

## TROIS SCULPTURES DE RAPHAËL ZARKA



**Raphaël Zarka** est un artiste déjà reconnu, et l'Atelier Calder, de Saché, en Indre-et-Loire, l'a accueilli en résidence. Les 9 et 10 juillet c'était journées portes ouvertes. Je m'y suis rendu pour rencontrer l'artiste, prendre des photos, et lui poser des questions. Face à ces objets de l'art, nous nous sentons pris par un sentiment d'étrangeté ; surtout face aux deux structures géométriques en béton armé. La sculpture en pierre semble plus docile. S'exprimer sur l'art, c'est parcourir son champ propre, mais aussi celui de la culture. Écrire sur l'art, c'est se confronter à l'objet *de* l'art, et aux théories qui vont avec. Mais en sus, faire parler l'artiste, c'est entrer dans une culture propre. Dans cet article, nous suivons les développements des objets de l'art tels que pensés par Zarka, à l'aide d'indices scientifiques, artistiques, et littéraires. Nous sommes impliqués dans une énigme, qui est aussi un jeu. Jeu avec les formes, jeu avec les références, et jeu de la mise en scène.

Interview audio à consulter sur :  
<https://art-icle.fr/portes-ouvertes-a-latelier-calder-de-sache-indre-loire-trois-sculptures-de-raphael-zarka/>



**On pouvait voir**, samedi 9 juillet, deux ensembles de sculptures. Les deux premières sont des polyèdres, et la dernière est un pavage tri-dimensionnel. Le pavage est récent, tandis que les polyèdres sont anciens. Ils n'ont pas été restaurés, comme on le ferait pour n'importe quelle sculpture ; mais *rafistolés*, c'est-à-dire que sur l'un des polyèdres, on voit très bien les lattes de bois, les planches, et les colliers de serrage qui soutiennent la structure qui périclité. Or lattes, planches et colliers ont été posés par Zarka. Que signifie cette intervention ? La restauration des œuvres d'art abolit le temps, elle veut nous faire croire à l'atemporalité des œuvres ; elle gomme les défauts, les traces de vieillissement. Avec ses lattes et ces colliers de serrage, Zarka nous montre **la sculpture à nu**, telle qu'elle est *en vrai* ; incomplète, désossée par endroits ou écorchée (ayant perdu sa peau de béton, laissant voir le fer). Nous voyons des objets *dans* le temps, qui ont une histoire. On se demande : « d'où viennent ces objets ? » Et comme, *a priori*, nous ne le savons pas, nous sommes face au mystère ; à l'énigme de l'objet posé-*là*. Ma première réaction face aux deux polyèdres a été de me dire que je me trouvais devant des objets de **science-fiction** ; mais d'une science-fiction déjà *ancienne*. Durant le processus de réception, se dégagera de ces trois pièces une certaine forme d'esthétique, une *esthétique de l'énigme*.



Les trois sculptures ont un point commun : elles — quasi [ce « quasi » s’expliquera plus bas]— pré-existaient à l’existence de R. Zarka, et même à sa *décision* de les faire rentrer dans le champ de l’art. À ce moment, comment ne pas penser aux *ready-made*, de Duchamp ? Mais on rappellera, toutefois, que le ready-made n’est pas nécessairement un objet ‘trouvé’ et simplement posé (la roue de bicyclette est fixée sur un tabouret, et le ready-made ‘Why Not Sneeze Rose Sélavy ?’ est une véritable sculpture assemblée à la main — et il en existe trois exemplaires, tandis que le porte-bouteille est posé au sol). Au sens strict, il peut sembler adéquat de postuler que le ready-made est un objet *déjà* manufacturé, et dont l’artiste *décide* du statut:

- Z: Donc ces objets sont des polyèdres. Cette forme évoque ce qu’on appelle “les solides de Platon”
- M: les “polyèdres réguliers”
- cinq formes régulières, etc. ... Donc, même sans avoir une grande connaissance métaphysique, ou philosophique, on peut savoir que chez Platon elle représente
- C’est une allusion au *Timée* alors ?<sup>1</sup>
- Oui, mais enfin, de toutes façons, ce n’est pas moi qui fais l’allusion au *Timée*, c’est quelqu’un qui a voulu, a produit ces formes, en faisant des polyèdres, qui rappellent ceux de Platon, en faisant référence, volontaire ou involontaire au *Timée*, donc en faisant référence à des formes qui sont parfaites, éternelles, donc qu’on ne devrait pas trouver en béton sur le bord d’une route. En me baladant au bord de cette route j’avais l’impression d’être dans un tableau de De Chirico, et qu’en gros l’oeuvre elle était déjà faite et que j’avais plus qu’à la photographier.
- Excellent !
- C’est ce qui s’est passé en 2001. Au fil des ans j’ai continué à aller régulièrement entre Sète et Frontignan regarder ces objets, j’ai continué à les photographier, **pendant plus de dix ans.**

- Extraordinaire !
- Pendant ces dix ans, je me suis dit “mais qu’est-ce que c’est que cette forme ?” “D’où elle vient ?” “Quel est son nom ?” Progressivement j’ai réussi à trouver des informations à son sujet, j’ai trouvé qu’elle s’appelait un rhombicuboctaèdre, qu’elle ne faisait pas partie des formes de Platon mais des formes d’Archimède (ce sont donc des polyèdres semi-réguliers). Pendant mille ans on oublie ces formes d’Archimède, et on les retrouve chez Luca Pacioli, mathématicien, ami de Léonard de Vinci. Léonard illustre un ouvrage de Luca Pacioli, et le redessine. Pacioli les décrit comme « solide à 26 faces ». Et il faudra attendre encore quelques siècles, avec Kepler, lisant Pappus [mathématicien du IVe siècle après J.C] pour que les rhombicuboctaèdres (18 carrés et 8 triangles) soient redessinés, et par là Kepler prouve qu’il n’est pas possible d’obtenir plus de 13 polyèdres d’Archimède. Et Kepler les nomme tous. Donc voilà la petite histoire... Donc moi ce que j’essaie de faire depuis cinq, six, sept ans, je n’arrive plus à compter, c’est de faire une espèce d’archéologie, d’histoire ou de catalogue raisonné, de cette forme, de ce polyèdre, en voyant où il réapparaît dans l’histoire des formes.
- Vous enquêtez
- oui, c’est une enquête

C’est une enquête, et les objets exposés témoignent de celle-ci; ils *servent* l’histoire. Zarka nous montre des ready-made trans-historiques, c’est-à-dire *décalés* par rapport à l’histoire de l’art. Et il faut ajouter à cela l’aspect *biographique*. Zarka a remarqué ces objets, et les a donc photographiés pendant dix ans. Comme il le dit :

- en fait ce sont deux objets trouvés... J’ai trouvé ces deux formes, en 2001, sur le bord d’une route, entre Sète et Frontignan, au sud de la France, et j’ai fait une photographie de ces deux objets, sans savoir ce que c’était, sans connaître leur fonction. Cette photographie, je l’ai considéré comme faisant partie de mon travail de maturité — je l’ai su peut-être après coup — Cette série s’appelle *Les Formes du Repos*, et ce sont ces objets, photographiés, qui l’ont ouverte... [...] Donc, ce qui m’intéresse ce sont ces enveloppes vides que sont les polyèdres et de voir, d’être le spectateur ou le chroniqueur ou l’enquêteur de : quel sens on leur donne ? Quelle place

on leur donne, formellement, conceptuellement, etc. ... Et un jour, on m'a proposé de faire une exposition au musée du Languedoc-Rousillon, au musée de Sérignan, et en photographiant ces objets j'avais remarqué qu'ils s'abîmaient de plus en plus... et... j'ai eu l'autorisation de les récupérer

- génial !



Pendant dix ans, Zarka photographie les polyèdres. Et puis il peut les récupérer. À partir de ce moment, il y a *appropriation* ; l'objet rentre dans le processus de création propre à Zarka, quand bien même ce processus avait commencé par le biais de la photographie, acquérir *matériellement* les pièces et ensuite *travailler* sur elles implique un passage très direct de l'abstrait au concret (on ne saurait dire, n'est-ce pas, qu'une photographie est une copie du réel?)

- Donc au début quand je photographiais ces objets là c'étaient des sculptures involontaires. Brassäi parlait déjà de ça quand il photographiait des petits objets dans la rue, etc... Donc moi c'était de plus gros objets... mais c'était en fait la photographie d'un sculpteur frustré de ne pas pouvoir fabriquer lui-même des objets si vous voulez...

Pendant dix ans, Zarka photographie les polyèdres. Et puis il peut les récupérer. À partir de ce moment, il y a *appropriation* ; l'objet rentre dans le processus de création propre à Zarka, quand bien même ce processus avait commencé par le biais de la photographie, acquérir *matériellement* les pièces et ensuite *travailler* sur elles implique un passage très direct de l'abstrait au concret (on ne saurait dire, n'est-ce pas, qu'une photographie est une copie du réel?)

- Donc au début quand je photographiais ces objets là c'étaient des sculptures involontaires. Brassai parlait déjà de ça quand il photographiait des petits objets dans la rue, etc... Donc moi c'était de plus gros objets... mais c'était en fait la photographie d'un sculpteur frustré de ne pas pouvoir fabriquer lui-même des objets si vous voulez...
- Ce qui aurait été amusant c'aurait été de découvrir qui a mis ces objets là ?
- Alors ça je l'ai découvert, au final. J'ai découvert qu'il s'agissait de modules de récifs artificiels. J'ai découvert que le monsieur qui a fait ces modules était un maçon du coin qui s'appelait M. Comin, qui ne connaissait pas du tout ni Luca Pacioli ni Archimède... Donc, à son tour il a redécouvert ce polyèdre archimédien. Sans avoir cette connaissance géométrique ou philosophique qu'on peut associer à ces formes. Donc pour moi ça aussi c'est d'une grande beauté. C'est-à-dire que la gloire elle ne va pas aussi qu'à Archimède, à Pacioli, elle va aussi à M. Comin, le maçon de Canet en Roussillon, qui a redessiné ça. Et quand je lui ai dit "mais comment on arrive à une forme comme ça ?", il m'a dit "ben écoutez, c'est simple, je savais, parce que je m'étais renseigné, que pour faire des récifs artificiels, il fallait une forme qui soit plus ou moins sphérique. Moi, je peux coffrer facilement des carrés, en béton. Je me suis dit quelle forme je peux faire, à partir des carrés, qui soit proche de la sphère ? J'ai fait des petites maquettes et je suis arrivé à ça"
- Extraordinaire !
- C'est par cette technique qu'il a redécouvert un polyèdre... quand même... c'est noble on va dire !
- Prestigieux !
- Prestigieux oui, c'est ça.

- Pour moi aujourd'hui ils se transforment à moitié en relique à moitié en sculpture, voilà. »

Sculptures et Reliques, voilà l'inscription des polyèdres. *Reliques de ready-made...* et voilà la science-fiction ! Des ready-made antérieurs à Duchamp ! Mais c'est vers Borges que nous allons nous tourner en examinant la sculpture de pierre :

« J'ai tendance à décrire mon travail comme de la sculpture documentaire... Ça veut dire qu'il y a souvent un document source, un objet pré-existant... quand vous rentrez ici, on peut avoir l'impression que je fais de l'art abstrait... pour aller vite ! Alors c'est vrai que le vocabulaire a à voir avec le vocabulaire de l'abstraction géométrique du XXe siècle, sauf que, comme le nom l'indique, c'était d'aller au-delà du visible, du côté d'une rationalité mais qui n'avait pas... plus de concept... on est au-delà du concept, du concept de la représentation

- voilà, de la ressemblance, etc...
- donc pour moi il y a toujours quelque chose qui va du côté de
- la *mimésis*<sup>2</sup>
- de la représentation, de la *mimésis*... mais elle est liée à une *mimésis* qui est de l'ordre de la géométrie, donc qui n'est pas tout à fait la même chose. Ça par exemple [Zarka pointe la sculpture en pierre] c'est une structure encore une fois trouvée et découverte. Cette fois chez un mathématicien cristallographe du XIXe, qui travaillait sur la question des pavages d'espace, qui cherchait des modules semi-réguliers, qu'il pouvait combiner... sans jamais laisser de vide. [En visitant le musée où il a vu cette maquette d'Arthur Schoenflies, Zarka s'est demandé si les artistes constructivistes de l'Union Soviétique étaient au fait de son œuvre.] Comme aujourd'hui, ce n'est plus possible de faire du modernisme des années 40, la manière que j'ai trouvé de quand même continuer à produire des formes qui en ont l'apparence c'est d'en dresser une forme d'archéologie, en allant reprendre un objet du XIXe et en le reconstruisant avec des matériaux qui peuvent évoquer soit la sculpture moderne, soit l'architecture.

Il est intéressant que Zarka mentionne les constructivistes, car si nous relient cela au fait qu'il enquête sur les formes, alors on peut citer R. Krauss (1977), qui écrit que la

« dépendance vis-à-vis des concepts scientifiques permet [...] [de faire de la] sculpture un moyen d'enquête au service de la connaissance ». Or, tout constructivisme mis à part, c'est cela qui intéresse aussi Zarka dans l'exhibition de ces trois sculptures, et qui, de fait, sont installées comme des *pièces à conviction* ; dont l'histoire ne "demande plus" qu'à être retracée. À partir de là, les œuvres agissent comme des "fragments" (d'ailleurs, c'est ainsi que Zarka considère la plupart des œuvres d'art contemporain, comme des « fragments »). [Pointant vers la sculpture en pierre] :



- Ça, donc ça c'est vous qui l'avez reconstruit ?
- C'est moi qui l'ai fait construire par un tailleur de pierre spécialisé dans les monuments historiques... Donc moi je fais la maquette, je dessine, je choisis le matériau, la pierre précisément...
- Très bien
- Donc là par rapport à l'objet d'Arthur Schoenflies qui est un tout petit objet en plâtre qui tient dans la main, il y a un changement d'échelle, changement de matériau, et surtout un changement de contexte : de

l'histoire des sciences on passe à celui de l'histoire de l'art proprement dit... et c'est ce changement qui me paraît important... un peu comme des choses qu'a décrit Borges

- je pensais pas mal à lui depuis le début...
- donc voilà, si le texte du *Don Quichotte* ne change pas,
- Pierre Ménard<sup>3</sup>
- l'Histoire, elle elle a changé, ce qui fait que deux fois le même texte n'a pas la même signification. C'est quand même des choses de ce type qui m'ont formé, qui ont formé mon type de rapport aux formes et à la production des formes.
- D'accord. C'est intéressant tout ça. Ce qui est marrant c'est le rapport à votre, comment dire à l'authenticité, quelque part, vous n'êtes pas forcément en avant de votre pièce comme celle-ci ». [Zarka à un rapport, comme il le dit lui-même, "documentaire" ; par conséquent il a un rapport décalé, tout comme l'oblige à l'être la posture du ready-made. Il ne peut bien sûr pas dire que ce sont "ses" sculptures, et en même temps ce sont bien les siennes. Nous retombons sur les pieds de Duchamp et Borges!]

Que l'oeuvre doive se justifier par elle-même est un réquisit  
□ □  
somme toute classique, revendiqué d'ailleurs par Zarka : « il y a soit un récit soit une présence des œuvres... J'espère que les pièces ont une présence au-delà du récit. » En fait, il y a les deux. Le *récit* autour de l'oeuvre a toujours été présent, du moins depuis que l'art, reconnu comme tel, existe ; c'est-à-dire depuis l'Antiquité. L'un ne va pas sans l'autre. Toujours un récit, personnel et/ou biographique et/ou dogmatique et/ou théorique, culturel et/ou fictif accompagne l'oeuvre. Ce qui arrive, parfois, c'est quand le "récit" prend le pas sur l'oeuvre. À ce moment là, l'oeuvre en pâtit, et s'en trouve amoindrie. Mais tel n'était pas le cas à l'Atelier Calder, spécialement pour les deux polyèdres.



1. Dans un des dialogues de Platon, le *Timée*, on trouve une théorie très sophistiquée relative à la manière dont le Monde est constitué. Pour Platon, le monde n'est pas fait d'atomes, comme chez Démocrite et Épicure, mais de figures géométriques qui sont dénommées des *polyèdres réguliers*. Comme par hasard, ils correspondent aux quatre *éléments* (auxquels il faut ajouter l'Univers); et c'est ainsi que Platon suppose que le feu est composé de tétraèdres, l'air d'octaèdres, l'eau d'isocaèdres, que la terre est un cube, et que l'Univers est un dodécaèdre.

2. La *mimésis*, c'est, historiquement, la *ressemblance* que l'art doit témoigner face à la Nature. "Au départ", dans la Grèce Classique, l'art doit *imiter* les productions de la Nature, car la Nature est parfaite, et rien ne peut la surpasser. L'art doit être beau et intelligent comme le soleil, et parfait comme les objets de la nature. Par extension, la *mimésis* touchera tout le domaine de l'art, en ce qu'il s'agira de savoir si l'art ressemble à quelque chose d'identifiable. Pour certains, la tâche est rude: l'écriture

ressemble-t-elle à quelque chose de réel? Et que dire de la musique? En reprenant le terme de *mimésis*, et en le rattachant à l'histoire des objets mathématiques, Zarka opère une *mimésis* transformative dans le temps et dans l'objet: la sculpture *ressemble* à la maquette de Schoenflies, tout en n'étant pas une copie. C'est un hommage transitionnel; on passe d'un registre à l'autre (de la maquette du scientifique à la sculpture d'art).

**3.** Pierre Ménard est un personnage inventé par l'écrivain argentin José Luis Borges, qui a excellé dans l'art de la nouvelle énigmatique, érudite, voire, faussement érudite. Borges a créé une galaxie de personnages, d'ouvrages, et d'événements qui n'ont jamais existé; mais la manière — véridique — qu'il a d'écrire, d'après la posture de celui qui s'est renseigné, qui a enquêté, réussit à troubler le lecteur. Sa remarquable économie de moyens stylistiques n'en fait pas moins une écriture d'une grande élégance. Pierre Ménard, donc, est un poète et écrivain connu du vivant de Borges, dont "l'oeuvre la plus significative de notre temps, se compose des chapitres IX, XXXVIII de la première partie du *Don Quichotte* et d'un fragment du chapitre XXII", de Cervantes. Borges écrit, immédiatement après ces lignes: "Je sais qu'une telle affirmation a tout d'une absurdité; justifier cette absurdité est le but principal de cette note." Ménard récrit mot pour mot les chapitres pré-cités du *Quichotte*, ce qui fait écrire à Borges que "[l]e texte de Cervantes et celui de Ménard sont verbalement identiques, mais le second est presque infiniment plus riche". Une telle remarque souligne l'absurdité pointée par Borges. Comment un texte récrit à l'identique trois cent ans plus tard pourrait-il être infiniment plus riche que l'original ? Borges nous donne une clé : Par le "contexte". Et Borges de citer une phrase du *Quichotte* rédigé par Ménard et d'y trouver une référence au pragmatisme de William James... C'est comme cela que le texte du *Quichotte*, écrit par un homme du XXe siècle, prend une richesse intertextuelle plus grande. En citant cette nouvelle de Borges, Zarka cherche à nous faire entendre l'idée d'après laquelle sa sculpture de pierre est une "réécriture" de la maquette de Schoenflies. Ce n'est pas une copie, c'est une réinterprétation, dans une autre échelle, et dans un autre temps et une autre matière, de la maquette d'origine. Zarka, donc, réinterprète Schoenflies en passant par les Constructivistes.

Raphaël Zarka est représenté par la Galerie Michel Rein:  
<http://michelrein.com>