

Moshe Safdie, Jocelyne Alloucherie. Maquette architecturale, maquette sculpturale. De l'utopie à l'épitopie

Moshe Safdie, Jocelyne Alloucherie. Architectural Model, Sculptural Model. From Utopia to Epitopia

Citoyen du monde. L'architecture de Moshe Safdie, Musée des beaux-arts du Canada, 6 octobre 2010 – 9 janvier 2011

François Chalifour

Number 97, Fall 2011

Espaces utopiques
Utopian Spaces

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/64846ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Chalifour, F. (2011). Moshe Safdie, Jocelyne Alloucherie. Maquette architecturale, maquette sculpturale. De l'utopie à l'épitopie / Moshe Safdie, Jocelyne Alloucherie. Architectural Model, Sculptural Model. From Utopia to Epitopia / *Citoyen du monde. L'architecture de Moshe Safdie*, Musée des beaux-arts du Canada, 6 octobre 2010 – 9 janvier 2011. *Espace Sculpture*, (97), 18–21.

Tous droits réservés © Le Centre de diffusion 3D, 2011

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Moshe SAFDIE, Jocelyne ALLOUCHERIE

Maquette architecturale, maquette sculpturale. De l'utopie à l'épitopie *Architectural Model, Sculptural Model. From Utopia to Epitopia*

François CHALIFOUR

Il n'y a pas si longtemps, l'architecture, avec le dessin, la peinture et la sculpture, comptait pour l'une des grandes catégories des beaux-arts. Rien d'étonnant alors de trouver dans un musée des beaux-arts une exposition consacrée à l'architecture. Pourtant, la récente rétrospective des œuvres de Moshe Safdie au Musée des beaux-arts du Canada pouvait surprendre dans la mesure où la présence de maquettes semblait brouiller les genres, particulièrement en rapport avec l'expression actuelle de la sculpture. Un regard serré permet, dans ce contexte, d'établir une corrélation entre la maquette architecturale et la maquette sculpturale et d'en dégager, du moins sommairement, une typologie. À cette fin, il se révèle éclairant de comparer les modèles réduits de Safdie et une œuvre spécifique et relativement ancienne de Jocelyne Alloucherie, soit la série *Tables de sables III (haute, rouge, rompue)* exposée au Musée d'art contemporain de Montréal en 1995.

À travers le Musée des beaux-arts du Canada, mais surtout dans une salle qui leur est attribuée, les maquettes des architectures de Moshe Safdie se dressent sur leurs socles comme de véritables pyramides de cristal. Autour, une abondante documentation photographique (souvent de grand format) illustre les différents projets tels qu'on peut les voir sur leur site propre. Les ouvrages miniaturisés apparaissent de prime abord géodésiques, multifacettes, multistrates et multifonctionnelles ; les constructions sont centripètes, autoréflexives et contenues. En quelque sorte, chaque module constitue la représentation d'un éden, un lieu de perfection et de pur bonheur, une utopie¹ donc, appréhendée mais impossible, comme il se doit. Or, ces maquettes ont été réalisées non pas pour figurer des œuvres « à faire », mais pour représenter des œuvres « déjà réalisées » par Safdie lui-même². Elles sont donc, à proprement parler, des modèles réduits. Elles mettent en place, à ce titre et dans une certaine mesure, une « remédiation³ », soit une manière de reformulation d'un médium – l'architecture – par un autre médium – la sculpture. En définitive, elles perdent ainsi leur statut de maquettes qui, en principe, ne sont qu'une étape, un jalon, du concept vers sa réalisation.

Cette remédiation s'applique en général et concrètement dans la sphère du multimédia où, par exemple, une image affichée sur l'écran de l'ordinateur vient remplacer un document « texte » qui y faisait référence et qui sera remplacé à son tour par une bande vidéo ou une autre image ou encore du texte. Dans notre expérience factuelle de l'Internet, du téléphone intelligent et autres dispositifs numériques, nous éprouvons presque en continu les effets de cette remédiation qui, pourtant, n'a pas attendu l'ère de l'électronique pour se manifester. La transposition du verbal en visuel ou du visuel en verbal, par exemple, n'est rien d'autre que cette manifestation théorique de la remédiation. De même que la

It is not so long ago that architecture, along with drawing, painting and sculpture, was one of the major categories of the Fine Arts. It is hardly unusual then that a national gallery should be dedicating an exhibition to architecture. However, the recent retrospective of Moshe Safdie's works at the National Gallery of Canada was surprising in the sense that the use of models seemed to blur disciplinary boundaries, particularly in relation to contemporary sculpture. In this context, a rigorous examination will allow us to establish a correlation between the architectural and sculptural model, and, at least in brief, to draw out a typology. To this end, it can be quite revealing to compare Safdie's scale models with a specific and relatively old work by Jocelyne Alloucherie, such as *Tables de sables III (haute, rouge, rompue)* exhibited at the Musée d'art contemporain de Montréal in 1995.

Throughout the National Gallery of Canada, but especially in the gallery where they were presented, Moshe Safdie's architectural models occupied their pedestals like veritable crystal pyramids. All around, extensive photographic documentation (often large format) illustrated various projects, showing them at their actual sites. At first glance, the miniaturized works look geodesic, multifaceted, multilayered and multifunctional; the constructions are centripetal, self-reflexive and contained. In a way, each model makes up the representation of a paradise, a perfect place of pure happiness, in other words, a utopia,¹ envisaged but impossible, as it should be. These models were created not to give shape to works "to come," but to represent works "already created" by Safdie.² They are, strictly speaking, scale models. In this regard and to a certain extent, they set up a "remediation,"³ a way of reconfiguring one medium — architecture — by way of another — sculpture. In fact, they lose their status as models, which as a rule are only a stage, a first step in a work's conception to its creation.

In practical terms, this remediation is at work generally in the multimedia domain where, for instance, an image displayed on the screen replaces a "text" document that it refers to and that in turn will be replaced by a video, another image or even more text. In our actual experience of the Internet, smart phones and other digital device, we feel the effects almost continuously of this remediation, which, nevertheless, was apparent before the electronic era. The transposition of text into visuals or of visuals into text, for example, is nothing more than the manifestation of remediation's thetic function. This also applies to the transposition of a building into a model, because through this transfer the architect does not merely rewrite, but carries out a remodelling and redeems the project by making the work correspond to the perfection of its ideation.

→ Moshe SAFDIE, *Citoyen du monde. L'architecture de Moshe Safdie*, 2010-2011. Musée des beaux-arts du Canada / *Global Citizen: The Architecture of Moshe Safdie*, National Gallery of Canada. 2010-2011.

transposition d'un bâtiment en maquette puisque, par ce transfert, l'architecte opère non pas une simple réécriture, mais il effectue un remodelage ; il active une rédemption du projet en rendant sa réalisation conforme à la perfection de son idéation. Dans cette optique, la maquette est une reconstruction idéale d'une réalisation qui ne peut être qu'une dégradation—en termes platoniciens—d'une idée qui, elle, à l'origine, ne pouvait être que parfaite. En ce sens, les maquettes de l'exposition, par la distanciation de la remédiation, composent de véritables «épitopias», c'est-à-dire des «sur-topias», des utopies d'utopies⁴.

Dans le cas de l'installation de Jocelyne Alloucherie, les socles géométriques et minimalistes se présentent, en partie, non pas tant comme des sculptures, mais plutôt comme des maquettes⁵, tout étant une question de point de vue, littéralement, et plus spécifiquement, d'horizon. Dans la salle du Musée d'art contemporain de Montréal, l'œuvre est composée de trois parties : quatre photographies plutôt abstraites font face à trois caissons imposants, sortes de murailles austères, reliés entre eux par deux modules plus bas, comme «des tables sur lesquelles on retrouve, en amoncellements, du sable de couleur sombre⁶». Alors que l'ensemble sculptural se manifeste dans sa solidité concrète, une atmosphère évanescence

From this perspective, the model is an ideal reconstruction of a work that can only be the degradation—in the Platonic sense—of an idea that originally could only be perfect. From this viewpoint, the distanciation of remediation makes these exhibition models into veritable “epitopias,” i.e., “super-topias,” utopias of utopias.⁴

In Jocelyne Alloucherie's installation, the geometric and minimalist pedestals are presented, in part, not as sculpture but rather as models,⁵ since all this is a question, literally, of a viewpoint, and more specifically of an horizon. In the Musée d'art contemporain de Montréal exhibition space, the work consisted of three parts: four rather abstract photographs facing three imposing boxes, austere walls of sorts, which are interconnected by two lower modules, like “tables on which one encounters heaps of dark coloured sand.”⁶ While the sculptural ensemble has a concrete solidity, an evanescent atmosphere reigned in the exhibition area due to the empty spaces between the structures in the centre of the gallery and the photographs mounted on the walls.

For Alloucherie, the idea of the model comes from an imaginary space (emptiness) to be filled, a reconstruction to be carried out, a project that is put before the eye—exactly the eye—of the viewer. In fact, when the



se dégage de l'aire d'exposition grâce aux vides établis entre les structures, au milieu de la salle, et les photographies disposées sur les murs.

L'idée de maquette chez Alloucherie vient donc d'un espace imaginaire (les vides) à remplir, une reconstruction à effectuer, un projet proposé à l'œil—exactement à l'œil—du regardant. En effet, quand le spectateur s'approche des «tables» ensablées et qu'il y pose son œil (comme on le fait pour un télescope, par exemple), un curieux phénomène se produit qui réduit le sentiment du corps à une dimension minuscule. Ainsi, tels pour Alice au pays des merveilles, les rapports perceptuels se transforment, les réalités culbutent parce que les échelles sont remises en perspective. Le bord, le plat des blocs anthracite qui se superposent à la ligne d'horizon du regardant deviennent, par le sable qui y est répandu, des plaines aux profondeurs infinies alors que tout le corps du spectateur se trouve subordonné à son œil seul. De ces plateaux de sable (aux arrières fonds photographiques, il faut le rappeler), un désert idéal (et idéal) surgit, le *non-lieu* du vide, du souffle, de l'œil-corps. Ainsi, la «présence physique appuyée» de la matière de l'œuvre ne fait que, dirait-on, donner prise à une déambulation de l'imaginaire du regardant⁷. C'est de cette manière que les sculptures—transformées en maquettes—de Jocelyne Alloucherie peuvent être qualifiées d'utopiques.

On comprendra facilement alors que celles de Moshe Safdie proposent, au premier abord, l'expérience inverse, celle du plein, du fermé,

viewer approaches the sandy “tables” and sets his or her eye on it (as one does for a telescope for instance), a curious phenomenon occurs: one's body feels like it has shrunk to a minute size. As was the case for *Alice in Wonderland*, perceptual relations are transformed, and realities topple because scales have been altered. The edge, the flatness of the anthracite blocks that are superposed at the viewer's horizon line become—due to the sand spread out there—planes with an infinite depth, while the viewer's entire body is subordinated to a single eye. From the sand plateaux (with a photographic background, one must be reminded) an ideal (and perfect) desert arises, the *non-place* of emptiness, of breath, of the body-eye. The “supported physical presence” of the work's material invites the viewer's imagination to wander freely.⁷ In this way, Jocelyne Alloucherie's sculpture—transformed into models—can be described as utopian.

At first glance, Moshe Safdie's models propose the opposite experience: that of the full, closed, solid and tactile, not the desert, but the garden. Considering the relation to scale, Alloucherie's work makes viewers feel like dwarfs, while Safdie's turns them into giants, because the desert is immense and the garden small. Hence, the utopia of utopia. As much as Jocelyne Alloucherie's sculpture-models are not the representation of a landscape but the presentation of Landscape, Moshe Safdie's model-sculptures are not representations of his architectural works but presentations of Architecture. This shows that the sign placed



du solide, du tactile; non le désert, mais le jardin. Reconsidérant les rapports d'échelle, chez Alloucherie, le regardant est un nain et chez Safdie, un géant, parce que le désert est immense et le jardin, petit. D'où l'utopie de l'utopie. Autant les sculptures-maquettes de Jocelyne Alloucherie ne sont pas la représentation d'un paysage, mais la présentation du Paysage, autant les maquettes-sculptures de Moshe Safdie ne sont pas la représentation de ses architectures, mais des présentations de l'Architecture. Ceci laisse voir que le signe posé devant le spectateur, dans un cas comme dans l'autre, ne peut que céder la place, pendant un

before the viewer, in both cases, can only for a fleeting moment give way to what underlies it: a specular image, both other and elsewhere, a febrile fragile image of the model's intangible reality.

This leads us to consider briefly the photographic aspect of the two projects. In Alloucherie's work, the photographs serve as a "backdrop" for the work's three-dimensional modules. A necessary link emerges between the two, and a particular spatial sensation is created in the distance between the elements, which viewers must fill in by using their imagination. One could say that the photographic image and the sculpture-blocks belong to the same environment, that of the presented work on one hand, and that of the figurative space on the other. In Moshe Safdie's case, the photographs carry out an entirely different function because they operate as a reference point for the reality of the constructed works,⁸ of which the models make up the representation. Thus the photographs act as testimony, while the models function as reconstructions of a single space twice signified.

However, whether it is Jocelyne Alloucherie's sculptural models or Moshe Safdie's architectural models, the two immediately occupy an ambiguous position vis-à-vis the visitor-spectator-viewer by affirming his or her non-space, i.e. his or her absence within it, in relation to the spaces the constructions suggest (imaginary for Alloucherie, ideal for Safdie). In fact, the models are displayed on their pedestal as islands of recomposed material reality. Everything occurs as

Jocelyne ALLOUCHERIE, *Tables de sable III (haute, rouge, rompue)*, 1995. Contreplaqué, bois, acrylique, laque, vernis, sable et 4 épreuves argentiques 1/1. Dimensions variables selon le lieu d'exposition / Plywood, wood, acrylic, lacquer, varnish, sand and 4 silver prints. Dimensions vary according to the exhibition space. Collection Musée d'art contemporain de Montréal: A 95 47 1 5. Photo: Richard-Max TREMBLAY. Avec l'aimable autorisation / Courtesy Musée d'art contemporain de Montréal.



moment fugitif, à son en dessous—une image miroitante, à la fois autre et ailleurs, fébrile et fragile, de la réalité intangible du modèle.

Ce qui nous conduit à considérer brièvement la composante photographique des deux propositions. Dans le travail d'Alloucherie, les photographies servent de « fonds de scène » aux modules tridimensionnels de l'œuvre. Il s'établit donc un lien nécessaire entre l'un et l'autre, et la distance entre les éléments contribue à la sensation d'espace que le regardant doit combler par son imaginaire. On peut dire que l'image photographique et les blocs-sculptures appartiennent au même environnement, celui de l'œuvre présentée, d'une part, et celui de l'espace figuré, d'autre part. Dans le cas de Moshe Safdie, les photographies opèrent une tout autre fonction puisqu'elles agissent, en quelque sorte, comme repères de la réalité des œuvres construites⁸, dont les maquettes constituent la représentation. Ainsi, les photographies interviennent comme témoins alors que les maquettes s'imposent comme des reconstructions d'un même espace signifié deux fois.

Cependant, que l'on considère les maquettes sculpturales de Jocelyne Alloucherie ou les maquettes architecturales de Moshe Safdie, les deux prennent d'emblée une position ambiguë face au visiteur-spectateur-regardant en lui affirmant son propre non-lieu, c'est-à-dire son absence à lui, par rapport aux espaces que les constructions suggèrent, imaginaire pour Alloucherie, idéal pour Safdie. Les maquettes se présentent, en effet, sur leur socle, comme des îlots d'une réalité matérielle recomposée. Tout se passe donc comme si la maquette projetait le regardant dans sa propre potentialité d'habiter un espace qui lui est pour le moment inaccessible. Ce revirement se fonde sur la disposition nostalgique liée à l'expérience du non-lieu et son pendant euphorique nécessaire qu'est l'anticipation. Ici se situe la différence essentielle entre les deux propositions. D'une part, cette dimension de l'imaginaire qui est sollicitée directement par les œuvres de Jocelyne Alloucherie constitue bel et bien le véritable non-lieu de l'utopie, s'il faut en croire Michel Foucault⁹. D'autre part, tout ce qui y pointe¹⁰, comme les modèles réduits des architectures de Moshe Safdie, doit se situer ailleurs, comme à un retour à l'imaginaire originel, premier. Ce mouvement nostalgique, ce repli essentiel du projet vers son idéal fondateur, son principe, font des modèles réduits une véritable « épitopie ». ←

Citoyen du monde. L'architecture de Moshe Safdie
Musée des beaux-arts du Canada
6 octobre 2010 – 9 janvier 2011

Détenteur d'une maîtrise en arts visuels, d'un doctorat et d'un postdoctorat en sémiologie des arts visuels (UQAM), François CHALIFOUR enseigne à l'Université du Québec en Outaouais et au Cégep de l'Outaouais. Depuis plus de vingt ans, parallèlement à sa pratique artistique, il poursuit ses recherches en sémiologie. Il est l'auteur de nombreux textes critiques et théoriques pour des revues telles *Visio*, *Liaisons*, *Vie des Arts*, *ETC Montréal* et *Espace sculpture*.

though the model projected the viewer in his or her capacity to inhabit a space that is inaccessible to him or her for the time being. This reversal is based on the nostalgia linked to the non-place experience and its necessary euphoric counterpart that is anticipation. Here lies the main difference between the two works. On the one hand, this imaginary dimension, which is brought forth directly in Jocelyne Alloucherie's works, is indeed the true non-place of utopia, if one is to believe Michel Foucault.⁹ On the other hand, all that arises there,¹⁰ like Moshe Safdie's architectural models, must be located elsewhere, like a return to an original and primary imagination. This nostalgic movement, this essential folding in of the project towards its foundational ideal and principle makes the scale modes into a veritable "épitopia." ←

Translated by Bernard SCHÜTZE

Global Citizen: The Architecture of Moshe Safdie

October 6, 2010 – January 9, 2011

National Gallery of Canada

François CHALIFOUR holds an MA, a Ph.D and a postdoctoral degree in the semiology of visual arts (UQAM). For over 20 years, he has pursued his semiology research, in parallel to his artistic practice. He has written numerous critical and theoretical texts for journals such as *Visio*, *Liaisons*, *Vie des Arts*, *ETC Montréal* and *Espace sculpture*.

NOTES

1. Par leur triangularité formelle, elles rappellent, comme si elles en constituait une visualisation actualisée, l'idéal géométrique développé par Platon dans le *Timée*/Through their formal triangularity, they recall—as though they constituted their actualized visualization—the ideal geometry Plato developed in *Timaeus*.
2. Le procédé n'est pas inédit, toutefois. À titre d'exemple, on peut se rappeler l'exposition *Frank Lloyd Wright: Inventer un paysage américain, 1922-1932*, mise sur pied par David G. De Long, professeur d'architecture à l'University of Pennsylvania, de concert avec Nicholas Olsberg du CCA, du 18 juin au 22 septembre 1996, Centre canadien d'architecture, Montréal. L'architecte new-yorkais George Ranalli y avait réalisé les maquettes en trois dimensions des cinq projets présentés. (www3.cca.qc.ca/pages/Niveau3.asp?pagelloyd_wright&lang=fra, site consulté le 9 décembre 2010.)/The process is, however, not without precedent. For instance, one need only think of the exhibition *Frank Lloyd Wright: Designs for an American Landscape, 1922-1932*, conceived by David G. De Long, architecture professor at the University of Pennsylvania in collaboration with Nicholas Olsberg of the Canadian Centre for Architecture (CCA), at the CCA, Montreal, from June 18 to September 22, 1996. New York architect George Ranalli created the 3D models for the five projects on display. (www3.cca.qc.ca/pages/Niveau3.asp?page=lloyd_wright&lang=eng, accessed on December 9, 2010.)
3. En termes techniques fondés sur une intuition de Marshall McLuhan, la « remédiation » est une sorte de prise en charge et de mise en relation d'un médium par un autre. Bolter, Jay David, et Richard Grusin, *Remédiation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 2000 (1999), p. 45/In technical terms, "remediation" is based on an intuition by Marshall McLuhan and indicates the taking over and putting into relation of one medium by another. Jay David Bolter and Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 2000 (1999), p. 45.
4. L'utopie est prise ici dans le sens que lui confère Michel Foucault dans « Des espaces autres, Hétérotopies »: « Les utopies, ce sont les emplacements sans lieu réel. Ce sont les emplacements qui entretiennent avec l'espace réel de la société un rapport général d'analogie directe ou inversée. C'est la société elle-même perfectionnée ou c'est l'envers de la société, mais, de toute façon, ces utopies sont des espaces qui sont fondamentalement, essentiellement, irréels. » Michel Foucault, *Dits et écrits 1984*, « Des espaces autres » (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984, p. 46-49/ Utopia is understood here according to Michel Foucault's formulation: "Utopias are sites with no real place. They are sites that have a general relation of direct or inverted analogy with the real space of Society. They present society itself in a perfected form, or else society turned upside down, but in any case these utopias are fundamentally unreal spaces." Michel Foucault, *Of Other Spaces*, *Diacritics*, Vol. 16, No. 1, Spring, 1986, p. 23.
5. Le commentaire s'inscrit sous l'angle sémiotique et de la seule perspective de l'espace imaginaire qu'elles entraînent/The commentary falls within the semiotic view and the one perspective of imaginary space that it entails.
6. Gilles Godmer, *Jocelyne Alloucherie, Tables de sable III (haute, rouge, rompue)*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, (Série Projet 16), 1995, p. 2.
7. *Idem*.
8. C'est-à-dire les édifices eux-mêmes/ I.e., the buildings themselves.
9. Voir/ See note 4.
10. Dans le sens de *indexation*/In the sense of *indexation*.