

Les mondes en-cadre de l'art contemporain Maquettes captives et prisons du processus de création

Résumé

L'art contemporain se peuple depuis quelques années de maquettes discrètes, troublantes tant elles sont reliées à la réalité, et cependant fermées aux projections du spectateur. Leurs créateurs pourraient mettre en scène toutes sortes de possibles, pourtant elles se caractérisent par leur silence ; leur apparente familiarité avec notre monde s'avère une trahison, lorsque nous comprenons qu'elles possèdent une cohérence propre qui ne nous est accessible ni physiquement, ni par l'imagination. À partir des œuvres de Rémy Jacquier, Thomas Demand ou encore Laurent Sfar, cet article s'interroge sur l'influence d'un processus de création discipliné sur la forme des maquettes. Ironie, malaise, exclusion, désillusion ou renfermement, chacun de ces petits espaces n'est-il pas avant tout un écho aux contraintes inhérentes à la vie contemporaine, et à l'art lui-même ?

Abstract

Recently, contemporary art has seen an influx of miniature models, discrete and disturbing because they are connected to reality, and yet inaccessible to the viewer's imagination. Although their creators could be carried away by their creativity, the pieces evoke a certain silence. Their apparent familiarity with our world is in fact a betrayal : we come to realize that they impose their own consistency, inaccessible to us both physically and mentally. Focusing on works by Rémy Jacquier, Thomas Demand, Laurent Sfar , this article examines the influence of a disciplined creative process on the final form of these models. Irony, malaise, exclusion, disappointment or confinement is each small space not primarily an echo of the constraints of modern life and of art itself ?

Mots clés : art, architecture, maquette, contrainte, Rémy Jacquier, Thomas Demand, Laurent Sfar.

Seaffranchir des tabous, des limites, des non-ditsí l'œuvre est l'expression d'une liberté. Pour autant elle n'est pas dénuée de cadres : ceux qu'elle intègre pour mieux les dépasser, mieux les interroger ; ceux également qu'on lui impose, normes de sécurité, respect des personnes, attentes des lieux d'exposition et, de plus en plus souvent, attentes prêtées aux publics. De ce fait, l'œuvre n'est pas étrangère aux contraintes.

La maquette en art contemporain donne forme à des utopies habitées par les attentes ou les craintes de l'artiste. Plus ou moins ancrée dans la réalité, elle est la proposition en trois dimensions de nouveaux possibles.

Malgré cette liberté qu'offrent les maquettes, les artistes auxquels nous nous intéresserons choisissent de s'imposer un certain nombre de règles strictes appliquées au processus de création et/ou à la mise en œuvre, donnant lieu à des espaces tout aussi affectés par leurs propres limites. Ces fictions ó nous entendrons le terme de *fiction* dans son double sens étymologique, à la fois comme l'action de façonner et celle de feindre ó sont pétrifiées, matérialisant les pratiques complexes qui leur ont donné jour. Des tensions fortes sont engendrées par ces mondes muets et pourtant troublants, fabriqués de toutes pièces par les plasticiens, figés dans leurs frontières, et contraignent l'élaboration de narrations à leur sujet.

Entre 1998 et 2001, Nicolas Moulin réalise la série *Viderparis*.

Toute trace humaine est effacée de ces prises de vue de la capitale. Les architectures sont murées jusqu'au deuxième étage, rendant l'accès aux habitations impossibles. Précaution inutile ? Car pas plus que dans les autres œuvres du plasticien, l'homme n'est représenté ; le vivant, végétal ou animal, n'a pas simplement disparu. Il est absent :

« Parcourir cette ville, qui a l'air peuplée de fantômes, donne le frisson. Mais il n'y a aucun fantôme, ni même la moindre trace de fantôme, comme il serait normal d'en voir au moins en imagination, dans toute cité en ruine ou abandonnée. Car cette ville n'est pas en ruine, et sans doute n'a-t-elle jamais été abandonnée. Peut-être n'a-t-elle jamais eu d'habitants. »¹

Pas de drame annoncé, mais une sensation étrange se dégage de ces images calmes au ciel bleu. Les étapes ayant donné lieu à cette série, retouches permettant la disparition du vivant et ajout de murs fictifs, parviennent à rendre crédible ce monde inhabité, qui nous exclut des architectures haussmanniennes pourtant familières. Nous n'y avons notre place qu'en tant que spectateurs extérieurs. Ces images de Nicolas Moulin, vidéo-projetées en boucle et accompagnées d'un son hypnotique, nous semblent appartenir à la même famille que les maquettes de Laurent Sfar, Nicolas Demand ou encore Rémy Jacquier.

Ainsi nous interrogerons-nous sur le choix de la modélisation, et plus particulièrement de la réduction, par les artistes, avant de nous intéresser aux maquettes comme à des prisons d'elles-mêmes, muettes et inhabitées, soumises à des contraintes de création les éloignant du monde qui leur sert de modèle.

L'artiste dirige un théâtre sans acteur, se fermant également aux potentielles interventions du public : ce dernier a-t-il seulement une place dans ces mondes qui semblent physiquement le rejeter ? Nous nous interrogerons ainsi sur la manière dont ces contraintes influent sur la liberté de notre réception, face à des œuvres nécessitant parfois un accompagnement, si toutefois l'on souhaite dépasser leur apparente fermeture à l'humain.

Pratiques étriquées

La maquette en architecture n'est pas présentée pour elle-même. Elle est un objet de transition, un accompagnement à la conception du bâtiment à venir. En art, elle peut tantôt se faire outil d'un processus qu'elle ponctue, tantôt être exposée en tant qu'œuvre ; elle peut aussi être œuvre et étape du processus, sans nécessairement en être un aboutissement.

Elle propose des « mondes possibles »² détenant leurs lois propres, plus ou moins rigides. Les artistes réalisant des espaces réduits expliquent de différentes manières le choix de cette pratique. Gilles Barbier, considérant sa *Méga Maquette* (2006) rassemblant ses œuvres passées et à venir, déclare : « La miniaturisation intervient quand la synthèse est impossible, quand la compression de l'information est bloquée. Ce qu'on ne peut réduire par la synthèse, on le réduit par la taille. »³ Charles Matton était quant à lui très attaché à la fidélité de ses constructions à leurs référents initiaux. Il concevait cette pratique comme un acte de contrôle sur les lieux : « La reconstitution d'objets miniaturisés autorise l'exercice d'un pouvoir inconcevable sur la grandeur nature. Les libertés totales prises ainsi sur l'objet, ont un caractère profanatoire. »⁴

Le pouvoir que confère la production de miniatures n'est sans doute pas étranger aux origines du verbe réduire, issu du *reducere* latin (« ramener, reconduire »), qui acquiert au XVI^e siècle la valeur figurée de « ramener (quelqu'un, quelque chose) à un état inférieur, à un état plus simple »⁵, puis d'amener quelqu'un, d'autorité, à la raison ou à l'obéissance, voire au silence ; cette dernière définition s'accorde aux œuvres qui nous intéressent ici.

Leurs concepteurs ne modélisent pas nécessairement pour les mêmes raisons que Charles Matton ou Gilles Barbier ; leurs mondes, en effet, semblent finalement échapper à leur contrôle, s'en détacher. Les règles menant à leur émergence sont de différents types : réalisation à partir de matériaux fragiles ou de techniques complexes, invention d'un codage par l'artiste, attention portée à la pertinence des représentations, à la transcription d'une atmosphère déshumanisée et, en premier lieu, soin accordé à la qualité plastique des maquettes et de leur monstration.

Ainsi les œuvres de James Casebere sont-elles impeccables. À l'instar de tous les exemples que nous citerons, l'humain est absent de ses images. Durant environ deux ans, l'artiste imagine une banlieue américaine reprenant fidèlement les codes de

banlieues réelles. Composée de maisons en miniature, elle donne lieu à la série de photographies *Landscape with houses*, également intitulée *House* ; au singulier, comme s'il ne s'agissait que d'un modèle général de maison, d'un archétype décliné ne dévoilant rien de la personnalité de ses habitants. James Casebere compose dans un premier temps les habitations sur un programme informatique de modélisation, avant de les découper et de leur donner forme. S'ensuit une longue période de mise en place d'éclairages déclinant les différentes lumières du jour ; les maquettes sont enfin photographiées, les images retouchées.

Casebere reproduit cette esthétique pastelle aux pelouses millimétrées pour mieux en saisir l'uniformité, la sagesse, les couleurs rappelant l'insupportable banlieue d'*Edward Scissorhands* (Tim Burton, 1990,) aux voitures propres et aux femmes tirées à quatre épingles, mises en pli et perdues dans de trop grandes maisons.

*It's really an identification with the anxious mortgage-burdened homeowner in the age of subprime lending. It's a look at the absurdity of our carbon-based lifestyles, with oversized houses on big lots, big cars, and segregated homes far from retail, manufacturing and places of employment.*⁶

Le plasticien contrebalance tout de même l'idyllique vision en achevant la série par une vue laissant percevoir en toile de fond un incendie, menace surjouée digne d'une catastrophe de jeu vidéo, fantasme et crainte d'un malheur prochain. L'utopie ramenée à sa réalité d'objet modélisé, identité que laisse d'ailleurs percevoir la série, qui n'estompe pas l'artificialité du décor : la fumée dans ce jardinet ne suffit pas à faire croire que ce monde déserté va subitement s'animer des sons de la vie.

Le pavillon uniforme est également une source d'inspiration pour Laurent Sfar, plasticien français dont l'œuvre éclectique met régulièrement en scène la délimitation d'espaces privés dans l'espace public. C'est bien la question qu'il se pose dans des maquettes reprenant systématiquement le même module, proche des modèles de maisons qui se développent en zone périurbaine depuis les années soixante-dix. Chez Sfar, elles se situent, pour reprendre ses propos, sur « différentes strates de la topographie imaginaire d'un sol »⁷ : au-dessus, enterrées, couvertes, et bien souvent partiellement cachées voire camouflées. Dans *Modèle-île-de-France*, les jardins bien taillés deviennent des remparts, des labyrinthes les enfouissant, les isolant.



[FIGURE 1]

Laurent Sfar, *Modèle Île-de-France* [#4] (la véranda), 2003, Maquette et matériaux divers, 27 x 27 x 13 cm. © Laurent Sfar, 2013. Tous droits réservés



[FIGURE 2]

Modèle Île-de-France [#7] (déambulatoire), 2002 Maquette et matériaux divers, 45 x 45 x 13 cm. © Laurent Sfar, 2013. Tous droits réservés
ó photographie Corinne Mariaud)

La maison familière et stéréotypée devient prisonnière de son environnement ; difficile d'imaginer les « hommes-taupes » qui accepteraient d'habiter ces logis privés de voies de circulation. Les volumes mêmes sont aberrants, les murs pivotent afin d'augmenter la taille du pavillon et de mêler intérieur et extérieur, annexes vitrées disproportionnées se greffant au bâtiment principal. « Le recyclage par l'artiste des codes publics et privés de l'habitat individuel et de son environnement fait de ces modèles des prototypes d'utopie spatiale offerts à la manipulation mentale. »⁸ ; une manipulation mentale que facilite la dimension de ces maquettes.

Dans ces œuvres, l'échelle réduite (qui n'est pas systématique chez d'autres artistes-maquetistes) permet d'associer des architectures familières, banales, à une fiction qui s'éloigne radicalement de la réalité : les maquettes sont silencieuses, lisses et vides d'une vie qui n'en a jamais troublé les volumes réguliers. Elles ne sont pas dédiées à l'homme, demeurent figées dans leur intemporalité. Ce sont la réduction, et l'application excessive portée à ces reproductions minutieuses, qui éloignent subtilement les habitations de leur fonction première.

Faut-il donc considérer que James Casebere et Laurent Sfar sont en position de pouvoir sur leurs maquettes ? Ce n'est pas ce qui se dégage de leur œuvre, apparemment autonome et détachée de la réalité humaine, s'en inspirant pour n'en conserver qu'une certaine logique architecturale. Les plasticiens n'en sont pas les libres démiurges. Les modèles construits par leurs soins semblent dénués des traces du faire, maîtres de ce malaise sereinement assumé. Ces passages par la représentation fidèle de mondes possibles concourent à évincer l'homme de ce qu'il a construit, peut-être simplement parce que ce qu'il construit ne lui est pas toujours adapté ?

Pour quelle raison les artistes-maquetistes préfèrent-ils à des techniques telles que la modélisation informatique, une pratique aussi complexe et chronophage, alors même qu'elle est progressivement délaissée, notamment par les architectes ? Thomas Demand, à l'origine de maquettes en papier et carton, fournit un élément de réponse que partageraient peut-être les autres plasticiens cités :

Je suis à même d'exprimer plus de choses qu'avant. Le niveau d'abstraction de l'œuvre est beaucoup plus élevé. Il ne s'agit plus d'un point d'exclamation, d'une affirmation du genre « C'est comme ça et pas autrement » mais beaucoup plus d'un point d'interrogation ou de points de suspension.⁹

Paroles étouffées

Des points de suspension, ou d'interrogation. Chacune des maquettes dont nous traiterons se caractérise, à l'instar de la série *Viderparis*, par cette incertitude quant à ce qui s'est passé, s'y passe ou se prépare. Les fictions qu'elles soulèvent

semblent étrangères à notre temps, elles sont paradoxalement immuables et sous tension.

Nathalie Delbard propose une explication dans un article traitant de ces « petits mondes » de l'art : « Conséquence directe du passage au modèle réduit, toute anecdote, tout parasitage ó y compris celui du langage que l'artiste évacue ó n'existent plus, et le monde du travail comme celui de la sphère domestique, d'une manière presque limpide, dévoilent leur nature aliénante. »¹⁰ Le processus de création par étapes gomme progressivement les liens les plus sensibles avec l'humain, étouffe la voix du réel pour donner naissance à une fiction dépendante du lien de l'artiste à son contexte, et prisonnière de ces phases qui l'ont figée dans sa forme actuelle.

Cette absence d'anecdote soulignée par Nathalie Delbard se vérifie particulièrement chez Thomas Demand. La fidélité au modèle est essentielle chez l'artiste allemand, interrogeant la dimension indicielle de l'image enregistrée. Dans un répertoire d'images récoltées, provenant de sources variées (les médias, les livres d'histoire aussi bien que ses archives personnelles), il sélectionne des photographies porteuses de faits historiques, de tragédies, d'intrigues politiques, ou simplement d'une certaine tension. Il ne révèle pas leur origine (les titres n'offrent pas plus d'indications : *Couloir*, *Coin*, etc.), mais elles ont en commun leur proximité avec une administration ou un monde neutre et aseptisé. Le cliché fait l'objet d'une étude de sources et d'une longue réflexion concernant sa composition, sa prise de vue ; l'artiste reproduit minutieusement en trois dimensions les espaces photographiés à échelle humaine, à partir de carton et de papier.



[FIGURE 3]

Thomas Demand, *Büro/Office*, 1995, C-Print/Diasec, 183,5 x 240 cm
 © Thomas Demand/VG Bildkunst, Bonn, 2013. Tous droits réservés.

Il dit se servir de papier car chacun en utilise quotidiennement, et a par exemple eu l'occasion de faire des pliages dans sa jeunesse.¹¹ Ce matériau familier est plus proche du spectateur qu'une image issue de quelque technologie.

La maquette n'a pas statut d'œuvre, elle est photographiée (ou filmée) et donne lieu à un tirage de même échelle, avant d'être détruite. Le résultat est à la fois hyperréaliste et froid, dénué de présence humaine. Et muet :

Le langage est finalité, et quand il est absent de nos rêves, ceux-ci deviennent obsédés, insistants jusqu'à ce que le langage fracasse enfin le silence, déchire l'espace et ouvre les vannes de notre mémoire. Les espaces de Demand sont clos, ses images scellées, le langage n'en sort pas, le langage n'y entre pas.¹²

En ce sens, on peut parler de monde « en-cadre », terme à opposer au *hors-cadre* : tout se passe dans l'image, qui contient les moyens et la fin, maîtrise nos interprétations, étouffe de potentielles fictions débridées. La froideur des photographies fait écho à celle des administrations représentées bien plus qu'à la fragilité des espaces de papier : le spectateur attentif identifiera le leurre, et construira une interprétation probablement proche de la démarche de l'artiste.

Si Thomas Demand s'applique à reproduire fidèlement des images existantes, Tatiana Trouvé se fonde davantage sur des souvenirs plus ou moins déformés. La plasticienne s'empare de lieux communs qu'elle nous rend étrangement lointains, impression que renforce la présence d'éléments *a priori* incongrus, inattendus dans ces décors (cages, verrous et autres chaînes). Ses manipulations donnent naissance à des mondes silencieux, voire hostiles à notre intrusion.

L'œuvre de Tatiana Trouvé est un monde parallèle à sa propre vie et reposant sur ses souvenirs, son activité mentale. Son *Bureau d'Activités Implicites* (B.A.I.), créé en 1997, est une sorte d'entreprise des œuvres non réalisées de l'artiste, retraçant ses démarches de recherche de travail, de construction de projets. Le B.A.I. se décline en modules et *Polders*, ces derniers apparaissant comme des espaces à dimensions d'enfant.

Le monde de Tatiana Trouvé est celui des réglementations inventées par l'homme, mais détachées de lui par l'intermédiaire de maquettes répondant à sa logique propre. Cet univers est familier et inquiétant. Familier car il s'inspire des bureaux de recherche d'emploi, d'une cuisine, d'une salle de sport ; inquiétant car ces espaces conservent le flou d'un souvenir incertain, se mêlent d'éléments sans rapport avec leur fonction supposée ; plus que tout, ils sont dénués de fonction. Aurélien Mole, plasticien et critique d'art, parle à leur propos de « fiction d'activité ».¹³

Par la réduction des espaces (leurs échelles varient, de très petits formats à des installations à la taille d'un enfant), c'est également la capacité de la mémoire à déformer la réalité qui se trouve mise en scène, ainsi que le note Éric Mangion, commissaire d'exposition : « On est saisi par les forces physiques contradictoires qu'engendrent ces volumes, par leurs dimensions discordantes au sein d'un même espace. Les rapports d'échelle sont toujours troublants, oscillant entre sensation d'ouverture et de restriction. »¹⁴

Sans doute le malaise propre à ces mondes est-il plus palpable quand Tatiana Trouvé ou Thomas Demand s'emparent d'intérieurs qui pourraient être les nôtres, ces cuisines qu'ils ont chacun reconstituées, réduisant éviers et fours à des carcasses vides, machines dénuées de moteur, d'électricité, d'arrivée d'eau.



[FIGURE 4]

Thomas Demand, *Küche/Kitchen*, 2004, C-Print/Diasec, 165 x 133 cm
© Thomas Demand/VG Bildkunst, Bonn, 2013. Tous droits réservés.

Cet environnement si souvent chaleureux devient un espace d'une propreté clinique chez Tatiana Trouvé. La froideur du formica l'habille jusqu'aux murs ; ce n'est plus un refuge mais un lieu à la fois perdu dans l'espace d'exposition et replié sur lui-même, sans ouverture, étranger à son contexte.

D'extérieur en intérieur, ces artistes modélisent à tel point nos environnements qu'ils nous les rendent inaccessibles et inappropriés. Inquiétants, comme le serait un cauchemar qui n'est cauchemar que parce qu'il est habité d'un

lourd silence, d'une lenteur pesante, d'objets déformés. Le vivant est tenu à distance de ces mondes contraints par trop de règles, leurs seules vraies habitantes.

Corps reniés

Pas question pour ces petits lieux d'être confondus avec quelque jeu de construction ou autre maison de poupée. Ils sont incapables de fonctionner autrement que dans le silence et l'immuabilité, ils ne sont pas fabriqués à notre convenance et nous ne leur convenons pas. La contrainte comme règle et comme sujet s'insinue dans la réception ; il s'agit d'une contrainte comme « règle de l'art ». Nous restons en marge du fait de la taille, de la fragilité, de la matière des maquettes. Notre corps est exclu.

Pourtant, le corps n'est pas étranger à la conception de ces maquettes. Les *Polders* de Tatiana Trouvé seraient presque accessibles, bien que fabriqués à taille d'enfant. Ils ressemblent à des jeux, mais ce sont bien des œuvres hors d'atteinte, même si le doute est souvent semé : des portes se matérialisent dans un mur de l'espace d'exposition (portes que l'on peut parfois passer, quand les petites ouvertures isolent une pièce de l'artiste du reste de l'exposition), une rampe est fixée à la paroi ; là, un tout petit ascenseur faisant corps avec le bâtiment laisse filtrer de la lumière. Nous observons en vue plongeante les meubles de travail, le tapis roulant d'un aéroport, des ouvertures vers un ailleurs qui nous demeure invisible. Il serait presque possible d'expérimenter les machines. Pourtant rien n'est utilisable, aucun mécanisme ne peut donner vie aux éléments figés.

La frustration est commune à ces espaces fragiles, inaccessibles et inhabités.

Ce sentiment d'inexistence, commun aux maquettes décrites, laisse à penser que les plasticiens cités s'éloignent du monde en l'observant minutieusement et à distance : ils matérialisent cette distance comme celle d'une méfiance à l'encontre de ce que l'on pense connaître ou reconnaître. Sans activité, sans moteurs, sans vie(s), ces mondes étriqués par les règles donnent lieu contre leur gré à des fictions contraintes et dirigées, inquiétantes. Ainsi, le spectateur ne peut que modérément se projeter dans ces espaces, il n'en a pas envie, ne peut y éprouver ni confort physique, ni bien-être.

La question du confort est abordée par Absalon entre 1987 et 1993, lorsqu'il réalise des maquettes de petit format de ce qu'il nomme des *Cellules*.

Ici, le terme de maquette peut être entendu comme « logique de projet », car ces petits formats sont également reproduits à taille « tout juste » humaine : il s'agit de minuscules compartiments de vie, dans lesquels Absalon se met en scène dans des vidéos, simulant les actes de la vie courante.

Ses maquettes, minimalistes, sont recouvertes d'une épaisse et uniforme couche de plâtre ou de peinture blanche. Elles paraissent naître d'un récit de science-fiction ; leur blancheur et leur régularité, renforcées par un éclairage au néon, expriment une volonté d'ordre. Bernard Mercadé les qualifie de « mondes

miniature »¹⁵ ; ce modèle d'habitation est un projet de vie destiné par l'artiste à être reproduit à l'échelle d'une société.

Détail troublant, notamment lorsque l'on associe ces maquettes à leur référent à taille humaine, ces cellules sont destinées à un humain cloîtré dans environ 9 m² (taille minimale d'une cellule de prison à l'époque) ; l'espace, calculé en fonction des gestes et de la taille de l'artiste, est extrêmement étroit. Une seule personne peut y vivre sur mesure, une seule personne au monde peut-être, l'artiste aujourd'hui décédé, qui précisait en 1990 : « Je ne crois en rien, aucune logique ne me convainc suffisamment pour y croire. Pourtant, je tente de créer un système infailible, ce qui d'une certaine façon est une prison totale. De toute façon, je me sens seul et dans cette prison je me sens toujours seul, mais mieux. »¹⁶ Une prison à lui seul destinée, un univers parfait selon ses critères, bien que l'idée même qu'il puisse exister confine pour tout autre au cauchemar.

Ce projet utopique d'Absalon, comprenant maquettes, cellules et vidéos, donne au terme de maquette un sens proche de ses racines italiennes : la *macchieta* est la petite tache, à entendre comme brouillon. Le terme est utilisé en sculpture pour désigner un modèle « informe » et miniaturisé d'une œuvre en ronde-bosse.¹⁷ C'est un brouillon de monde dans la mesure où désormais, nul ne pourra l'habiter, s'y projeter, espérer y vivre ; personne ne souhaitera (peut-on supposer) donner vie à ces espaces étouffants.

Le corps est chez Absalon la mesure, la base, et pourtant il semble exclu par notre propre conception d'un espace de vie. C'est également le cas d'autres maquettes à l'architecture tout aussi utopique, celles de Rémy Jacquier.

Pour la série *Cabaret Diderot* la démarche est une fois de plus soumise à un processus contraignant : le point de départ est la *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, essai de Denis Diderot paru en 1749.



[FIGURE 5]

Rémy Jacquier, *Cabaret Diderot*, 2006, vue d'exposition, Galerie Suzanne Tarasieva
© Rémy Jacquier, 2013. Tous droits réservés.

Rémy Jacquier traduit le document en Braille, au feutre, et agrandit chaque point à la taille de la pulpe des doigts ; les carrés du Braille deviennent des parallélépipèdes, les points des portes de passage. D'autres lettres de Diderot sont traduites de la même manière et deviennent des maquettes, dont l'échelle est fondée sur la dimension de la main de l'artiste. Les textes morcelés déterminent le nombre d'étages, en tentant de décrire le parcours le plus bref possible. Le noir mat, venant brouiller la perception du volume et absorber la lumière, renvoie à la cécité. Une partition musicale issue d'une transposition du Braille alphabétique en Braille musical accompagne la série.¹⁸

Ces décors figés ne laissent à nos projections qu'une place limitée ; leur existence dépend de ce que l'on ignore d'eux, de cette démarche complexe que l'on devine sans pouvoir la retracer.

L'artiste exprime son intérêt pour un certain type d'architecture :

Enfant, j'avais une passion pour l'exploration des forts abandonnés, en ruine, des *blockhaus* qui émergeaient des plages et au fond desquels s'accumulaient des trésors de canettes de bière, gravats et tessons de bouteilles rancis par l'humidité. Mais me retenaient aussi les formes sans usage déterminé, vestiges de structures, tourelle surmontant un

talus. [í] Je me suis souvent demandé ce qui nous retenait dans ces volumes simples. Leur évidence muette, humble ? Ces objets ne disent rien, sont sans message, ils sont, en toute évidence. Deleuze disait des òuvres que leur engagement premier était dans leur forme. Je vois ces volumes qui se dressent, qui se tiennent, je vois leur engagement absolu.¹⁹

Témoignant de son intérêt pour les constructions sans fonction définie, les maquettes de Rémy Jacquier n'ont pas de référent dans le réel, la question de leur usage potentiel n'est pas même secondaire, elle ne se pose pas. Ce ne sont pas des modèles réduits, mais plutôt des modèles restreints par essence. Leur taille n'est pas préétablie, elle découle des contraintes tout en laissant sa place au hasard, qui donnera jour à une forme plutôt qu'à une autre. C'est le paradoxe que relève le critique d'art Karim Ghaddab :

Dans cet òuvre, la multiplication des règles, des procédures et des contraintes (dont le détail technique demeure souvent obscur pour le regardeur) ne semble justifiée que par le désir de transgresser la règle, de déroger à la procédure, d'échapper à la contrainte. [í] Un principe d'incertitude semble s'insinuer dans les procédures les plus normées, si bien que le résultat demeure toujours imprévisible, comme si la forme était minée par une démesure qui pousse de l'intérieur.²⁰

La particularité des maquettes de Rémy Jacquier, d'Absalon ou de Tatiana Trouvé se dessine dans un rapport conflictuel avec le corps qui pourtant sert d'étalon, de référent à leurs espaces. Mais la part de hasard s'insinuant dans un processus de création pourtant réglementé, les choix arbitraires s'imposant parfois aux artistes, viennent enrichir leur òuvre tout en l'éloignant plus encore de toute certitude.

L'òuvre de Rémy Jacquier, ses volumes, ses sculptures ou ses dessins, est ainsi entièrement fondée sur sa propre taille, ses gestes ó et le corps humain, plus généralement. Les arcanes de sa pensée sont mis en scène dans ses maquettes, sa logique propre qui pour tout autre peut paraître irrationnelle se délie pourtant avec souplesse, chaque élément découlant presque naturellement du précédent.



[FIGURE 6]

Rémy Jacquier, *Vernet*, 2006, bois. 45 X 40 X 40 cm.

© Rémy Jacquier, 2013. Tous droits réservés.

Une logique non mathématique, mais artistique. En arpentant du regard les étranges modèles, ce sont les labyrinthes conceptuels de Rémy Jacquier que l'on parcourt, auxquels on tente de trouver un sens de circulation et un aboutissement sensé.

Conclusion

Les maquettes contraintes parsèment l'art contemporain de petits mondes fort dérangementants ; peut-être ce malaise s'explique-t-il essentiellement par le fait que la maquette autorise toutes sortes de fantaisies, de débordements (d'autres plasticiens choisissent ce format pour les libertés qu'il leur offre). Or les artistes cités, au contraire, choisissent la voie des restrictions : les leurs, en se soumettant à des règles strictes. Et celles qu'ils imposent au spectateur, maintenu au seuil, dont l'imagination elle-même peine à se projeter dans ces espaces.

Il s'agit de mondes que l'on peut dire dénués de hors-cadre. Leurs frontières sont celles de leur représentation, frontières qui les séparent de notre monde d'existants. On ne peut affirmer « c'est ici » ou « c'est là » ; c'est ailleurs, sûrement, mais dans un autre espace-temps plus qu'en une localisation inconnue : ces lieux trop proches et trop lointains sont des îlots en autarcie, en suspens.

Aux maquettes évoquées jusqu'ici peut faire écho cette description du travail de Thomas Demand par François Quentin :

Intérieurs et extérieurs n'évoquent rien d'autre qu'eux-mêmes. Ses reconstitutions d'espace occultent toute idée d'un ailleurs et toute possibilité d'une altérité. Dans ce monde d'après la catastrophe bactériologique, qui laisse tout intact, sauf la vie, il n'y a ni porosité, ni débordement, ni différence, ni lien. Il nous fiche et nous fige dans un instantané qui a qualité d'éternité.²¹

Les maquettes pourraient se limiter à ce qu'elles feignent de représenter : une banlieue américaine, une salle de bain, une salle d'attente, une architecture fantaisiste certes, mais pourquoi pas ? À moins que le récepteur ne fasse l'effort de s'interroger sur ce qui leur donne lieu, de dépasser ces images paralysées pour leur offrir le statut de décor et de site d'une démarche artistique.

Ces mondes ne sont pas conçus pour être habités ni habitables, hormis par leurs propres contraintes, leurs propres règles. La modélisation induit une perte : de détail, de fonction, d'utilité. L'artiste-maquettiste accepte cette perte car elle ouvre sur un autre possible : ce sont des maquettes inversées, qui partent de ce qu'elles savent du réel pour le modéliser et se détourner résolument de ce qui est leur fin dans le monde réel : accueillir l'humain.

À travers ces maquettes, nous pourrions désormais nous interroger sur la capacité des contraintes déterminant la forme des œuvres à témoigner d'une réalité de la condition du plasticien : une existence impliquant règles et obligations, ainsi qu'en témoigne Tatiana Trouvé dans son *Bureau d'Activités Implicites*, projet évolutif traduisant dès son origine les démarches que doit accomplir un plasticien pour parvenir à faire exister son œuvre. Ces maquettes rendues muettes ne se prémunissent-elles pas contre les paroles qui leur seront accolées dans les lieux d'exposition ? De potentielles censures ? De commentaires aléatoires ? Ne se font-elles pas ainsi rempart contre le déversement incessant d'images trop bavardes ?

Ainsi, en avril 2012, Rémy Jacquier imagine-t-il des instruments de musique créés à partir de la signature de Ludwig van Beethoven, dont le son est destiné à tourner en boucle sans possibilité d'évasion, étouffé, assourdi. Contraint, par essence

-
- ¹ Norman Spinrad, *Viderparis* (Paris : Isthme, 2005), pp. 101-102.
- ² Pour reprendre les termes utilisés dans la présentation de l'exposition *Modèles modèles* au MAMCO de Genève (2010), <http://www.mamco.ch> (site consulté en décembre 2012).
- ³ Gilles Barbier, « Gilles Barbier, correcteur de réalité [entretien avec Pierre Sterckx] », *Beaux-Arts Magazine* (266, 2006), p. 38.
- ⁴ Charles Matton, *Charles Matton* (Paris : Hatier, 1991), p. 204.
- ⁵ *Dictionnaire historique de la langue française*, Alain Rey, ed. (Paris : Le Robert, 1992).
- ⁶ James Casebere, « Art in the Age of Subprime Lending [entretien avec Katya Tylevich] », *Mark Magazine* (2010), p. 163.
- ⁷ Laurent Sfar, *Laurent Sfar* [entretien filmé avec Mathilde Johan] (Juvisy-sur-Orge : École et espace d'art contemporain Camille Lambert, 2004).
- ⁸ Nathalie Leleu, *Interloperies* (Trézélan : Filigranes, 2009), p. 76.
- ⁹ Thomas Demand, « Thomas Demand », *Beaux-Arts Magazine* (249, 2005), p. 56.
- ¹⁰ Nathalie Delbard, « Les petits mondes de l'art », *La Voix du regard* (17, 2005), p. 179.
- ¹¹ Thomas Demand, *Thomas Demand* (Arles-Paris : Actes Sud-Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2000), p. 40.
- ¹² Francesco Bonami, « Fantômes », in *Thomas Demand, op. cit.*, p. 25.
- ¹³ Aurélien Mole, « Fonction/Fiction », *Art 21* (16, 2008).
- ¹⁴ Éric Mangion, « Tatiana Trouvé », in *French Connection* (Montreuil-sous-Bois : Blackjack, 2008), p. 686.
- ¹⁵ Bernard Mercadé, *Absalon* (Amiens : DRAC de Picardie, 2007), p. 13.
- ¹⁶ Absalon, *Carte blanche à Jean de Loisy* (Ivry-sur-Seine : CREDAC, 1990).
- ¹⁷ Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française* (Paris : Gallimard-Hachette, 1972), t. IV.
- ¹⁸ Rémy Jacquier, *Rémy Jacquier*, texte de Didier Semin (Lyon : Adera, 2007), p. 6.
- ¹⁹ Rémy Jacquier, « Rémy Jacquier, l'architecture » (2012), <http://lespasperdus.blogspot.fr> (site consulté en janvier 2013).
- ²⁰ Karim Ghaddab, « L'organologie de Rémy Jacquier », in *Rémy Jacquier* (Saint-Étienne : Ceysson, 2011), pp. 23-27.
- ²¹ François Quentin, in *Thomas Demand, op. cit.*