moins que « fantôme » ne renvoie à « utopie ».

Kingelez insiste sur le fait d'avoir mené une démarche personnelle permettant de mettre en scène des architectures utopistes, de « contes de fées », reflets du fantasme de pouvoir offrir à tous un univers de vie joyeux et serein en contraste avec la dure réalité subie par de nombreux africains. Le choix des matériaux est fondamental dans les effets produits. Les maquettes transfigurent les éléments de récupération par la mise à profit des écritures, textures et tonalités.

« Je fais ce travail profondément imaginaire, méticuleux et réfléchi dans le but d'avoir plus d'influence sur la vie. En tant qu'artiste noir, je dois donner le bon exemple en recevant la lumière que l'art pur, cet instrument humain vital, allume pour le bien de tous. Grâce à mon profond espoir d'un avenir heureux, je m'efforce d'améliorer ma qualité, et le meilleur devient le merveilleux. J'expose un mode d'expression qui me va comme un gant, et je précise que je suis un autre artiste. »

Anne et Patrick POIRIER (1942-), *Exotica*, 2001, matériaux divers, néons, 1500 x 1100 x 80 cm, installation itinérante.



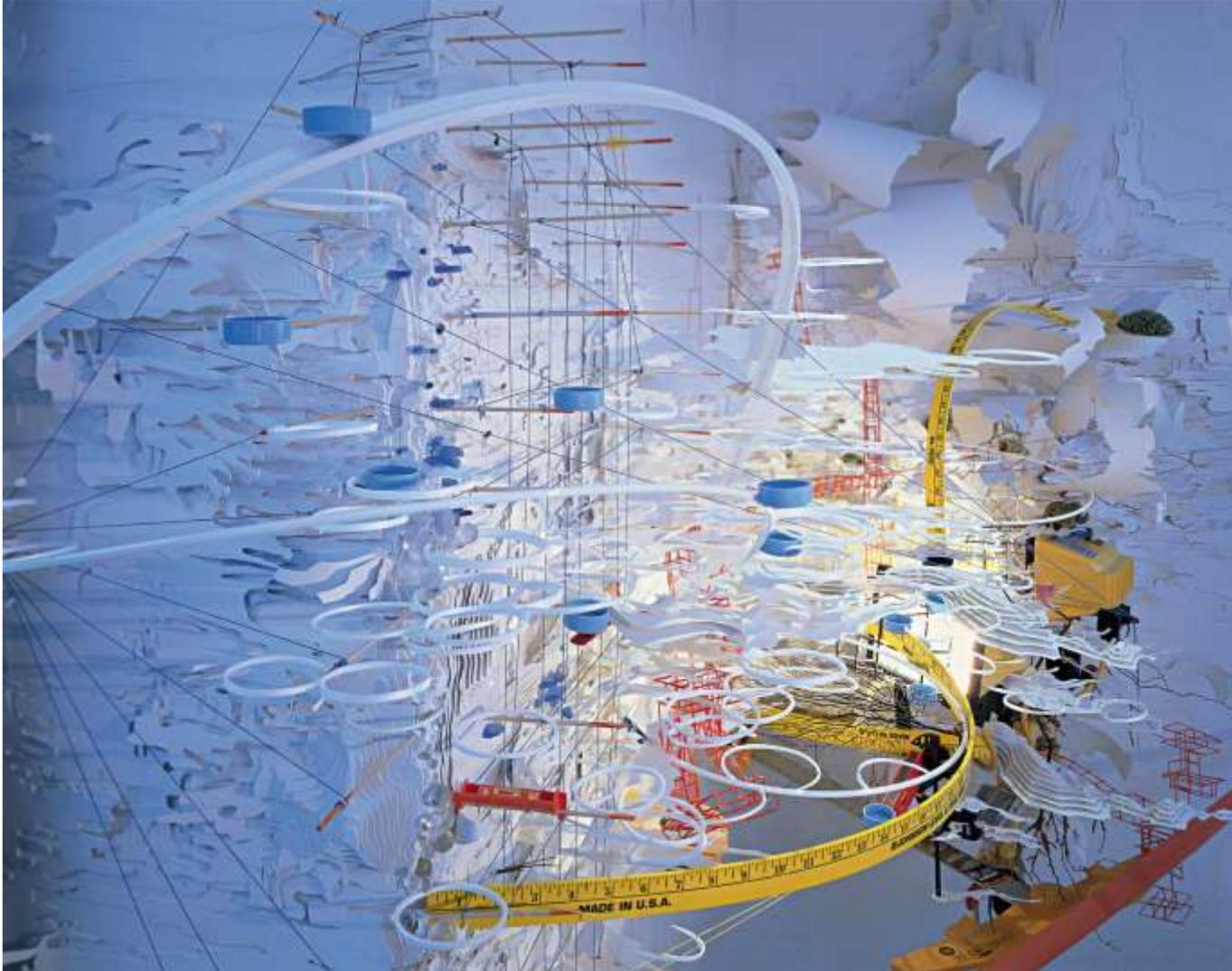
Le couple d'artistes réalise depuis 1967 une œuvre commune questionnant la mémoire, l'archéologie, le temps comme fondements d'une identité culturelle individuelle et collective.

Exotica est une installation de grandes dimensions réalisée en matériaux de récupération recouverts d'une fine pellicule noire anthracite. Un livret d'accompagnement, le «petit guide» est accessible au visiteur et permet de suivre l'histoire d'une cité florissante grâce à des ressources naturelles abondantes, qui connaît une crise économique et une guerre urbaine provoquant son abandon. Le public peut donc «visiter» la ville, présentée par sa maquette et conservée comme un patrimoine industriel remarquable, mais aussi comme témoin de comportements humains inadaptés. L'installation devient un étrange miroir du futur dans le contexte d'un présent confronté à des défis sociaux et environnementaux.

La transformation des matériaux est opérée par une couche picturale qui unifie les volumes et camoufle leur matérialité d'origine. Les éléments qui constituent les immeubles et usines sont donc choisis pour leurs formes évocatrices, renforcées par la pratique de l'assemblage.

« Nous avons commencé par le quartier des usines qui polluent, puis nous sommes passés au quartier d'habitations. Ici, vous avez le port, là-bas l'aéroport... Ici, c'est Little Tokyo avec des rues piétonnières, là c'est la gare de marchandises... C'est du grand bricolage, un grand jeu avec des quartiers chauds et des boîtes de strip-tease près du port et un centre historique autour de la cathédrale Sainte-Exotica, une place Jean-Paul Gaultier etc. On s'est bien amusé. Vous pouvez vous asseoir et la regarder en détail à la jumelle. Nous avons commencé par laisser apparentes les différentes choses récupérées, mais ce n'était pas conforme à l'idée que nous voulions donner d'un paysage industriel. Nous avons uniformisé en noir, parce que nous aimons le noir, et que c'est aussi la couleur de la pollution. L'échelle, on s'en est foutu. Les avions sont énormes, mais, après tout, ils sont arrivés au moment de l'annonce de la construction de l'A3XX. Avec ses 2 000 personnes à bord, ça fera de belles catastrophes ! »

Sarah SZE (1969-), *Hidden relief*, 2001, matériaux divers, 426.7 x 152.4 x 30.5 cm, galerie Gagosian, Los-Angeles.



« Le travail de Sarah Sze tente de naviguer sur et de donner forme à la prolifération incessante d'informations et d'objets dans la vie contemporaine. Incorporant des éléments de peinture, d'architecture et d'installation dans sa sculpture, Sze étudie la valeur que nous accordons aux objets et explore la façon dont les objets attribuent un sens aux lieux et aux temps que nous habitons. » Tanya Bonakdar, galeriste en 2020

Il pourrait être inapproprié de mentionner le travail de l'artiste américaine au regard de la notion de *maquette*, les productions renvoyant exclusivement à des installations en lien avec leurs environnements immédiats. Cependant, la manière de composer les assemblages évoque très souvent des paysages urbains semblant jaillir des murs, des constructions en dialogue avec le pouvoir suggestif des éléments qui les composent.

Sarah Sze joue sur l'évocation, c'est-à-dire qu'elle va faire ressentir une impression particulière incitant à identifier des paysages, des villes ou des architectures alors qu'il n'en est rien. Ses créations consistent en des sculptures dans l'espace mais qui font référence à des codes particuliers propres à l'urbanisme : volumes reliés, éléments de communication et de circulation, espaces verts, éclairages ...

On parlera aussi de détournement d'objets puisque les matériaux sont des objets du quotidien transfigurés par la pratique de l'assemblage. Il faut en cela que le spectateur sollicite son imagination car il va reconnaître les constituants et être invité à voir autre chose que de simples objets.

Lee BUL (1964-), *Mon grand récit, pleurer dans les pierres*, 2005, Polyuréthane, foamex, argile synthétique, barres d'aluminium et d'acier, panneaux acrylique, bois, peinture acrylique, vernis, néons, 2005, 280 × 440 × 300 cm, musée Kiasma, Helsinki.



A partir de 2005, l'artiste se consacre à la réalisation de grandes installations souvent suspendues évoquant des paysages imaginaires mêlant des éléments architecturaux et des matériaux considérés comme clinquant ou kitsch : chaînettes de métal, miroirs parfois en éclats, papiers aluminés, perles... Il en résulte une impression ambivalente issue de la confrontation de lignes et de formes très architecturées à d'autres composants très « organiques ».

Lee Bul développe en 2007 une série de « constructions » en hommage à l'architecte allemand Bruno Taut et à ses projections de villes utopiques. Elle nomme l'ensemble de ses créations « *mon grand récit* », un condensé d'expériences personnelles constituant une mythologie personnelle. « Elles établissent des liens entre des objets, des impressions et des faits historiques éloignés dans le temps et l'espace. »

Pleurer dans les pierres se présente sous la forme d'une ville suspendue sur une structure de pilotis autour d'un massif évoquant une montagne asiatique et d'où émerge une immense autoroute circulaire. Une enseigne lumineuse propose au spectateur une réflexion de l'artiste teintée de mélancolie et qui renvoie la sculpture à l'incarnation de maints de ses états d'esprit et au caractère utopique de certaines théories de l'architecture et de l'urbanisme.

La maquette devient ici support multiple d'évocation.

Mathias BECHTOLD (1955-), *Outside the town*, 2001, carton, diamètre 137 cm x H.30 cm

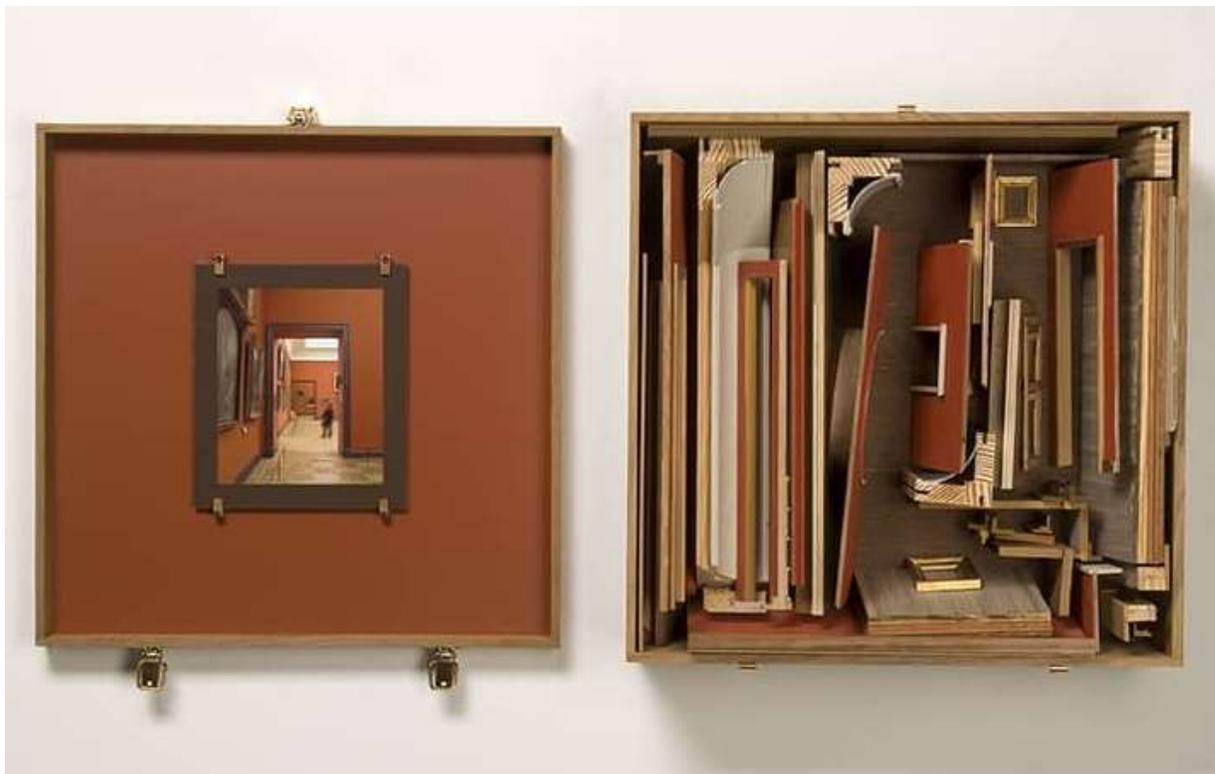


La singularité du travail de Mathias Bechtold repose sur sa capacité de tirer parti de la potentialité des matériaux pour construire des architectures et des villes imaginaires. Le carton demeure le principal matériau utilisé ou plutôt recyclé, voire transfiguré tant la diversité de son utilisation produit des variations formelles et des textures illusionnistes.

L'artiste combine les ondulations, alterne surfaces lisses et surfaces en relief pour représenter immeubles et alignements urbains, champs et massifs rocheux. L'intégration de petits objets comme des briquets usagés ou des tuyaux d'aspirateurs est mise à profit pour évoquer des sculptures de façades ou des éléments architectoniques à part entière.

« Les œuvres de Mathias Bechtold fascinent car elles stimulent l'imagination avec des mégastructures ainsi que des maquettes de paysages urbains entiers ou de bâtiments gigantesques. En même temps, ils sont si riches en détails que lorsque vous les regardez, vous pouvez littéralement vous y perdre et oublier qu'il s'agit d'un modèle. Pour cette expérience particulière entre vision, illusion et réalisme, cependant, non seulement l'uniformité du matériau à partir duquel ils sont fabriqués joue un rôle important. Avant tout, la texture cohérente de son montage, où la matière est presque amenée à disparaître, est essentielle. Dans leur cohérence conceptuelle et artistique, les œuvres de Bechtold donnent en effet vie à des univers qui leur sont propres, qui commentent de manière critique et ironique le monde dans lequel nous vivons, ou le transcendent délibérément. » Laura Mars, 2015

Philippe de GOBERT (1946-), *Boîte à outils-le Louvre*, 2008, bois et matériaux divers, 42 x 80 x 55 cm, collection de l'artiste.



Photographe de formation, Philippe de Gobert commence à concevoir en 1978 les « artist's rooms », petites maquettes figurant une pièce d'ateliers imaginaires ou réels. Il s'oriente ensuite vers une démarche de constructions miniaturisées de lieux non référencés, parfois en hommage à certains artistes et qui vont servir de supports à des tirages photographiques de grandes dimensions (en bas à gauche).

La boîte à outils-le Louvre s'ancre dans une série proposant la reconstitution de lieux muséaux ou culturels emblématiques présentés sous formes de coffrets. Le boîtier renferme un ensemble d'éléments qui, assemblés, permettent de reconstruire un espace scénique, lequel devient le sujet d'une photographie intégrée dans le couvercle.

La maquette est ici mise en dialogue avec les statuts de l'image et les dispositifs de sa réalisation. Le lieu miniature en volume est *illusion* mais devient concurrent du réel par la prise de vue photographique qui instaure le doute quant à la réalité et à l'échelle du modèle.

La tentation est grande pour le spectateur de redevenir enfant un instant et de se consacrer avec application à la construction d'une architecture miniature dont une photographie fait office de mode d'emploi.



2008 modèle pour *La maison de l'Arbat*, 42x80x55 cm

2002 tirage argentique 140 x 104 cm



Philippe de Gobert a développé de même un travail de reconstitution architecturale de différents quartiers de la ville du Havre (*Le Havre, la ville reconstruite*), dioramas illusionnistes donnant lieu à des images à la fois poétiques et inquiétantes. Son travail questionne le statut de la maquette comme élément d'un dispositif au service de la création de l'image.



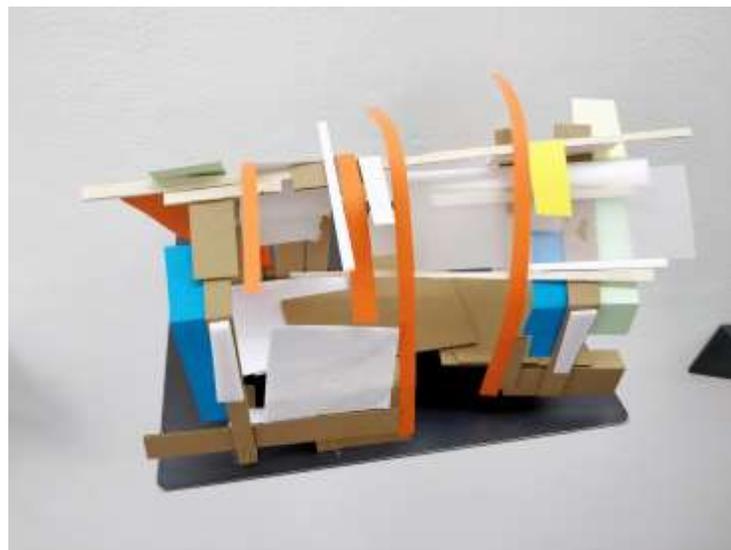
Hema UPADHIAYE (1972-2015), *Think left, think right, think low, think tight*, 2010, divers matériaux, 488 x 160 x 610 cm, exposé au Centre Pompidou, Paris en 2011.

L'oeuvre est en lien direct avec le bidonville de Dharavi dans la banlieue de Bombay et qui regroupe entre 700000 et un million d'habitants sur moins de deux kilomètre carré. Le quartier est à la fois une source conséquente de revenus du fait de l'implantation de nombreuses industries aux employés sous-rémunérés et une tragédie quant aux conditions de vie de ses habitants.

L'installation est composée d'innombrables petits édifices reliés entre eux et réalisés en aluminium et en émail, avec des feuilles en plastique et divers matériaux de récupération, parfois peints à la peinture acrylique. Les couleurs chatoyantes contrastent avec l'impression de prolifération qui peut devenir oppressante par la présentation de deux panneaux frontaux sur lesquels se déploie la «ville». Le spectateur doit éprouver l'expérience sensible d'une pénétration dans un couloir exigu où le regard perçoit le même paysage partout où il se pose. Hema Upadhiaye s'avouait fascinée par le renouvellement incessant et chaotique du bidonville de Dharavi et exploitait le potentiel évocateur des matériaux de récupération directement collectés sur le site. En ce sens, le quartier devient le fournisseur de sa propre mise en abyme engagée par le travail sous forme de maquettes de l'artiste.

« Bien sûr, je connais les structures socio-économiques et la hiérarchie sociale dans le bidonville et la ville. Mais en tant qu'artiste, je m'intéresse davantage à l'esthétique qu'ils ont créée dans le bidonville. Quand je regarde l'architecture, l'aménagement du quartier, la forme et les couleurs qu'ils ont créées, je vois du surréalisme, de l'art conceptuel et de l'arte povera. Mais c'est leur maison. Lorsque je passe devant le quartier tous les jours en allant au travail, je joue le rôle d'un voyeur qui espionne leur vie. Je traite de la dichotomie de la hiérarchie sociale et de toute l'idée du voyeurisme où je prends les protagonistes comme interprètes. » Hema Upadhiaye

Mengzhi ZHENG (1983-), *maquettes abandonnées*, 09, 2016, bois carton plume, papier, plastique, 18 x 34 x 31 cm, exposition *Plus grand que les murs*, galerie Martagon, Malaucène.



L'architecture est le sujet principal des travaux de Mengzhi Zheng et ceux qu'il présente dans les différents lieux d'exposition répondent aux espaces qui les reçoivent. Ce sont des constructions, dont les dimensions vont de la maquette à l'installation monumentale *in situ*, des suites de collages, eaux-fortes et sérigraphies qui entrent en résonance entre elles et avec l'espace de présentation. La série des *maquettes abandonnées* débute en 2014. Ce sont de petites sculptures réalisées avec du papier, des éléments de bois, de carton et de plastique et qui donnent à voir des abris, fragiles mais stables, posées sur des socles ou sur des consoles fixées aux murs.

Les maquettes s'offrent au regard du spectateur dans une grande économie de moyens revendiquée comme reflet de la fragilité des choses et de l'impermanence des expériences vécues. Elles peuvent être interprétées comme les agrégats de moments furtifs assemblés et qui constituent une architecture des souvenirs, incomplète, évidée, contrastée, ouverte et fermée...Elles questionnent de même la notion d'«habitabilité», situant les volumes entre sculptures et architectures.

« La parenté avec les sculptures faites de matériaux divers que sont les maquettes abandonnées est évidente. Œuvres dues à des mains agiles se mettant en action dans des moments de parenthèse cérébrale – un entre-deux dans lequel, entre travail et repos, l'imagination peut se déployer – les maquettes assurent aux plis une consistance et aux couleurs une expressivité maximale. Elles deviennent, à travers le jeu différentiel des plis, les doubles des dessins où se mettent en scène des plissements vibratiles. Comme ces maquettes ne sont pas des projets d'habitation mais des manifestations d'une donne psychique dans laquelle la raison est mise au repos, on ose s'aventurer dans une visite décomplexée. L'œil remarque vite, à son plus grand plaisir qu'il peut les traverser, car il n'y a pas de murs. » Jean-Louis Poitevin, critique d'art

Matthew SIMONDS (1964-), *Exèdre*, marbre de Carrare, H:18 cm, collection de l'artiste.

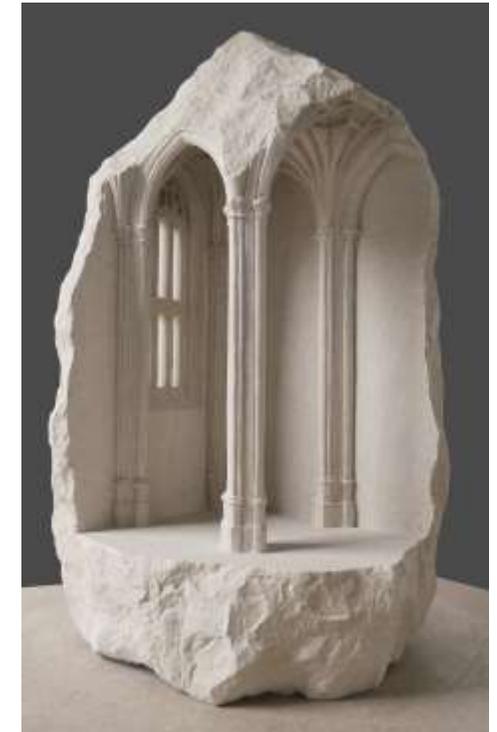


L'artiste, établi à Copenhague, sculpte la pierre et le marbre et donne à voir des intérieurs et des architectures miniatures largement puisés dans les répertoires stylistiques de l'histoire de l'Architecture. Les objets instaurent un paradoxe entre œuvre finie ou inachevée, modèle à agrandir ou fragments miniatures qui ne sont pas sans rappeler les nombreuses réductions d'architectures réelles ou imaginaires développées depuis le 17ème siècle.

La couleur des pierres sélectionnées et le polissage confèrent aux sculptures une préciosité presque apaisante, l'artiste jouant avec les ouvertures pour que la lumière puisse dialoguer avec les volumes et les espaces suggérés.

Si la parenté avec certaines œuvres architecturales emblématiques peut sembler évidente, Matthew Simonds précise ne pas réduire un édifice existant mais combiner plusieurs exemples pour créer des univers évocateurs d'une époque ou d'un édifice. L'*exèdre* est ainsi immédiatement mise en lien avec le Panthéon à Rome sans pour autant respecter l'ordonnement de l'original. Il s'opère un va-et-vient avec le modèle et son souvenir, une évocation à la fois lointaine et précise.

Le langage architectural est ici assimilé, combiné, à des fins d'invention tout autant que d'hommage distancié.



Eva JOSPIN (1975-), *Nymphées (détail)*, 2019, carton, papier coloré, laiton, bois, plâtre, 330 x 180 x 160 cm, galerie Suzanne Tarasieve.



L'oeuvre d'Eva Jospin est traversé de motifs et de thématiques récurrents : le paysage, la forêt et l'architecture, travaillés avec un matériau emblématique tant dans sa profusion dans la vie quotidienne que dans son utilité et son humilité : le carton.

Collé en plaques, ce dernier est mis en forme, creusé, sculpté pour en révéler les aspérités et les couches successives. Les forêts qui émergent d'un long processus de mise en forme ne sont pas guidées par une volonté figurative mais davantage pour servir de support à la contemplation, stimulant un exercice de réminiscences personnelles.

Eva Jospin réalise de même des paysages architecturaux. Des ruines ou des éléments d'architecture semblent émerger d'un matériau organique évocateur de grottes, de falaises ou de rochers. *Nymphées* présente une succession de terrasses et de colonnades, de salles souterraines qui renvoient aux sanctuaires de l'Antiquité et ne sont pas sans évoquer les *caprices* et *folies architecturales* et certaines gravures de Jean-Baptiste Piranèse.

Il est possible de parler de « maquettes-supports » à la méditation souvent de dimensions conséquentes, qui apparaissent comme des allégories de nos questionnements sur l'enfance, l'environnement, l'héritage du passé et qui instaurent l'artiste en véritable créatrice de mondes imaginaires.

« Ma forêt est totalement mentale. Elle n'est pas figurative. Elle reflète des préoccupations humaines : l'idée de se perdre ou de se retrouver, notre rapport à l'enfance aux contes, comme *Bambi* ou *Hansel et Gretel*, aux peurs archaïques... Mes forêts sont propices à l'échappée mentale. » Eva Jospin

Didactique des arts plastiques

Éléments des programmes justifiant l'approche de la maquette comme projet d'enseignement

Mots clés : *miniaturisation, réduction, échelle, diorama, illusion, scénographie, maquette d'architecture, plan-relief, matériau, assemblage, détournement, évocation, installation, citation, mondes imaginaires, mythologie personnelle.*

Cycle 3

La représentation plastique et les dispositifs de présentation

- Les différentes catégories d'images, leurs procédés de fabrication, leurs transformations (maquette comme sujet et par extension maquette comme représentation)

Les fabrications et la relation entre l'objet et l'espace

- L'hétérogénéité et la cohérence plastiques : les questions de choix et de relations formelles entre constituants plastiques divers, la qualité des effets plastiques induits ; le sens produit par des techniques mixtes dans les pratiques bidimensionnelles et dans les fabrications en trois dimensions. (maquette et choix plastiques revendiqués visuels et/ou symboliques)

La matérialité de la production plastique et la sensibilité aux constituants de l'œuvre

- Les qualités physiques des matériaux (matériaux de la maquette /évocation/ détournement/ assemblage)

Cycle 4

La représentation; images, réalité et fiction

- La création, la matérialité, le statut, la signification des images (images de maquette, maquette comme sujet, évocation, maquettes engagées...)
- La conception, la production et la diffusion de l'œuvre plastique à l'ère du numérique (maquette 3D)

La matérialité de l'œuvre; l'objet et l'œuvre

- La présence matérielle de l'œuvre dans l'espace, la présentation de l'œuvre (maquette et lieu, échelle, perception...)
- La transformation de la matière / Les qualités physiques des matériaux (matériaux et maquettes, précision ou écart...)

L'œuvre, l'espace, l'auteur, le spectateur

- La présence matérielle de l'œuvre dans l'espace, la présentation de l'œuvre (pratique de l'installation, in-situ, mise en abyme, dimension engagée)

Se repérer dans les domaines liés aux arts plastiques, être sensible aux questions de l'art

La question de la maquette dans l'art, références et notions