

été 2021 **156**

Les Cahiers

du Musée national d'art moderne

été 2021 **156**

Les Cahiers du Musée national d'art moderne



Centre
Pompidou





Jorge Oteiza, *Variante ovoïde de la desocupación de la esfera*, 1958-2002, Bilbao, skateur Tino Arena, *Pivot to Fakie*, 2016, photo Patxi Pardinas

Marjolaine Lévy

Du *halfpipe* au gnomon

Les références à l'histoire et le présent
des formes chez Raphaël Zarka

*I am pentagon
Which side are you gonna be on?
In a lateral space
I wanna fit inside of your shape
I'll be your parallelogram [...]
I'll be your rhomboid
I'll be your trapezoid!
The Make-up*

Skateboarding is not a crime. Si la devise qui donne son titre à une peinture à coulures de 2019 de John M. Armleder n'avait pas encore été formulée lorsque Raphaël Zarka² a commencé à *riders*, au milieu des années 1980, l'artiste français l'avait pourtant déjà fait sienne. Zarka passe en effet son enfance et son adolescence sur une planche de skateboard³. Parkings de supermarchés désertés, friches industrielles, architectures de béton abandonnées, autant de lieux d'une modernité déchu dont il fait son terrain de jeu privilégié. À 14 ans, Zarka explore ses premières ruines et « active » ses premières formes. Au détour d'un *flip* ou d'un *ollie*⁴, l'artiste aurait pu croiser Toby Paterson ou Cyprien Gaillard, tout aussi amateurs de planche à roulettes et d'architectures modernistes en ruines⁵. Ces formes, déclassées par l'histoire, trouvent grâce au skateboard un nouvel usage. Loin d'engendrer la mélancolie, ces va-et-vient exécutés sur les vestiges d'une modernité en déclin, cette glisse qui ruine la ruine, a plutôt pour effet de la désamorcer. Le skateur peut parfois

même laisser un chien errant opérer à sa place sur la descente en lacé d'une vaste piste de skate abandonnée aux pieds des Cévennes (*Rooler Gab*, 2004), non loin du projet inabouti de skatepark imaginé par Vito Acconci à Avignon – une succession de plans inclinés sans courbe⁶.

Parfois, les formes du Bel Art se substituent aux spots ordinaires comme supports des corps en mouvement. Si la sculpture dans l'espace public a entretenu, depuis le début des années 1930, d'étroits rapports avec la fonction ludique – en témoignent les nombreuses aires de jeux pensées par les sculpteurs Isamu Noguchi et Egon Møller-Nielsen, et l'ouverture en 1954 de l'exposition « Playground Sculpture » au MoMA de New York, rassemblant vingt-trois propositions d'aires de jeux⁷ –, l'usage qu'en font les skateurs est tout autre. Rouler en *switch*⁸ sur *Broken Obelisk* (1963-1967) de Barnett Newman, réaliser un *grind*⁹ sur *Le Signal* (1959-1960) de Henri-Georges Adam ou *slider*¹⁰ sur *White to Blue and Black* (1969) de George Sugarman,

Marjolaine Lévy



Raphaël Zarka, *Riding Modern Art*, une collection photographique autour de «Composition spatiale 3» (1928) de Katarzyna Kobra, 2007, photographies : Éric Antoine, Loïc Benoit, Sébastien Charlot, Matthieu Georges, Guillaume Langlois, Dominic Marley, Bertrand Trichet, Marcel Veldman, Alexis Zavaloff, dimensions variables, Sélestat, FRAC Alsace (vue de l'exposition à la Biennale de Lyon, 2007, photo Jacopo Menzani), courtesy de l'artiste et Michel Rein, Paris/Bruxelles

tel est l'objet de *Riding Modern Art* (2005-2017), tout à la fois vidéo, installation et collection de photographies¹¹. Ladite vidéo¹² consiste en un montage de courtes séquences dans lesquelles des skateurs *rident* des œuvres monumentales d'un modernisme parfois déclassé. Au fil des années, cette collection d'images en mouvement s'est complétée de nombreuses photographies témoignant d'une manière de «formalisme fonctionnel», comme si seul le skateboard avait pu atteindre l'idéal moderniste de non-séparation entre l'art et la vie¹³. Lors de la 9^e Biennale de Lyon, en 2007, Zarka pointe la profonde connivence entre le skate et les lignes du modernisme en plaçant *Structure Spatiale* (1928) de Katarzyna Kobra au milieu de onze photographies issues de la collection de *Riding Modern Art*. Les courbes et les plans de l'œuvre de Kobra ont en effet tout d'une rampe de skate. Tout se passe comme si Zarka révélait ainsi le destin secret de la sculpture constructiviste¹⁴. Ces œuvres de l'espace public, que plus personne ne regarde et qui semblent irrémédiablement vouées à la ruine, se voient ainsi offrir une nouvelle fortune. Dans un essai fondamental

pour Zarka¹⁵, *The Poetics of Security, Urban Design, and the New Public Space*¹⁶, Ocean Howell, skateur américain professionnel et historien du skateboard, interroge en 2001 ce rapport inédit du skateur à la ville et à l'art en tant que producteur d'un nouvel espace public : «La sculpture massive de granite noir de Masayuki Nagare, intitulée *Transcendance* (1969), dans le centre-ville de San Francisco, est un cadeau pour les skateurs. Ils ne voient rien de transcendant dans cet objet, ils voient davantage une opportunité de célébrer la vitalité bordélique de la ville et de réaffirmer le quotidien chaotique que la sculpture cherche à transcender¹⁷.»

Alors qu'en 2001 Howell et Iain Borden¹⁸ théorisent décisivement la pratique du skateboard, Zarka, quant à lui, respecte les lois de la pesanteur et interrompt un moment celle-ci. Les rampes, murets et autres éléments bétonnés à l'abandon au cœur de zones rurales et périurbaines cessent d'être les supports de ses exercices de glisse pour devenir de purs objets d'observation. La série *Les Formes du repos* (2001-2007), souvent considérée comme l'œuvre fondatrice de l'artiste, est composée de

douze photographies dont le dénominateur commun est l'apparition de vestiges de béton au cœur d'une nature en friche. Plaque de mortier au milieu d'une clairière, volumes et autres polyèdres envahis par la neige ou les herbes folles, modules pour skatepark morcelés, le ruban de béton de l'aérotrain avorté de Bertin, autant d'objets architecturaux qui, désormais privés de fonction, s'abandonnent en intransitives formes. Ces photographies ont pour seule ambition d'enregistrer une forme au potentiel sculptural : « Je tâche toujours de photographier les formes de manière à leur donner un maximum de présence. Je travaille moins comme un photographe que comme un sculpteur qui souhaiterait documenter le plus justement ses pièces¹⁹. » L'attention formaliste de Zarka est du reste à inscrire du côté d'une histoire autant picturale que sculpturale, une histoire qui irait de Juan Sánchez Cotán²⁰ à Tony Smith²¹. *Coing, chou, melon et concombre* (1600) de Sánchez Cotán est une nature morte déterminante pour Zarka²². Elle recèle en effet tous les signes de la sculpturalité tant les éléments peints de sa composition dépouillée – un simple parapet en pierre sur un fond noir – sont plastiques. Les photographies de ces formes de béton éveillent également le souvenir des lignes de Robert Smithson, écrites à l'occasion de son « reportage » dans sa ville natale de Passaic, texte publié dans *Artforum* en 1967²³. Plusieurs commentateurs²⁴ ont à juste titre évoqué les *Monuments de Passaic* à propos de ces fragments d'architecture sans qualité. Toutefois, si *Les Formes du repos* partagent une proximité formelle avec le pont, les parkings et le bac à sable de Smithson, leur ressort n'est pas la ruine, la série photographique de Zarka est bien plutôt une réflexion sur la pure plasticité de ces *still lives*.

Après avoir livré à notre contemplation ces formes mises au repos dans des photographies qui en exaltent la sculpturalité, Zarka va développer une activité sculpturale traversée par une ambivalence constitutive. Ambivalentes, ces sculptures le sont en ce qu'elles proposent un constant va-et-vient entre la forme et l'histoire, entre la pure plastique et la référence qui médiate la précédente. L'art de Zarka vaudrait de nous adresser avec subtilité un double rappel : l'histoire produit de pures formes ; les formes pures ont une histoire.



Raphaël Zarka, *Les Formes du repos n° 1*, 2001, tirage Lightjet, 70 x 100, courtesy de l'artiste et Michel Rein, Paris/Bruxelles

Parmi les formes photographiées par Zarka en 2001, l'une d'elles, la toute première de la série, a plus qu'une autre éveillé sa curiosité. Sur le bas-côté d'une route entre Sète et Montpellier, il découvre deux modules sous-marins en béton abandonnés, qu'un certain art autoroutier ne renierait pas. Il ne voudra cependant pas voir en eux les reliefs d'une commande publique oubliée, mais des signes venus de l'Antiquité. Archimède au bord de l'AG. Les solides du mathématicien grec²⁵ lui sont en effet revenus en mémoire devant ces structures aux multiples facettes, et plus particulièrement celui d'un polyèdre à vingt-six faces (constitué de huit triangles et dix-huit carrés) appelé rhombicuboctaèdre : « Ce qui m'a fasciné [...], c'est de voir ressurgir là, dans un des matériaux les plus ingrats qui soient, sur le bord d'une route près de Sète, une forme droit venue de l'Antiquité et des rêveries platoniciennes sur les formes idéales. J'ai trouvé ça incroyable²⁶. » Tout à la fois archétypes originels de formes sculpturales modernes et objets inscrits dans une longue et riche histoire philosophique et scientifique, les prismes archimédiens semblent déjà porter en eux l'ambivalence qu'atteste le formalisme documenté, ou référencé, de Zarka²⁷. La plongée dans l'histoire des formes et l'excauation par l'artiste des plus excentriques d'entre elles rappellent les *Leçons américaines*²⁸ d'Italo Calvino, ouvrage cher à l'artiste²⁹ : « Le *spiritus phantasticus* selon Giordano Bruno est "mundus quidem et sinus inexplebilis formarum et specierum" (un monde ou un golfe, jamais saturable, de formes et d'images). Voilà : je crois qu'il est

indispensable à toute forme de connaissance d'aller puiser à ce golfe de la multiplicité potentielle. L'esprit du poète et, à certains moments décisifs, celui de l'homme de science fonctionnent selon un processus d'associations d'images qui est le système le plus rapide pour relier et choisir parmi les formes infinies du possible et de l'impossible³⁰. » La couverture de l'édition italienne de l'ouvrage est illustrée d'une photographie de Luigi Ghirri (*World n° 2*, 1980) de la série *Still Life*, qui donne à voir un dessin représentant un atlas de solides platoniciens et archimédiens, entourant deux globes terrestres, un « répertoire du potentiel³¹ » dans lequel Zarka aurait pu puiser. Parmi les polyèdres de Ghirri figure un rhombicuboctaèdre qui aurait pu rejoindre le *Catalogue raisonné des rhombicuboctaèdres* que Zarka débute en 2010 et dont l'anachronique sculpture sèteoise, manière de synthèse de l'antique géométrie et du fonctionnalisme moderniste, est le point de départ. De Sète à Naples, il n'y a qu'un pas, à la recherche du « rhombi » perdu. Alors que Zarka présente, à l'occasion d'une exposition monographique en 2005, une réplique des modules sous-marins réalisée au moyen de tasseaux de bois, un collectionneur passionné de géométrie lui révèle conserver une édition rare du traité du mathématicien italien Luca Pacioli, *Divine proportion* (1509), et lui envoie peu après la photocopie d'une gravure, issue de l'ouvrage, dont le dessin correspond aux « rhombis » photographiés par Zarka à Sète. L'enquête se poursuit et mène l'artiste à Naples où il découvre au Musée Capodimonte, un portrait de Pacioli contemplant un rhombicuboctaèdre suspendu (*Luca Pacioli avec son élève Guidobaldo I^{er} de Montefeltro*, 1495, attribué à Jacopo de Barbari). La quête du polyèdre qualifié par Pacioli de « fort utile en beaucoup d'occasions pour qui sait bien en disposer³² » n'a depuis cessé. De réverbères moscovites à des lanternes marocaines étoilées en passant par la bibliothèque municipale de Minsk, les colonnes d'un monastère chinois, un système de fixation en aluminium datant des années 1970, une ampoule Philips, une boîte de chocolats, le motif de *Houses at the Foot of a Mountain* (2008), peinture de Christian Hidaka³³, ou un ouvrage du XVII^e siècle sur la perspective, cette forme, qui cristallise l'ambivalence entre pure plasticité et charge référentielle,

devient chez Zarka l'objet d'une insatiable chasse³⁴, un bon exemple des rapports entre l'histoire de l'art et l'enquête policière à la Sherlock Holmes pointés par Carlo Ginzburg dans ses travaux sur ce qu'il nomme « le paradigme indiciaire³⁵ ». Répertoire et inventories des formes comme pour confirmer les lignes de Jorge Luis Borges, que l'artiste aime à convoquer, affirmant que « c'est presque insulter les formes du monde de penser que nous pouvons inventer quelque chose ou que nous avons même besoin d'inventer quoi que ce soit³⁶ ».

Et lorsqu'il s'agit « d'ajouter des formes au monde », pour reprendre la formule de Douglas Huebler³⁷, la réplique apparaît comme une issue possible pour Zarka. La sculpture de Tony Smith, *Free Ride*, évoquée plus haut, n'est en effet pas l'unique objet à connaître ce sort. Dans *Reprise n° 1. Iran do Espírito Santo* (2001), la roue d'une sculpture *Sans titre* (1994) de Iran do Espírito Santo troque ses briques contre des parpaings ; quant aux cinq cercles gravés au début des années 1990 dans le bitume parisien, boulevard Saint-Germain, par Michael Heizer pour rejouer en version miniature *Circular Surface Planar Displacement*³⁸ (1969), une œuvre aujourd'hui disparue, ils ressusciteront dans l'asphalte parisien, rue du Faubourg Saint-Denis (*Reprise n° 2. Michael Heizer*, 2006). La méthode appropriationniste est l'une des voies de l'ambivalence chez Zarka. La forme produite est référencée « d'après... ». Si Zarka a parfois été associé à ce que l'histoire de l'art a nommé, dans les années 2000, l'artiste-historien ou artiste-chercheur³⁹, il se différencie toutefois des « artistes de la vitrine », qui font du document et de l'archive leurs médiums de prédilection⁴⁰, produisant pour sa part des formes plastiques offertes au regard. Parmi les artistes qui, comme Zarka, sont des chercheurs et des historiens mais produisent des œuvres auxquelles leur matérialité plastique confère une manière d'autonomie, on peut songer tout particulièrement à Josiah McElheny et à Leonor Antunes, dont les sculptures conduisent sur les traces du modernisme historique de la première moitié du XX^e siècle⁴¹.

Dans ses *Leçons américaines*, Calvino met en rapport le poète et l'homme de science, en tant qu'ils sont tous deux chercheurs de formes. Dans



Raphaël Zarka, *Catalogue raisonné des rhombicuboctaèdres (cinquième édition)*, 2019, impression pigmentaire, 210 x 150, courtesy de l'artiste et Michel Rein, Paris/Bruxelles

Marjolaine Lévy



Raphaël Zarka, *Reprise n° 1 (Iran do Espírito Santo)*, 2002, parpaings, ciment, Paris, collection Daniel Bossier, photo Paolo Code, courtesy de l'artiste et Michel Rein, Paris/Bruxelles



Raphaël Zarka, *Bille de Sharp n° 1*, 2008, poutre de chêne pyrogravée, 60 x 30 x 30, collection particulière, Paris, photo Aurélien Mole, courtesy de l'artiste et Michel Rein, Paris/Bruxelles

l'œuvre de Zarka, c'est plus encore dans le champ mathématique de la *Divine proportion* que dans celui de l'art que nous emmènent le jeu des références. Ce ne sont plus Smith ou Heizer qui hantent désormais les œuvres de l'artiste mais Galilée, Ernst Chladni, Johannes Kepler, Abraham Sharp ou encore Arthur Moritz Schoenflies. Ces figures emblématiques de l'histoire des sciences ont en commun d'être des penseurs de la forme. Il n'est assurément pas question ici de dresser l'inventaire des découvertes de chacun, il est néanmoins permis de rappeler quelques occurrences décisives pour Zarka. Les travaux que Galilée, au début du XVII^e siècle, consacre au mouvement du temps et des astres ainsi qu'à l'étude des corps solides, leur accélération et leur inertie, ceux de l'astronome Kepler, qui, à la même époque, pose les fondements de la mécanique céleste en adaptant les solides platoniciens aux six planètes identifiées du système solaire, en passant par les méthodes de Sharp, astronome et

mathématicien anglais du XVIII^e siècle, permettant la découpe de polyèdres complexes dans des blocs de bois et de pierre, ou par l'inventaire des structures cristallines conçu par le mathématicien allemand Schoenflies, tous ont contribué à l'intelligence et à l'histoire des corps géométriques. L'art de Zarka va-et-vient de façon singulière entre l'enquête menée sur ces éminents personnages en vue d'offrir aux formes qui traversent son quotidien – skateparks, bords d'autoroutes, etc. – l'horizon référentiel et historique qui est le leur, et la mise en valeur purement plastique des formes relevant de cette histoire. Devant *Tautochrone* (2007), *Padova* (2008) et *Tautochrone vérifiée* (2010), on peut ne voir que les impeccables lignes minimalistes que ces trois sculptures dessinent dans l'espace d'exposition. Zarka nous invite à comprendre que, derrière ces formes témoignant de la plus stricte et de la plus littérale des abstractions, ce n'est pas l'ombre de Judd qui se profile, mais celle de Galilée et plus particulière-



Raphaël Zarka, *Padova*, 2008, contreplaqué de coffrage, marbre de Carrare, 130 x 550 x 36, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne (vue de l'exposition «Eppur si muove», Mudam Luxembourg – Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean, 2015, photo Remi Villaggi), courtesy de l'artiste et Michel Rein, Paris/Bruxelles

ment celle d'appareils utilisés par le mathématicien pour étudier le mouvement et la dynamique, qu'il a découverts au Musée d'Histoire de la physique de l'Université de Padoue et au Musée d'Histoire des sciences de Florence, dont les formes semi-circulaires et les plans inclinés lui ont vite évoqué une rampe de skate. Devant ces trois sculptures, il est permis de ne penser qu'à l'histoire des sciences et à Galilée. Zarka nous invite à nous plonger dans la contemplation de ces formes pour elles-mêmes. Du musée des Beaux-Arts aux musées des sciences et inversement. De même, loin de rendre hommage aux modules de bois de Carl Andre, les blocs de bois de *Billes de Sharp* (2008), transcendant l'unique réalité de leur forme, renvoient, comme leur titre le dévoile, aux recherches de l'astronome anglais. Au détour des pages de *Geometry Improved* de Sharp, Zarka découvre une planche représentant en perspective des poutres marquées des traits de coupe à suivre pour débiter les polyèdres. De cette gra-

vure, dans laquelle s'incarne la pensée mathématique du XVIII^e siècle, l'artiste a déduit une série de sculptures, consistant en des poutres en chêne de 30 cm de section sur lesquelles il a fait pyrograver le réseau de ces lignes de coupe. Ces *Billes de Sharp*, il serait pourtant dommage de ne les regarder que comme des illustrations dans un livre d'histoire de la géométrie. Dans l'espace d'exposition, elles sont d'authentiques sculptures. Le «théorème de Zarka» est paradoxal : 1. Ce que vous voyez n'est pas ce que vous voyez. 2. Ce que vous voyez est ce que vous voyez. Dit autrement, il n'y a pas de forme qui ne renvoie à une histoire, voire à l'histoire; l'histoire engendre des formes qu'il faut savoir contempler en tant que formes.

Les récits scientifiques à l'origine des polyèdres sculpturaux vont être délaissés un temps par l'artiste pour laisser place à un nouveau générateur de formes, en l'espèce un artefact qui appartient au champ de l'art tout en n'y étant jamais visible.

Marjolaine Lévy



Raphaël Zarka, *Les Prismatiques*, 2012-2013, vue d'exposition, Sérignan, MRAC – Musée Régional d'Art Contemporain Occitanie/Pyrénées-Méditerranée, 2013, photo Jean-Paul Planchon, courtesy de l'artiste et Michel Rein, Paris/Bruxelles

Il s'agit de ce petit outil caché dans les coins du châssis d'un tableau et qui permet à la toile d'être parfaitement tendue pour offrir aux images picturales la surface plane qu'elles demandent. La clé, que l'histoire dit apparaître au milieu du XVIII^e siècle, délivrée de son châssis, se multiplie pour s'épanouir en un éventail dans la série *Forme à clé* (2006-2011). Ce savant assemblage que Zarka considère comme « une petite sculpture métaphysique⁴² » et qui rappelle en effet certains instruments énigmatiques représentés dans les *Intérieurs métaphysiques* (1916-1918) de Giorgio De Chirico, exalte la forme d'un artefact ayant perdu toute fonctionnalité. Avec les *Prismatiques* (2011-2016) le théorème de Zarka trouve une nouvelle expression. Le module originel est une version XXL d'une clé de châssis – un mètre de long –, découpée dans une poutre de chêne similaire à celles utilisées pour les *Billes de Sharp*. À partir de ce module, l'artiste a expérimenté différentes possibilités de combinaisons, aboutissant à plus d'une

trentaine de tangrams sculpturaux aux allures totémiques. Le prisme triangulaire, délesté de sa fonction première, devient un pur objet de contemplation, qui, en se prêtant au jeu de la combinatoire, fait signe au langage ornemental que pratique volontiers ce dernier. Si les *Prismatiques* ne font pas référence à l'histoire des sciences, leur version bidimensionnelle, des encres sur papier, les transporte dans l'histoire de la peinture primitive italienne, comme le révèle la palette chromatique choisie par Zarka : des bleus rappelant les plafonds peints par Giotto à la basilique Saint-François à Assise, les bruns de Fra Angelico, les ocres de Sassetta ou encore le blanc laiteux du marbre de Carrare⁴³. Qu'elle soit bi ou tridimensionnelle, la poétique combinatoire des *Prismatiques* s'énonce dans une manière de répertoire pictogrammatique – document de travail de l'artiste – rassemblant une trentaine de combinaisons géométriques possibles, de la plus simple, à huit clés, à la plus complexe, qui en compte vingt-huit.

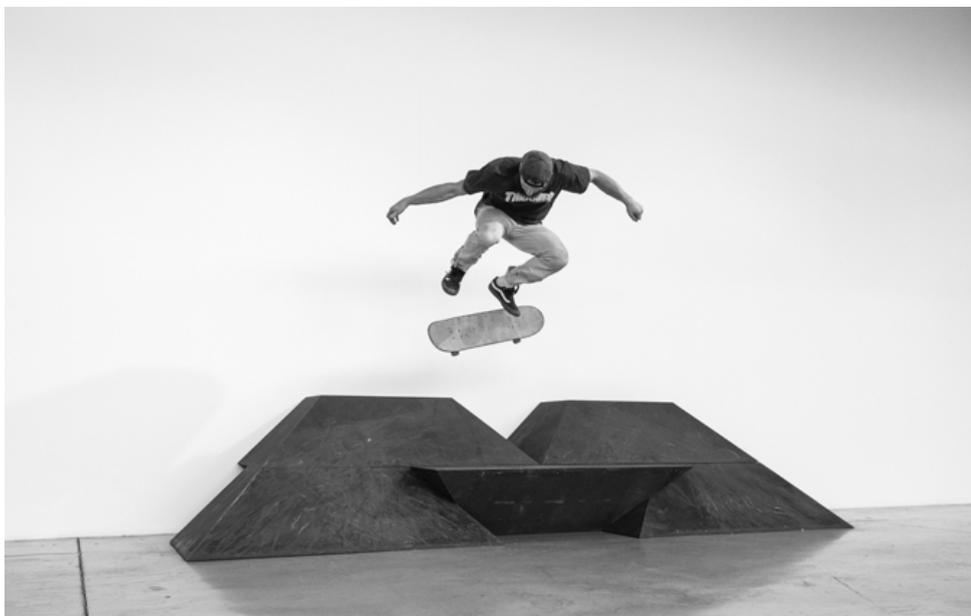


Raphaël Zarka, vue de l'exposition «Partitions Régulières», Besançon, FRAC Franche-Comté, 2018, photo Blaise Adilon, courtesy de l'artiste et Michel Rein, Paris/Bruxelles

C'est à partir d'un tout autre inventaire que va naître la *Famille Schoenflies* (2016), dans laquelle se croisent à nouveau exaltation de la forme et référence historique. Dans le troisième chapitre des *Leçons américaines*, intitulé «Exactitude», Calvino décrit l'acte d'écriture comme une manière d'équilibre entre ce qu'il nomme «une composition géométrisante⁴⁴» et «le besoin d'un modèle cosmologique (autrement dit d'un cadre mythologique général)⁴⁵». Il poursuit : «L'œuvre littéraire serait une portion minimale (de l'univers) où l'existant se cristallise en une forme, acquiert un sens, qui n'a rien de fixe, de définitif, n'est pas rigidifié en une immobilité minérale mais vivant comme un organisme» et dont «le cristal, avec sa rigoureuse structure à facettes et sa capacité à réfracter la lumière, est le modèle de perfection que j'ai toujours pris comme emblème⁴⁶.» « Cette tension entre rationalité géométrique et embrouillamini des existences humaines⁴⁷ » – c'est ainsi que Calvino qualifie sa recherche – est à rapprocher de

la stratégie duale de l'œuvre de Zarka, tout particulièrement lorsqu'un inventaire historique de cristaux est à l'origine d'une série de sculptures. En 1891, Arthur Moritz Schoenflies publie *Kristallsysteme und Kristallstruktur*, ouvrage dans lequel il interroge la notion de symétrie dans la cristallographie et propose un classement des cristaux en deux cent trente groupes. À partir des travaux développés au XVIII^e siècle par René Just Haüy, minéralogiste français et fondateur de la cristallographie géométrique (de l'analyse de la régularité des cristaux il est déduit que leurs formes résultent de l'empilement de petits volumes), Schoenflies, un siècle plus tard, entreprend de répertorier toutes ces structures cristallines et de les classer selon un ensemble réduit de polyèdres géométriques. Dans la *Famille Schoenflies*, Zarka demande le père Arthur, la mère Emma, et leurs cinq enfants Hanna, Albert, Elisabeth, Eva et Lotte. Il a donné les prénoms des sept membres de la famille aux sept sculptures constituant la série⁴⁸, répliques

Marjolaine Lévy

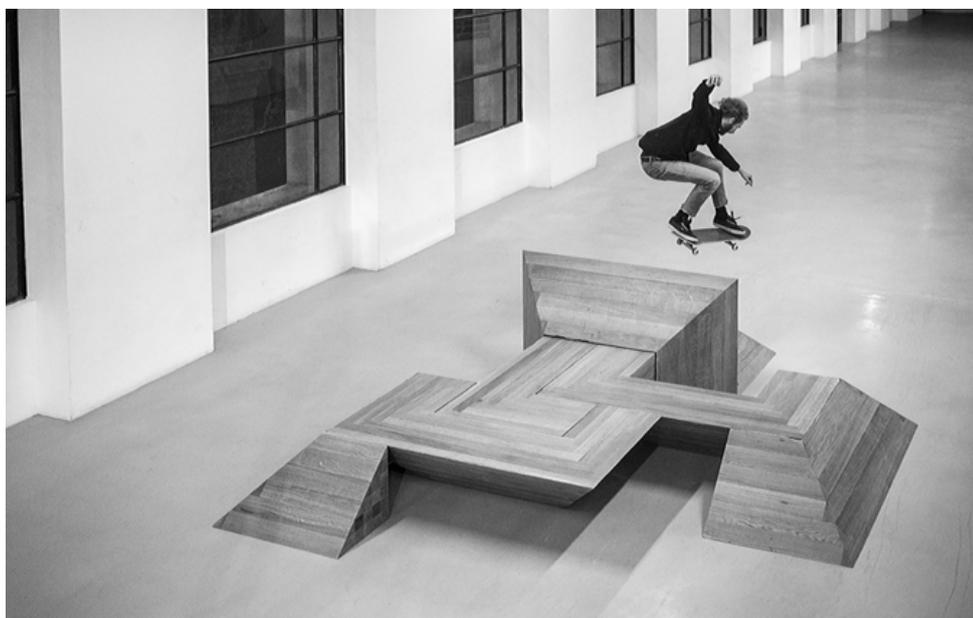


Raphaël Zarka, *Paving Space*, vue de l'exposition «Riding Modern Art», Charleroi, BPS22 – Musée d'art de la Province de Hainaut, 2017, skateur Erick Zajimović, photo Leslie Artamonow, courtesy de l'artiste et Michel Rein, Paris/Bruxelles

des sept modèles pensés par le mathématicien et que l'artiste juge «les plus sculpturaux⁴⁹». Des petits modules en merisier à la géométrie excentrique posés à même le sol, qui semblent rendre hommage autant aux recherches cristallographiques de Schoenflies qu'à ses talents ignorés de sculpteur. Zarka offre un destin heureux à l'unique garçon de la fratrie, Albert, déporté et mort à Auschwitz, en reprenant le module portant son nom pour produire l'ensemble de sculptures intitulé *Paving Space* (2016), que des skateurs viendront joyeusement *ri*der dans plusieurs expositions monographiques⁵⁰. Enfin, une huitième sculpture complète le portrait de famille, sous le titre *Walter* (2021), en référence à l'illustre petit-cousin d'Arthur Schoenflies, Walter Benjamin : un module aux lignes pyramidales au double horizon référentiel, cristallographique et philosophique.

Alors qu'au musée des Abattoirs de Toulouse, les sculptures de *Paving Space* étaient au repos sous l'œil convoiteux des skateurs⁵¹, non loin de là, dans une autre salle, un mur était recouvert d'un papier

peint donnant à regarder des centaines d'images en noir et blanc, constituant le *Catalogue raisonné des rhombicuboctaèdres*, dans sa quatrième édition. Au milieu des reproductions imprimées des rhombicuboctaèdres de Pacioli, de Minsk, de Moscou ou du monastère chinois, l'inventaire inclut pour la première fois plusieurs monuments gnomoniques, cadrans solaires multifaces (ou polyédriques). Si le gnomon ou cadran solaire est apparu dès l'Antiquité, permettant, à l'aide d'une simple tige verticale surmontée d'une boule, de visualiser par l'ombre les déplacements du Soleil sur la voûte céleste, les blocs gnomoniques élus par Zarka sont bien plus complexes. Le goût de Zarka pour les cadrans solaires se manifeste en 2002, à la lecture de *Prose de l'observatoire* (1972) de Julio Cortázar, sorte de reportage photographique du célèbre observatoire Yantra Mandir à Jaipur. Les instruments indiens de calcul des corps célestes suscitent la fascination de Zarka, qui y voit de troublantes analogies formelles avec les skateparks. Mais c'est bien plus tard, au



Raphaël Zarka, *Paving Space*, Paris, Palais de Tokyo, 2016, skateur Joseph Blais, photo Maxime Verret, courtesy de l'artiste et Michel Rein, Paris/Bruxelles

cours de ses enquêtes à la recherche des rhombicuboctaèdres, qu'il fait la découverte d'énigmatiques cadrans solaires dans la campagne britannique⁵² et sur les monts vosgiens, points de départ de la série des sculptures gnomoniques. L'obélisque du maître maçon John Mylne au Château de Drummond en Écosse (1630), les monuments gnomoniques du Mont Sainte-Odile (1785) et de Downing Site à Cambridge (1913), que Zarka visite dès 2007, ont pour dénominateur commun d'être des cadrans solaires en pierre, constitués d'une superposition de polyèdres, parmi lesquels un rhombicuboctaèdre, situé dans leur partie supérieure. Ces mystérieux édifices de formes géométriques, à la fois sculpture ornementale et objet fonctionnel, offrent au dualisme zarkien une nouvelle occasion de s'affirmer. De 2014 à 2017, six nouveaux spécimens de monuments gnomoniques viennent élargir le répertoire de l'artiste : le premier provient d'une gravure de l'ingénieur français Ambroise Bachot⁵³, reproduite dans son ouvrage *Le Timon* (1587), tandis que les

cinq autres sont situés en Écosse⁵⁴, pour la plupart laissés à l'état de ruines dans des domaines privés. En 2018, avec *L'Approche de Mylne*, Zarka produit la première sculpture d'après ses recherches sur les monuments gnomoniques. Le béton s'est substitué à la pierre. Toute fonctionnalité a disparu, mais la forme est identique au cadran solaire de John Mylne du château de Drummond. Considéré comme la première occurrence de monument gnomonique en Écosse, c'est un obélisque recouvert de mystérieux motifs ressortissant à une manière de langage ésotérique (cercles, cœurs, croix, triangles, trapèzes) qu'un rhombicuboctaèdre interrompt en son centre. Zarka évite toutefois d'en produire un pur simulacre et charge le totem d'une double référence, en y intégrant des motifs de quatre autres blocs gnomoniques et les tracés horaires du cadran solaire du Mont Sainte-Odile. Les formes historiques de John Mylne sont à nouveau convoquées avec *Mylne & Cie* (2018), sculpture gnomonique en chêne massif rappelant les imposantes poutres de *Billes*



Raphaël Zarka, *Mount Melville*, 2018, chêne massif et béton, 192 x 50 x 50, vue de l'exposition « Gnomonica », Bucarest, MNAC – Musée National d'Art Contemporain, 2019, courtesy de l'artiste et Michel Rein, Paris/Bruxelles

de *Sharp*, dont les lignes gravées dans le bois ont laissé place aux signes hiéroglyphiques des cadrans solaires. Au regard des témoignages photographiques⁵⁵ de l'artiste, certains monuments gnomoniques connaissent un sort identique aux structures bétonnées des *Formes du repos*, abandonnés et recouverts d'une végétation en friche. C'est le cas

du cadran solaire de Mount Melville (Écosse) réalisé à la fin du XVIII^e siècle, qui a également la particularité d'être constitué d'une superposition atypique de formes, ravivant le souvenir de certaines sculptures de Brancusi (*Madame L.R.*, 1914-1917, ou *Adam et Eve*, 1921) : de bas en haut, une petite colonne recouverte des impénétrables ornements, un fragment de colonne, un polyèdre, un cube gravé de cercles et, au sommet, un imposant « rhombi ». L'apparente fragilité du dispositif sera contrée par l'usage du béton et du chêne dans la reproduction qu'en propose Zarka en 2018 (*Mount Melville*). Solidité est ainsi donnée à une construction qui semble bien fragile. D'un ornement l'autre. Les cœurs, coquillages, cercles et autres éléments ornementaux gravés dans la pierre écossaise trouvent un nouveau support pour exalter leur potentiel décoratif avec *Abstractions gnomoniques* (2019-2020), un ensemble d'une quinzaine de peintures. Les motifs colorés, qui se répartissent aléatoirement sur un fond noir, apparaissent comme les astres d'une constellation, la constellation Zarka. La dimension décorative des *Abstractions gnomoniques* se confirme dans l'exposition monographique « Suite galiléenne » à la Villa Beatrix Enea (Anglet, 2019). Dans cette ancienne demeure de villégiature, construite au début du XX^e siècle, les murs sont constitués de panneaux de bois, que Zarka a investis, faisant des motifs des *Abstractions gnomoniques* une peinture d'ameublement.

Une sculpture avait déjà fait référence au cadran solaire. En 1960, Lygia Clark réalise en effet *Sundial*, petite construction en aluminium appartenant à la série des *Bichos* (bestioles). Le cadran solaire de l'artiste brésilienne, agencement précis de demi-cercles, a curieusement tout de la maquette d'une rampe de skate, d'un module cristallin de Schoenflies et d'un motif de Mylne. *Sundial*, dont les feuilles de métal articulées sont vouées à des manipulations conférant de multiples formes à la sculpture, ne donne pas l'heure solaire, mais s'ouvre à plusieurs temporalités : celle de ses métamorphoses successives et celle de la forme qu'elle prend à tel moment. De même l'œuvre zarkienne est partagée, au gré d'un constant et inarrêtable mouvement de va-et-vient, entre la profondeur temporelle de sa profusion référentielle et le présent de la pure plasticité de ses formes.

Notes

1. The Make-up, *I Am Pentagon*, Olympia (Washington), K Records, 1999.
2. Raphaël Zarka est né en 1977 à Montpellier. Il vit et travaille à Paris.
3. Notons qu'en plus d'être un assidu praticien du skateboard, Zarka en est un historien érudit. Il a consacré plusieurs ouvrages au sujet : *La Conjonction interdite. Notes sur le skateboard* [2003], Paris, B42, 2011; *Chronologie lacunaire du skateboard, 1779-2009. Une journée sans vague* [2006], Paris, B42, 2009; *Free ride. Skateboard, mécanique galiléenne et formes simples* [2011], Paris, B42, 2017; *Riding Modern Art*, Paris, B42, 2017.
4. Figures acrobatiques en skateboard.
5. Né en 1974, Toby Paterson est un enfant de Glasgow, ville détruite pendant la Seconde Guerre mondiale et dont la reconstruction relève d'un modernisme tardif. Adolescent, il fait des espaces industriels désaffectés et des zones abandonnées sous les bras d'autoroutes des lieux de glisse. Ses peintures murales et ses modules tridimensionnels prennent principalement pour source cette architecture d'après-guerre aux accents brutalistes et le skateboard. Pour l'artiste, le rapport physique à l'espace urbain et à l'architecture que cette pratique induit a été déterminante dans son travail. Quant à Cyprien Gaillard, né en 1980, il a grandi en Californie, terre historique du skateboard, et a pratiqué toute son adolescence sur les parkings bétonnés de la Silicon Valley, où son père travaillait. La ruine moderniste traverse toute son œuvre, comme un souvenir des monuments «smithsoniens» sur lesquels il *ridait* adolescent. Notons également que de nombreux artistes ont investi le skateboard dans leur pratique : John M. Armleder et Olivier Mosset (*Rampe de skateboard*, 1993), Liam Gillick et Gabriel Kuri (*Everyday Holiday*, 1996), Johannes Wohnseifer (*Backworlds/Forwards*, 1998), Michel Majerus (*if you are dead, so it is*, 2000), Bruno Peinado (*Sculpture de salon*, 2003) ou encore Tom Sachs (*Quaterpipe*, 2008).
6. En 2000, lors de l'exposition «La beauté du geste», Vito Acconci avait été invité par le commissaire Jean de Loisy à réaliser une commande publique. Son projet, l'installation d'un skatepark au cœur d'un bâtiment, n'a malheureusement jamais vu le jour. Deux autres skateparks non réalisés seront imaginés par l'artiste : le premier à Munich (1998) consiste en un ensemble de dômes abritant une ville futuriste sur une ancienne place de la capitale bavaroise, tandis que le second, dessiné en 2004 pour la ville de San Juan à Porto Rico, enchevêtrement de rampes vertes et bleues, devait rappeler les vagues du bord de mer.
7. Sur les rapports de la sculpture moderniste à l'aire de jeu, voir Gabriela Burkhalter, «When play got serious. Art and the playground », *Tate etc*, n° 31, Londres, Tate Modern, juillet 2014; Elina Druker, «Play Sculptures and Picturebooks : Utopian Visions of Modern Existence», *Barnboken. Journal of Children's Literature Research*, vol. 42, décembre 2019.
8. Figure en skateboard consistant à rouler à l'inverse de sa position habituelle.
9. Glisser sur un obstacle avec une partie de son truck (élément en aluminium vissé à la planche).
10. Glisser sur un obstacle avec une partie de sa planche.
11. Un choix de photos issues de la série *Riding Modern Art* a été publié en portfolio dans *Les Cahiers du Mnam*, n°109, automne 2009, p. 4-23
12. L'œuvre est présente dans la collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne.
13. En 2017, Zarka publie l'ouvrage *Riding Modern Art* (*op. cit.*), qui compile 74 images de sa collection présentant 48 sculptures skatées par 66 *riders* et documentées par 43 photographes dans le monde entier.
14. Zarka avait d'abord envisagé de reconstruire *Structure Spatiale* de Kobra à grande échelle. Mais le coût trop important a rendu la réalisation impossible.
15. «Ocean Howell est très important pour moi. D'abord parce que je le connaissais en tant que skateur, adolescent j'avais lu des interviews de lui et environ douze ans plus tard, je le retrouvais "théoricien de l'arche et du skate". C'était le premier texte théorique sur le skate que je découvrais et disponible gratuitement sur Internet. Rétrospectivement, je dirais que cette figure du skateur prenant du recul sur sa pratique, sortant du fameux "Shut up and skate!" m'a tout particulièrement intéressé.» R. Zarka, propos recueillis par l'auteur, février 2021.
16. Ocean Howell, *The Poetics of security. Urban Design, and the New Public Space*, 2001, <https://urbanpolicy.net/wp-content/uploads/2013/02/Howell_2001_Poetics-of-Security_NoPix.pdf>, consulté le 2 février 2021.
17. *Ibid.*, p. 9.
18. Iain Borden, *Skateboarding, Space and the City*, Oxford, Berg Publishers, 2001.
19. Elisabeth Wetterwald, «Entretien avec Raphaël Zarka», *20/27*, n° 3, 2009, p. 275.
20. Juan Sánchez Cotán (1560-1627) est un peintre espagnol du Siècle d'or. Il est principalement connu pour ses neuf natures mortes ou *bodegones* réalisées entre 1600 et 1604, se caractérisant par un réalisme proche du trompe-l'œil et une composition austère. Il abandonnera ces vanités pour se consacrer à la peinture religieuse dès 1604 lors de son entrée chez les chartreux de Grenade.
21. La référence à Tony Smith est ici incontournable. Rappelons que Zarka, avec *Free Ride (La Prophétie)* (2010), se réapproprie l'œuvre éponyme du sculpteur proto-minimaliste de 1962, en produisant une réplique en contreplaqué de l'historique parallélépipède d'acier peint que l'artiste français voit comme «un *ledge* [obstacle parallélépipédique à hauteur variable] en forme de L, un spot simple mais efficace» (R. Zarka, *Free ride. Skateboard, mécanique galiléenne et formes simples*, *op. cit.*, p. 145). La pièce de Zarka a été activée par des skateurs lors de l'exposition «Open Museum Open City» au MAXXI (Rome) en 2014.
22. Zarka parle au sujet de la nature morte du peintre espagnol «d'objets

sculptés plus que d'objets peints» (E. Wetterwald, «Entretien avec Raphaël Zarka», art. cité, p. 275).

23. Robert Smithson, «A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey», dans Jack Flam (éd.), *Robert Smithson. The Collected Writings*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1996, p. 68-74.

24. Didier Semin, «Un Rhombi quoi?», *En milieu continu*, Nantes, École régionale des Beaux-Arts, 2007, p. 35; Christophe Gallois, «Entretien avec Raphaël Zarka», *Raphaël Zarka*, Paris, B42, 2012, p. 200.

25. Les solides dit archimédiens sont une série de treize polyèdres semi-réguliers qu'étudia Archimède dans un traité aujourd'hui perdu. Ces polyèdres, composés d'au moins deux sortes de polygones réguliers, seront redécouverts et étudiés pendant la Renaissance par les mathématiciens et les artistes. La classification des polyèdres sera complétée vers 1619 par l'astronome Johannes Kepler.

26. François Piron, «Compact et poreux : discussion avec Raphaël Zarka», *En milieu continu*, op. cit., p. 93.

27. À propos de son œuvre, Zarka parle lui-même de «formalisme contrarié et d'une approche historicisée des formes» (C. Gallois, «Entretien avec Raphaël Zarka», art. cité, p. 200).

28. Italo Calvino, *Leçons américaines. Six propositions pour le prochain millénaire*, trad. de l'italien par C. Mileschi, Paris, Folio/Gallimard, 2017, p. 132. Publié en 1988, après la mort de l'auteur, l'ouvrage rassemble six conférences que Calvino devait donner lors des «Charles Eliot Norton Lectures» à l'Université d'Harvard en 1985. «Visibilité» est le titre de l'un des six chapitres de *Leçons américaines*.

29. Pour Zarka, *Leçons américaines* de Calvino a été un livre décisif : «Un livre d'ascendance borgésienne qui a énormément compté pour moi : *Six Memos for the Next Millenium* d'Italo Calvino, dont je considère le sommaire comme un manifeste apocryphe.» (C. Gallois, «Entretien avec Raphaël Zarka», art. cité, p. 201-202.)

30. I. Calvino, *Leçons américaines*, op. cit., p. 133.

31. *Ibid.*, p. 132.

32. D. Semin, «Le rhombicuboctaèdre

et son bruit secret», *Back*

Cover, n° 3, 2010, p. 37.

33. Christian Hidaka est un peintre anglo-japonais né en 1977. Hidaka et Zarka se sont rencontrés il y a une vingtaine d'années en Angleterre, lors de leurs études à la Winchester School of Art. Depuis 2016, les deux amis imaginent des projets d'exposition communs où les sculptures de Zarka dialoguent avec les fresques d'Hidaka. Citons ainsi «La Famille Schoenflies» en 2016 aux Instants chavirés (Montreuil), «Peter's Proscenium» au Koffler Center of the Arts (Toronto) (2019), «Gnomonica» au MNAC (Bucarest) en 2019 et «Set for Four Players, a Sundial and a Bear» à la galerie zurichoise Fabian Lang en 2021. Il est intéressant de noter que le tableau *Houses at the Foot of a Mountain* est la première collaboration entre Hidaka et Zarka. Le sculpteur avait demandé au peintre d'intégrer au paysage les deux «rhombis» en bois, répliques des modules sous-marins en béton, produits par Zarka en 2004.

34. Zarka a recensé environ deux cents rhombicuboctaèdres depuis 2001.

35. Carlo Ginzburg, «Traces», *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire* [1989], trad. de l'italien par M. Aymard, C. Paoloni, E. Bonan et M. Sancini-Vignet, Lagrasse, Éditions Verdier poche, 2010, p. 222.

36. Richard Burgin, *Conversations avec Jorge Luis Borges*, trad. de l'anglais par L. Tranec, Paris, Gallimard, 1972,

p. 60. Notons que Borges a employé l'expression «mystères du monde» et non «formes du monde». Dans un geste tout borgésien, Zarka a transformé la citation originelle pour mieux l'adapter à son œuvre.

37. Douglas Huebler, dans Seth Siegelau (dir.), *January 5-31, 1969*, cat. d'expo., New York, Seth Siegelau, 1969.

38. En 1969, Heizer dessine, à Jean Dry Lake dans le désert du Nevada, cinq cercles monumentaux, traces du passage de sa moto.

39. En 2007, le critique d'art Mark Godfrey, dans un essai intitulé «The Artist as Historian», paru dans la revue *October*, a avancé la notion d'«artiste chercheur ou historien». L'auteur remarque que, depuis une quinzaine d'années, les outils jusqu'à présent

réservés aux historiens de l'art et aux archéologues deviennent désormais les moyens d'expression privilégiés des artistes. Ils cherchent, enquêtent, accumulent des archives, des données et des documents historiques, point de départ de narrations et de formes offrant à ces traces de l'histoire une nouvelle fortune. À propos de Zarka en «artiste chercheur», voir Arnauld Pierre, *Futur antérieur*, Paris, M19, 2012, p. 35-37.

40. Sur ce sujet, voir Garance Chabert et Aurélien Mole, *Les Artistes iconographes*, Paris/Annemasse, Empire/Villa du parc, 2020.

41. Sur l'œuvre de Josiah McElheny, je me permets de renvoyer à mon ouvrage *Les Modernologues*, Genève, Mamco, 2017, p. 67-89. Sur Leonor Antunes, voir mon étude «Leonor Antunes, le mètre étalon et ses doubles», *Les Cahiers du Mnam*, n° 148, été 2019, p. 70-80.

42. C. Gallois, «Entretien avec Raphaël Zarka», art. cité, p. 210.

43. Zarka précise à propos des couleurs élues dans les *Prismatiques* : «Même si les œuvres d'Antonello de Messine me touchent énormément, je préfère les couleurs de Giotto, des Siennois, de Sassetta, d'Uccello ou de Fra Angelico, des peintres qui n'ont pas complètement rompu avec l'art gothique.» (*Ibid.*, p. 214.)

44. I. Calvino, *Leçons américaines*, op. cit., p. 101.

45. *Ibid.*

46. *Ibid.*, p. 101-102.

47. *Ibid.*, p. 104.

48. Des prénoms en titres d'œuvre rappelle la série *For...* (1969) de Tony Smith, ensemble de sculptures portant les initiales de ses amis. Le *Walter* de Zarka présente d'ailleurs une ressemblance avec *For J. C.* Lorsqu'on sait qu'une sculpture débutait généralement pour Smith par la manipulation de petits modules géométriques de papier ou de carton qu'il assemblait et déconstruisait jusqu'à composer une forme qui retienne son intérêt, l'inclination de Zarka pour le sculpteur américain prend tout son sens.

49. Propos recueillis lors d'un entretien de l'autrice avec l'artiste en mars 2021.

50. *Paving Space* au Palais de Tokyo, Paris, 2015; «Beneath the Moon/Sous



Raphaël Zarka, vue de l'exposition «Suite Gnomonique», Le Havre, Le Portique centre régional d'art contemporain du Havre, 2020, photo Olivier Roche, courtesy de l'artiste et Michel Rein, Paris/Bruelles



Raphaël Zarka, *Abstraction Gnomonique II*, 2020, acrylique sur toile de lin, châssis aluminium, 200 x 300, photo Vincent Everarts, courtesy de l'artiste et Michel Rein, Paris/Bruelles

la lune», Singapour, Institute of Contemporary Arts, 2016; «Manuel de sculpture instrumentale», Poitiers, Musée Sainte Croix, 2016; «Espace Pavimentat», Castellón de la Plana, EACC – Espace d'art Contemporani de Castelló, 2017; «Riding Modern Art», Charleroi, BPS22 – Musée d'art de la Province de Hainaut, 2017; «Monte Oliveto», Paris, galerie Michel Rein, 2017; «Partitions régulières», Besançon, Frac Franche-Comté, 2018; «Suite galiléenne», Anglet, Villa Beatrix Enea – Centre d'art contemporain, 2019.
51. Dans l'exposition «Raphaël Zarka/Aurélien Froment» au musée des Abattoirs (Toulouse) en 2016, les sculptures de *Paving Space*

n'étaient pas activées.

52. Notons que les enquêtes anglaises de Zarka à la recherche de «rhombis», l'avaient mené en 2011 au château de Lamer Marney Tower (1520) dans l'Essex, où deux cheminées reprenant la forme d'une colonne torsée en briques, réunies en leur base et leur sommet, avaient interpellé l'artiste. De cette découverte est né *Le Cénotaphe d'Archimède* (2011). Sur cette pièce, voir Jean-Pierre Criqui, «La doubleure», *En milieu continu*, op. cit., p. 137-143.
53. En 2017, Zarka a produit deux encres sur papier reproduisant l'objet : *Sculpture Gnomonique n° 1 (Ambroise Bachot) version 1* et *Sculpture Gnomonique n° 1 (Ambroise Bachot)*

version 2. La même année, il réalise une troisième encre à partir d'un bloc gnomonique conservé au Musée du Pays Vaurais à Lavaur (*Sculpture Gnomonique n° 2 (Musée du Pays Vaurais)*), que Zarka avait présenté face au *Catalogue raisonné des rhombicuboctaédres* dans l'exposition des Abattoirs. Il en produira une réplique en bois en 2018 (*Lavaur*).
54. Il s'agit des monuments de Cromlix, de Cumbernauld, de Drummond Castle, de Mount Stuart, de Gartmore, et d'un cadran solaire conservé au National Museum of Scotland à Édimbourg.
55. Tous les cadrans solaires ont été photographiés par Zarka et répertoriés dans les archives de l'artiste.

Marjolaine Lévy est docteur en histoire de l'art et enseigne l'histoire et la théorie de l'art et du design graphique à l'École européenne supérieure d'Art de Bretagne à Rennes. Elle est l'auteur, parmi d'autres essais et catalogues d'exposition, de *Les Modernologues* (Mamco, 2017) et a codirigé avec Michel Gauthier *20 ans d'art en France. Une histoire sinon rien* (Flammarion, 2018), vaste panorama de la scène artistique hexagonale de 1999 à aujourd'hui. Elle collabore régulièrement aux *Cahiers du Mnam* et à la revue *Interwoven*. Elle est également commissaire d'exposition, notamment de «Des mots et des choses» au Frac Bretagne au printemps 2019, et de «26 x Bauhaus», exposition itinérante présentée en mai 2019 à l'Institut français de Berlin, puis jusqu'à la fin 2020 à Brême et à Munich. Elle travaille à une exposition consacrée à l'abstraction narrative qui ouvrira à la Fondation Pernod Ricard en 2021.