

ENTRETIEN AVEC RAPHAËL ZARKA

Juillet - octobre 2008

Elisabeth Wetterwald : Vous avez écrit deux livres sur le skateboard : *Une journée sans vague. Chronologie lacunaire du skateboard, 1779-2005* et *La conjonction interdite. Notes sur le skateboard*¹. Dans la préface de *La conjonction interdite*, vous écrivez : « Le skateboard a façonné le regard de ceux qui le pratiquent ». En l'occurrence, il a façonné votre regard, puisque vous l'avez beaucoup pratiqué, ainsi que votre manière d'aborder la sculpture, mais on reviendra plus loin sur ce point. Le skateboard n'intervient donc pas dans votre travail comme une « activité fun de fan », mais plutôt, me semble-t-il, tout à la fois comme un outil, un filtre et une méthode. En tout cas pas comme un sujet, encore moins comme un objet. J'aimerais que vous me parliez précisément du rôle qu'a pu avoir le skate dans votre travail.

Raphaël Zarka : Curieusement, je dirais que le skate m'a permis d'intérioriser ma passion pour certaines œuvres d'art. J'ai eu mon premier skateboard vers l'âge de sept ans². Comme n'importe quel skateur, j'étais à la recherche du lisse, de l'asphalte neuf, des dalles de béton (ce qui était plutôt rare dans le village où j'ai grandi : il n'y avait qu'un seul trottoir bétonné, avec deux petites marches ; je le connaissais par cœur). À l'adolescence, c'est devenu une passion dévorante et quasi exclusive. Puis, quand j'ai commencé mes études d'art, j'ai délibérément mis le skate de côté. J'ai alors découvert le minimalisme et l'art conceptuel. J'ai commencé à me familiariser avec les artistes et les mouvements qui ont eu l'influence la plus durable sur moi : l'Arte Povera, avec Giuseppe Penone, Giovanni Anselmo et Alighiero e Boetti, le Land Art anglais d'Hamish Fulton et de Richard Long – ou encore le travail de David Tremlett et de Roger Ackling –, mais aussi Supports/Surfaces – certaines œuvres de Toni Grand et de Daniel Dezeuze. Ensuite, en arrivant à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, j'ai eu la chance de suivre un cours d'un an que consacrait Didier Semin à l'exposition de Harald Szeemann *Quand les attitudes deviennent formes*³. Ce moment de l'histoire de l'art, qui m'a totalement fait oublier le skateboard, m'a par la suite permis de réévaluer mon expérience de skateur. Inconsciemment, le skateboard avait su me rendre familiers des formes, des matériaux et des logiques propres à certains artistes de cette génération : j'avais ainsi le sentiment d'entretenir un rapport moins historique, plus personnel avec cette période.

EW : Avez-vous des exemples précis du genre de connexions que vous avez pu établir ?

RZ : Les photographies de *Sun Tunnels*, œuvre réalisée par Nancy Holt dans l'Utah en 1976⁴, sont tout à fait semblables aux photographies de skateurs dans des canalisations géantes perdues en plein désert. Je pense en particulier aux images de Warren Bolster (célèbre



Warren Bolster, Bob Biniak at the Arizona desert pipes, spring 1977, - The Legacy of Warren Bolster -
(photographie extraite de), courtesy Concrete Wave Editions



Raphaël Zarka, Les formes du repos n°6 (dalle), 2002, tirage lambda encadré, 70 x 100 cm, éditions de 5 + 2, courtesy galerie Michel Rein, Paris

photographe de surf et de skate) qui datent de 1977. Ces canalisations géantes se trouvaient surtout en Arizona, autour de la ville de Phoenix, notamment. À partir de 1973, dans le cadre du Central Arizona Project, un projet de canal d'une longueur de plus de 500 km, la compagnie Ameron a construit en plein désert des anneaux de béton mesurant parfois jusqu'à sept mètres de diamètre. Dans d'autres régions des États-Unis, les mêmes pipelines servaient au système de refroidissement des centrales nucléaires. Il est tout à fait probable que Nancy Holt en ait aperçu avant de concevoir *Sun tunnels*. Je pense d'ailleurs que la fascination pour ce type d'espace est du même ordre chez Nancy Holt et chez les skateurs ; c'est simplement l'usage qui diffère.

Par ailleurs, j'associe toujours la fameuse *Verb List* de Richard Serra (1967-1968), dans laquelle l'artiste dresse la liste de tous les processus à sa disposition pour la réalisation d'une œuvre (plier, jeter, déchirer, etc...), à la manière qu'ont les skateurs de mettre à l'épreuve de leur skateboard les matériaux constitutifs d'une ville. La majorité des figures de skate sont nommées selon la partie du skateboard qui est en contact avec l'obstacle, et selon les types de frottement. Un *nose slide* est une figure qui consiste à faire glisser (*to slide*) l'avant du skate (*le nose*, littéralement, le nez) sur un muret, un banc ou une rampe d'escalier ; un *nose wheeling* consiste à rouler (*to wheel*) sur les deux roues avant ; un *nose grind* à faire racler (*to grind*) le truck avant. La pratique du skateboard est très proche de l'art dit processuel.

EW : Dans *Chronologie lacunaire du skateboard*, vous mentionnez les découvertes de nouveaux terrains par les skateurs californiens. Ils commencent sur les trottoirs, puis découvrent les plans inclinés qui bordent les cours d'écoles à flanc de collines, les piscines vides, des canalisations d'eaux géantes ; des places publiques, comme l'Embarcadero à San Francisco, qui date du début des années 1970 et dont la fontaine est composée d'un enchevêtrement de structures en béton...

La recherche et l'expérimentation de nouveaux espaces sont un aspect passionnant du skateboard de cette époque. Et c'est en effet très proche de ce que pratiquaient certains artistes plus ou moins apparentés au Land Art, au même moment. Toute une part de votre travail semble « habitée » par la mémoire du Land Art. Je pense en particulier à vos photographies...

RZ : Parallèlement au skateboard, la deuxième grande expérience de mon adolescence, c'est l'archéologie. Un ami de la famille était propriétaire des jardins du château d'une petite ville. Il y faisait des fouilles en amateur et j'ai passé beaucoup de week-ends à déterrer des boulets de catapultes ou à dégager de vieux bassins ensevelis. C'est une expérience qui m'a profondément marqué. D'ailleurs, je ne suis pas venu à l'art par le biais de l'imaginaire ou du bricolage, mais par celui de la découverte. J'ai choisi une orientation artistique dans le but d'étudier l'archéologie. J'ai bifurqué, mais quelque chose de ce rapport aux formes est resté. Cette présence du Land Art dans mes photographies ou dans mes vidéos n'est pas sans rapport avec la question de l'archéologie. Heizer, Morris, De Maria et Smithson s'intéressaient à l'art du paléolithique et aux civilisations précolombiennes ; ce que j'apprécie particulièrement chez eux, c'est leur approche historicisée du vocabulaire formel de l'art minimal.

EW : Il y a en effet une dimension exploratoire en amont de vos photographies et de vos vidéos. Et puis, sans doute, ensuite, un effet de « reconnaissance ». Les objets et les espaces que vous photographiez ou que vous filmez ont des formes bien particulières. Vous ne vous intéressez pas à n'importe quel objet, structure ou terrain abandonné...

RZ : Ce que je recherche avant tout, ce sont, au sens propre du terme, des formes abstraites : isolées de leur contexte, comme des parenthèses dans un récit. *Les Formes du repos*



Raphaël Zarka, *Formes du repos n°1 (Rhombi)*, 2001, tirage lambda, 70 X 100 cm, courtesy galerie Michel Rein, Paris



Raphaël Zarka, *Formes du repos n°9 (Half-pipe)*, 2008, tirage lambda, 70 X 100 cm, courtesy galerie Michel Rein, Paris

en sont le meilleur exemple. Il s'agit d'une série de photographies que j'ai commencé en 2001 et que je complète à l'occasion. C'est pour moi une collection d'objets en béton que je considère comme des sculptures involontaires et que je photographie comme telles. Mais ces sculptures dépassent largement le format des découvertes de trottoir de Brassai ou des objets surréalistes que collectionnait Breton. Aucune des structures de béton qui composent les *Formes du repos* n'aurait passé la porte de la galerie Charles Ratton où eut lieu l'Exposition surréaliste d'objets en 1936...

L'histoire de la sculpture moderne, son dépassement par les artistes du Minimal et du Land Art et, par la suite, une certaine tradition de la sculpture documentée (par la photographie ou le film) fournissent un cadre historique à ces images. Mais ce n'est qu'un cadre ; l'important, c'est effectivement cet « effet de reconnaissance » dont vous parlez. Il faut que l'objet me soit familier, que je puisse lui trouver une place dans un réseau d'histoires et de formes ; un réseau de connaissances qui m'est propre. Pourtant, j'insiste sur ce point, les *Formes du repos* ne fonctionnent pas sur un mode citationnel : il n'y a jamais de clin d'œil ou de référence exclusive ; et surtout pas limités à la courte histoire de l'art du XX^e siècle.

Même si, avec les années, des similitudes se sont précisées, avec la courbe d'un côté, l'orthogonalité de l'autre, je ne suis jamais tout à fait certain de ce que je cherche.

Je sais simplement que les choses doivent « tenir », sculpturalement parlant. Dans le fond, ce que je fais avec les *Formes du repos*, ce sont des images qui fonctionnent comme des objets. Quand je photographie ces structures en béton, je pense souvent à un de mes tableaux préférés, la plus célèbre nature morte de Juan Sánchez Cotán (*Coing, chou, melon et concombre*, vers 1600).

EW : Le rapprochement mérité un éclaircissement.

RZ : Ce que je veux dire, c'est que 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 pièces. C'est d'ailleurs de cette manière que j'ai commencé à photographier : en documentant mes propres sculptures.

Quand je dis que je pense à Sánchez Cotán, c'est en fait à tout un pan de la nature morte que je devrais me référer, le plus abstrait, le plus « haptique ». J'aime les natures mortes dans lesquelles les objets peints apparaissent comme des objets sculptés ; c'est le cas des citrons ou des miches de pain chez Francisco de Zurbarán, par exemple. Je me souviens d'une rencontre avec Piet Moget. Il avait un livre entre les mains et regardait avec grande attention des peintures de Sébastien Stoskopff. C'était il y a plus de dix ans et je lui ai demandé, naïvement, ce qu'il y trouvait de si intéressant. Il m'a répondu en substance que c'était l'art minimal du XVII^e. Ce n'est que bien plus tard que j'ai compris ce qu'il voulait dire et que j'ai commencé à m'intéresser à cette peinture.

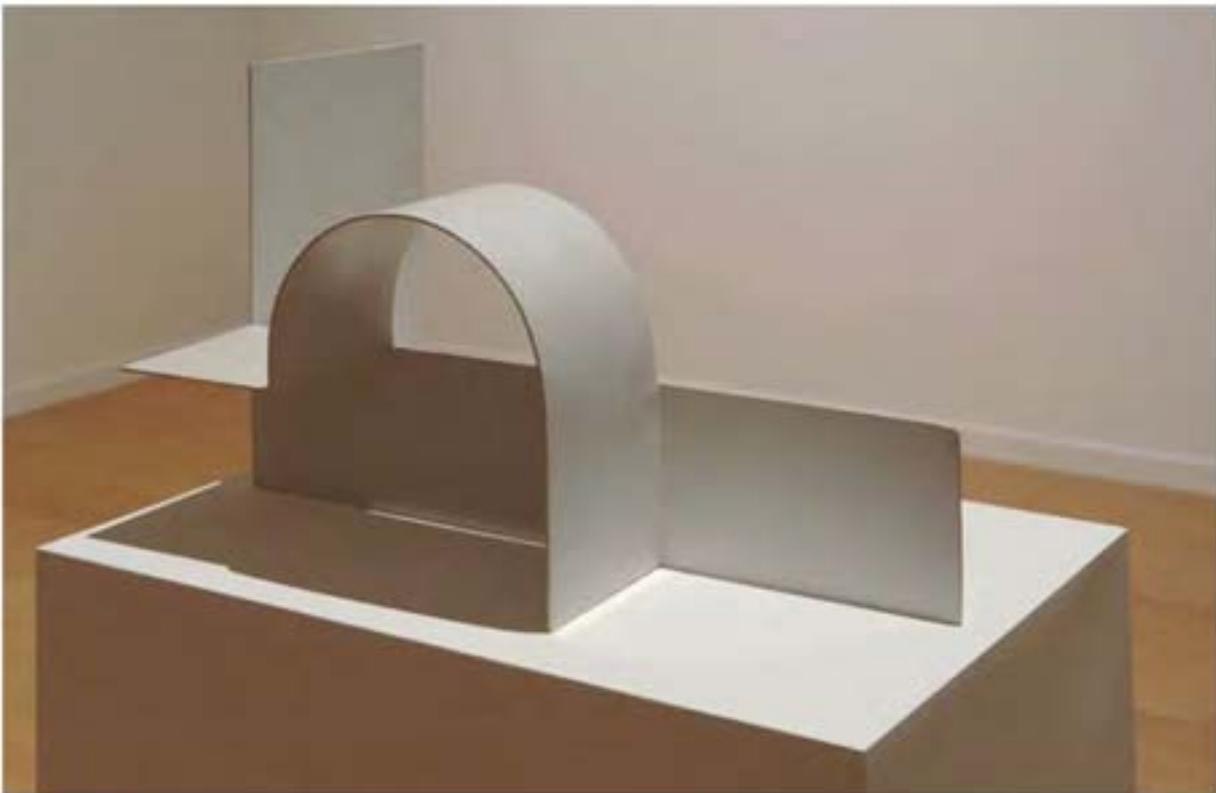
EW : Pour en finir avec le skate, j'aimerais que vous me parliez de l'exposition que vous avez faite à la Biennale de Lyon en 2007⁵.

RZ : L'installation s'intitule *Riding Modern Art, une collection photographique autour de Spatial Composition 3 (1928) de Katarzyna Kobro*. Elle est composée d'une série de onze photographies de skateurs sur des œuvres d'art publiques, et d'une sculpture de l'artiste constructiviste polonaise Katarzyna Kobro.

J'ai remarqué que, depuis une dizaine d'années, dans les magazines et les vidéos de skate, on voit de plus en plus de skateurs utiliser des sculptures comme supports de leurs mouvements. Je suis très curieux des processus d'appropriation en général et ce qui



Raphaël Zarka, *Riding Modern Art*, une collection photographique autour de *Spatial Composition 3* (1928) de Katarzyna Kobro, 2007, installation, photographies Eric Antoine, Loïc Benoit, Sébastien Charlot, Guillaume Langlois, Dominic Marley, Bertrand Trichet, Marcel Weidman, Alexis Zavaloff, courtesy galerie Michel Rein, Paris



Katarzyna Kobro, *Spatial Composition 3*, 1928

m'intéresse dans ce cas précis, c'est que les skateurs privilégient une relation mécanique à l'œuvre plutôt qu'une relation esthétique. Pour eux, tout l'intérêt d'une sculpture tient à la variété des mouvements qu'elle suggère. Cette pratique de l'œuvre d'art souligne de manière irrévérencieuse, avec le vandalisme que cela suppose, le dynamisme implicite d'un grand nombre de sculptures modernes. Et les skateurs ne font en somme que rendre effective l'idée de mouvement délibérément mise en œuvre par les artistes.

EW : Les photographies montrées dans l'installation ne sont pas de vous. Comment les avez-vous choisies et comment vous les êtes-vous procuré ?

RZ : Toutes ces photographies ont été réalisées par des photographes de skate professionnels. Je les collectionne. Celles qui m'intéressent particulièrement sont celles qui, à peu de chose près, pourraient aussi bien être publiées dans une revue d'art ou dans un catalogue d'artiste. Tout récemment, d'ailleurs, une des photographies de la collection a été publiée dans un ouvrage sur la commande publique⁶ : celle du skateur Matt George sur une sculpture de Gottfried Honneger à Grenoble (*Monoforme 26*, 1988).

C'est par l'intermédiaire de Sébastien Charlot, qui était alors rédacteur en chef du magazine de skate français Sugar, que je suis entré en contact avec un certain nombre de photographes dont j'avais repéré les images dans la presse spécialisée. Quand Pierre Joseph m'a invité à participer à la Biennale de Lyon, je me suis dit que ce serait une bonne idée d'y présenter ma collection. J'ai donc accéléré le processus. Sébastien a fait passer un mail à l'ensemble de ses collaborateurs. En quelques mois, j'ai reçu plus d'une cinquantaine de photographies. Il y avait parfois des confusions entre sculpture publique et architecture contemporaine. Parfois, les cadrages ne m'intéressaient pas. J'ai fait le tri et je me suis retrouvé avec onze images, pour lesquelles j'ai décidé du format et de l'encadrement.

EW : Cette installation était une réponse à l'invitation de Pierre Joseph pour l'exposition « Rétrospective » : il avait invité quelques jeunes artistes à « rejouer », d'une manière ou d'une autre, certaines de ses pièces. Je suppose que vous pensiez aux *Personnages à réactiver* qu'il réalisait dans les années 1990...

RZ : Au départ, *Riding Modern Art* est une vidéo que j'ai faite en 2005, un montage de séquences trouvées dans des vidéos de skate. Mais dans le cadre de cette exposition, les skateurs sur les sculptures font en effet référence aux *Personnages à réactiver*. En feuilletant un catalogue de P. Joseph, j'avais remarqué des pièces que je ne connaissais pas : des remakes d'œuvres de Hélio Oiticica, Luciano Fontana, Jasper Johns et Richard Prince. Ces remakes servaient de « décors » aux *Personnages*.

La reprise est un mode de production qui m'est familier. Pour faire pendant à la série de photographies, j'ai d'abord envisagé de reproduire une sculpture de Katarzyna Kobro à l'échelle d'une sculpture publique. Cette idée a beaucoup plu à P. Joseph qui m'a raconté qu'à l'École des Beaux-Arts de Grenoble, Jean-Luc Vilmoth avait proposé comme exercice la reconstruction d'une œuvre d'art moderne et qu'il avait justement choisi un Kobro ! Je ne suis pas superstitieux, mais je suis très sensible à ce genre de coïncidences.

EW : Pourquoi ce choix de Kobro ?

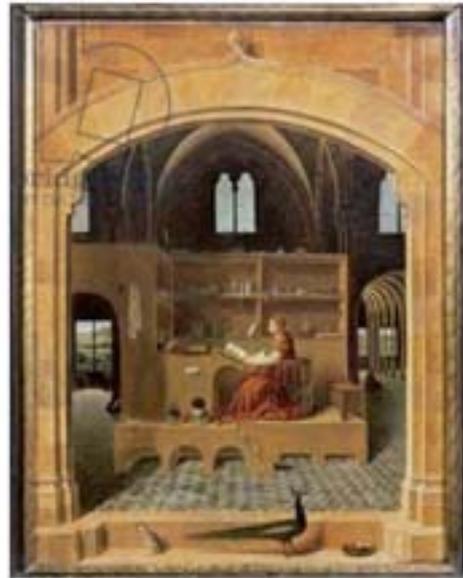
RZ : J'ai découvert Kobro assez tardivement, pendant l'exposition *Big Bang* au Centre Pompidou, en 2006. *Structure Spatiale* (1928) est le prototype de la sculpture skatable ; c'est en quelque sorte la maquette d'une rampe de skate constructiviste. Mais cette référence involontaire au skateboard ne change rien au fait que, tout simplement,



Raphaël Zarka, *Reprise n°2 (Heizer)*, 2006-2008, tirage lambda encadré, 38,5 x 50 cm, éd. 5 + 2, courtesy galerie Michel Rein, Paris



Raphaël Zarka, www.zarka.com



Antonello da Messina (1430-1479), *Saint Jérôme dans sa cellule*, c.1475, huile sur toile, National Gallery, Londres, courtesy The Bridgeman Art Library

je trouve cette œuvre incroyablement belle. J'aime beaucoup les *Constructions Spatiales* de Rodtchenko, les *Appareillages Spatiaux* de Georgii et Vladimir Sternberg ou le *Monument à la troisième internationale* de Tatline. Mais les sculptures de Kobra sont différentes ; elles ont quelque chose de plus humble. Mises à part *Composition Spatiale 9* ou même *Sculpture spatiale 1*, ses sculptures ont toujours un aspect délibérément classique, mais d'un classicisme qui s'inspirerait de l'architecture plutôt que de la statuaire. Kobra utilisait d'ailleurs des rapports de proportions bien connus dans l'élaboration de ses pièces (le rectangle d'or par exemple), et c'est vrai que je retrouve quelque chose du temple gréco-romain chez elle.

Pour la Biennale, la première idée était donc de construire *Structure Spatiale* à grande échelle. Mais financièrement, ce n'était pas possible. C'est à ce moment que s'est imposé l'idée du cabinet d'amateur : une mise en forme plus complexe dans laquelle les photographies de skateurs s'articuleraient à la sculpture originale de Kobra. Le Centre Pompidou a refusé de nous prêter *Structure Spatiale*, mais nous avons obtenu du Musée d'Art de Lodz, en Pologne, le prêt de *Spatial Composition n°3* (1928). Je trouve que l'installation a finalement gagné au change. *Spatiale Composition n°3* est encore plus sobre, toute blanche (alors que celle du Centre Pompidou est tricolore : grise, blanche et noire) et la courbe n'est pas en forme de « u » mais de « n ». L'œuvre de Kobra est devenue plus qu'une simple œuvre d'art skatable ; c'est en quelque sorte la synthèse des deux grands types d'espaces du skateboard, la courbe et l'angle droit.

EW : Il vous arrive souvent de travailler à partir d'œuvres d'autres artistes.

Vous disposez pour cela d'une sorte de typologie : il y a des « reprises » et des « répliques ». Quelle est la différence ?

RZ : Mon passage par la photographie me fait considérer ma production d'objets comme de la sculpture documentaire. Formellement, mes sculptures sont proches de la branche de l'abstraction qui va du constructivisme à l'art minimal. Pourtant, elles ne procèdent pas d'une pensée de la forme comme langage autonome. Les sculptures que j'ai produites jusqu'ici ne sont jamais abstraites. Mais, plutôt que figuratives, je préfère les qualifier de « documentaires ». Elles traitent d'objets en particulier, ce ne sont pas de simples copies. Les objets auxquels elles se réfèrent m'intéressent autant pour leur forme que pour leur histoire. Tous les objets qui nous entourent n'ont pas le même statut ; et, entre autres particularités, certains sont des œuvres d'art. C'est ce type de distinctions que désigne la typologie à laquelle vous faites référence. J'ai choisi d'appeler « reprises », les œuvres d'artistes qu'il m'arrive de « rejouer ». À vrai dire, il n'y en a que deux jusqu'ici, une roue en parpaings et cinq cercles gravés dans le bitume : *Reprise n°1 (Iran do Espírito Santo)*, 2001 et *Reprise n°2 (Michael Heizer)*, 2006. Les « répliques » sont aussi des reconstructions, mais à partir d'objets d'origine artisanale (les instruments de mécanique galiléenne) ou industrielle (les brise-lames des *Formes du repos*). Plus récemment, j'ai ajouté la catégorie des « reconstructions » proprement dite, qui s'applique à la production d'objets dont l'existence n'était que virtuelle.

EW : C'est-à-dire ?

RZ : J'ai par exemple réalisé *Studiolo* (2008), une maquette en bois du cabinet de saint Jérôme tel qu'il apparaît dans le célèbre tableau d'Antonello da Messina (*San Gerolamo nello studio*, 1475). Et je travaille actuellement sur une pièce qui reprend le rhombicuboctaèdre de verre à moitié rempli d'eau représenté dans le portrait de Luca Pacioli par Jacopo de Barbari (*Ritratto di Fra' Luca Pacioli*, 1495). On pourrait dire que la série des *Billes de Sharp* (2008) appartient également à cette catégorie. Ce sont des poutres en chêne sur lesquelles



Raphaël Zarka, vue de l'exposition *Ratiocination*, 2008, galerie Michel Rein, Paris, photo Aurélien Mole



Raphaël Zarka, vue de l'exposition *Ratiocination*, 2008, galerie Michel Rein, Paris, photo Aurélien Mole

j'ai fait pyrograver un réseau de lignes droites. Ces sculptures reprennent trait pour trait des dessins en perspective qui illustrent une méthode de construction de polyèdres semi-réguliers inventée par l'astronome anglais Abraham Sharp en 1718 ; une méthode qui, autant qu'on sache, n'a jamais été mise en pratique.

Pour compléter cette typologie, il y a encore les « déductions ». *Forme à Clés* (2006), que vous avez montrée dans le cadre de l'exposition « XS » (2007) à la Fondation Ricard, est une petite sculpture géométrique, un polyèdre déduit à partir de trente-six clés de châssis en bois. Ce type de déduction est lié à l'utilisation d'un système modulaire. C'est quelque chose qui m'intéresse beaucoup, chez les autres surtout. Dans un autre genre, il y a *Sculpture déduite* (2007), un feuilletage circulaire de bois et de marbre qui est la contre-forme exacte de la réplique que j'ai faite d'un objet de Galilée destiné à l'étude du mouvement pendulaire (*Tautochrone*, 2007).

Enfin, il y a l'objet trouvé, le ready-made dans son acception surréaliste d'objet élevé au rang d'œuvre d'art. C'est assez récent pour moi. La première pièce de ce genre est une nature morte ready-made, *Les Ptolemaïques* (2008) : une collection de quatre bilboquets posés sur une petite étagère en bois plaquée de cuivre. Récemment, j'ai réalisé une pièce du même genre : *Préfiguration de la collection des rhombis*. Pendant le montage de son exposition *Le Jardin de Cyrus* (2007) à la Galerie Édouard Manet à Gennevilliers, Yoan Gourmel a trouvé dans un placard des petits rhombicuboctaèdres métalliques dont toutes les faces sont percées et filetées. J'ai simplement posé deux de ces petits objets sur l'ouvrage de Luca Pacioli, *Divine proportion*⁷, dans lequel sont insérés quelques marque-pages.

EW : En quoi ces différentes « méthodes » se dissocient-elles de la citation ou l'appropriation ?

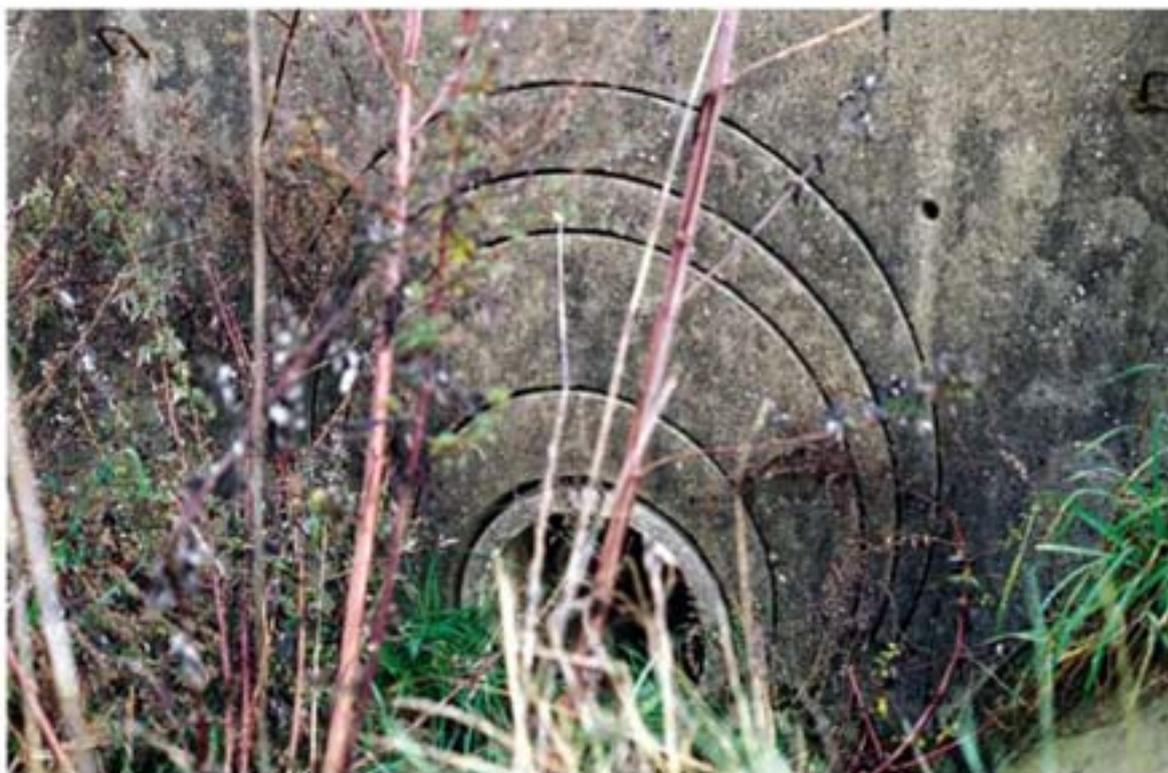
RZ : À partir du moment où on décide de travailler sur un mode documentaire et qu'on veut rendre compte, physiquement, d'un objet particulier, on n'a pas beaucoup d'autres recours que l'imitation, la duplication ou la présentation de l'objet lui-même. Si je suis passé par ces modes opératoires, ce n'est pas pour les traiter en tant que sujets. Ils constituent une méthode indissociable du projet que je me suis fixé : rassembler à l'intérieur de mon travail une collection d'objets qui est également un ensemble de sculptures. Pour qu'une « pratique documentaire » ne soit pas simplement une « pratique du document », une *mnémotecnique* parmi d'autres, elle doit nécessairement passer par ces modes de productions/restitutions que sont la copie, la réplique, la reconstruction ou le ready-made.

EW : Le titre de votre première exposition personnelle à la galerie Michel Rein (Paris) était *Ratiocination*⁸. Isabelle Alfonsi écrivait dans le communiqué de presse qu'il illustrait bien votre goût pour la polysémie et le jeu : « Il s'agit d'un terme emprunté à Edgar Allan Poe : il l'utilisait pour décrire ses contes les plus cérébraux, tel *Double Assassinat dans la Rue Morgue* avec lequel il invente le genre du roman policier. ' Ratiociner ', c'est en ce sens appliquer une méthode ultra-rationnelle d'écriture et d'enquête. Au sens péjoratif, c'est un abus de raisonnement, soit l'imitation du rationalisme sans contenu scientifique réel. »... De quelle manière ratiocinez-vous ?

RZ : Le principe de ratiocination s'applique principalement à mon travail de sculpteur, ainsi qu'aux recherches qui sous-tendent l'ensemble de ma démarche, c'est-à-dire cette volonté, ce besoin, même, de trouver un ordre aux choses, d'organiser le chaos des « choses qui m'intéressent ». La migration des formes, par exemple : le rhombicuboctaèdre est à l'origine un solide d'Archimède⁹, redécouvert et construit par le mathématicien Luca Pacioli, dessiné par Léonard de Vinci, représenté sous la forme d'un volume en verre à moitié rempli d'eau dans une peinture, construit en béton par un ingénieur à la recherche d'une nouvelle forme



Raphaël Zarka, *Les Ptolémaïques*, 2008, 4 bilboquets, étagère merisier et cuivre, 55 x 40 x 25 cm, oeuvre unique, courtesy galerie Michel Rein, Paris



Raphaël Zarka, *Cinq cercles*, 2007, tirage lambda, 70 X 100 cm, courtesy galerie Michel Rein, Paris

de brise-lames, et enfin, agrandi à la taille d'un bâtiment de sept étages par les architectes de la bibliothèque nationale de Minsk en Biélorussie...

Il faut du temps pour que certaines figures se mettent en place... Lorsque j'ai découvert les photographies de l'observatoire de Jaipur dans un livre de Julio Cortázar¹⁰, j'ai su tout de suite qu'il y avait là quelque chose qui résonnait avec mon travail. Les ressemblances entre l'architecture instrumentale de l'observatoire et les formes de certains skateparks étaient remarquables. Mais il n'y avait là qu'une simple analogie formelle. Ensuite, quand j'ai découvert les instruments en forme de rampe de skate et les plans inclinés dont se servait Galilée pour étudier le mouvement de petites billes de métal, les choses ont commencé à se préciser. Galilée cherchait à prouver la validité du système copernicien par l'élaboration de certains principes mécaniques, et cela conduira Newton à élaborer la loi de l'attraction universelle selon laquelle les mouvements des planètes et la chute des corps subissent la même force de gravitation. Il aura fallu tous ces détours pour me permettre d'envisager les skateparks et certaines sculptures publiques comme des architectures instrumentales destinées à l'étude involontaire de la mécanique classique...

EW : Et en ce qui concerne la photographie ?

RZ : Pour les photographies, le processus est assez différent. C'est un travail de terrain. Le plus souvent, je découvre les objets par hasard. Parfois, certains résonnent immédiatement avec un élément déjà présent dans mon travail. C'est le cas, par exemple, de l'embouchure d'une canalisation en béton dans laquelle sont prédécoupés cinq cercles concentriques qui correspondent à différentes tailles de tuyaux utilisés par le génie civil – la photo que j'ai faite s'appelle *Cinq cercles* (2007). Ce motif m'est apparu comme une version alternative à *Circular Planar Displacement* (1993), l'œuvre de Michael Heizer que j'avais reprise quelque mois plus tôt. Dans d'autres cas, c'est plus intuitif. J'ai l'impression que l'objet finira par trouver sa place dans une chaîne de raisonnements ou d'analogies ; à moins qu'il ne soit le point de départ de nouvelles circonvolutions.

EW : Vous entretenez une ambiguïté très particulière entre l'objet (historique, utilitaire, ou « involontaire ») et ce qu'il est devenu après être passé entre vos mains, tel qu'il apparaît dans l'espace de la galerie...

RZ : J'entretiens l'ambiguïté qui est constitutive des objets auxquels je m'intéresse. Prenons l'exemple de *Padova*, ce long plan incliné que j'ai montré à la Vitrine, cette année, puis dans l'exposition de Nicolas Bourriaud, « La Consistance du visible¹¹ ». C'est la réplique d'un instrument de mécanique galiléenne. Dans *Dialogue sur les deux grands systèmes du monde* (1632) et *Discours concernant deux sciences nouvelles¹²* (1638), Galilée décrit un certain nombre d'expérimentations concernant la chute des corps. Mais on n'a jamais retrouvé les instruments originaux. Les historiens des sciences ne s'accordent pas tout à fait à propos de l'héritage de Galilée. Les uns font de lui le père de la physique expérimentale ; les autres pensent, au contraire, qu'il pouvait très bien se passer d'instruments, faisant de lui le père de « l'expérience de pensée ». (J'aime beaucoup cette expression ; elle décrit très bien l'idée que je me fais de l'expérience artistique). Le plan incliné à partir duquel j'ai réalisé *Padova* est conservé au Musée des sciences de Florence. Ce n'est donc pas un objet dont s'est servi Galilée, mais la reconstitution d'un appareil scientifique illustrant ses découvertes relatives à l'accélération des corps en chute libre, réalisée par un artisan anonyme au début du XIX^e siècle et selon le style de l'époque. Je n'ai gardé de l'objet que ses caractéristiques structurales : taille, proportions, emplacement des pieds, frise décorative en forme d'ellipses croissantes. Je n'ai pas cherché à en faire une copie : la forme à laquelle je suis arrivé est dépouillée,



Raphaël Zarka, *Padova (réplique n°4)*, 2008, contreplaqué de coffrage et marbre de Carrare, 550 x 36 x 130 cm, vue de l'exposition Padova, La Vitrine, Galerie de l'École des Beaux-Arts de Cergy, Paris, 2008, courtesy galerie Michel Rein, Paris



Raphaël Zarka, *Formes du repos n°8 (Tétraèdres)*, 2003, tirage lambda, 70 X 100 cm, courtesy galerie Michel Rein, Paris

il n'y a plus aucune trace de moulures et peu d'ornements. L'original est muni d'un système de clochettes qui servait à écouter autant qu'à visualiser l'accélération de la bille dans son canal. Galilée avait découvert que cette accélération était constante et correspondait à la suite des nombres impairs : à intervalles de temps égaux, les espaces parcourus sont successivement 1, 3, 5, 7, etc. On voit bien que les clochettes sont de plus en plus espacées sur le rail et pourtant, à l'oreille, le son est régulier. J'ai remplacé ce très beau système par quelque chose de beaucoup plus simple : des jointures entre les différentes lamelles de marbre qui composent le canal. La longueur de chaque lamelle va croissant, selon la suite des nombres impairs. C'est bien sûr une solution qui vient de mon expérience de skateur et du bruit des dalles sous les roues.

EW : Votre façon de travailler est assez proche de celle des artistes de la Renaissance (le modèle de l'artiste-ingénieur) qui se servaient de leurs recherches scientifiques pour élaborer leurs tableaux ou bien qui représentaient en peinture ce lien entre art et science. Du moins, on sent que l'univers, l'imaginaire de la Renaissance vous sont familiers...

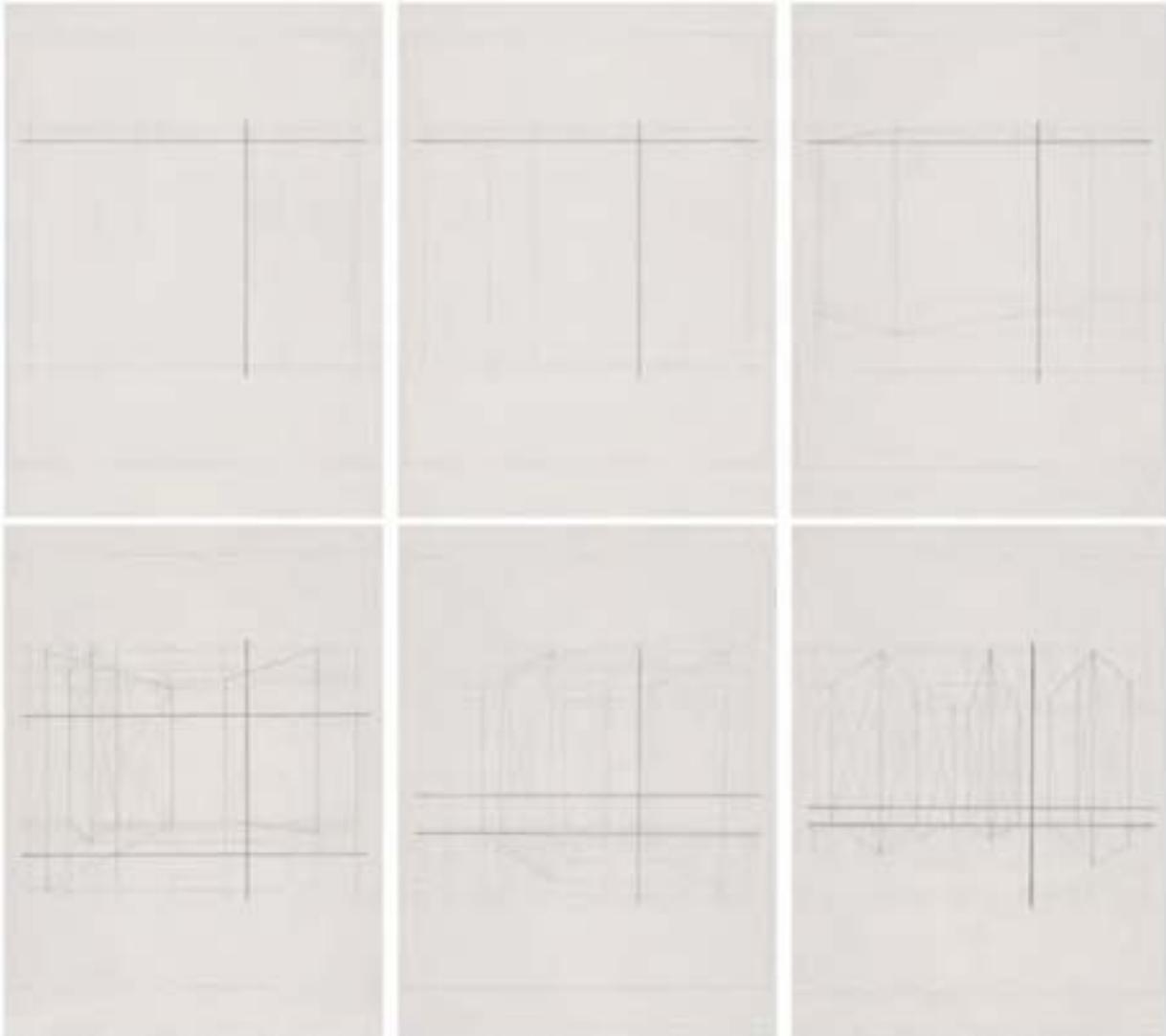
RZ : Ce qui m'intéresse particulièrement dans la Renaissance, c'est la porosité entre les différents domaines du savoir et des techniques. La perspective, cet incroyable effort de rationalisation pour représenter le monde, concernait aussi bien les peintres, les sculpteurs, les architectes, que les mathématiciens, les médecins ou les botanistes...

Les espaces construits des perspectives les plus strictes du Quattrocento correspondent à mon goût pour l'abstraction géométrique. Souvent, quand je regarde Giotto, Piero della Francesca, Uccello ou Mantegna, je dépeuple mentalement leurs images pour me retrouver face à des constructions du type des « cités idéales » : des vues de villes désertes que les historiens appellent aussi parfois les « urbinates¹³ ». Ces constructions radicales, que l'on retrouve, plus abstraites encore, dans les marqueteries géométriques des *Studiolo* de Gubbio ou d'Urbino¹⁴, préfigurent en quelque sorte la sculpture géométrique du xx^e siècle, et plus particulièrement les œuvres qui ont pu un temps être associées à l'art minimal (de Tony Smith à Robert Morris). Il me semble que les origines de cette sculpture sont à chercher dans la peinture plus que dans la statuaire, par exemple dans les représentations de *mazzocchi*¹⁵ ou de puits octogonaux. D'ailleurs, si l'on en juge par le nombre de ses répliques dans l'art contemporain, il ne fait aucun doute que le rhomboèdre tronqué représenté dans la *Mélancolie* (1514) de Dürer est la plus célèbre sculpture minimale du xv^e siècle (pour ne pas dire de toute l'histoire de l'art).

Aujourd'hui, je me rends compte que je partage cet intérêt pour la Renaissance avec de nombreux artistes. Je pense par exemple à Isabelle Cornaro, à la série de dessins *Black Maria*¹⁶ (2008) qu'elle exposait cette année à la Ferme du Buisson, et à ceux qui étaient présentés récemment à la Galerie Xippas. Chez elle, on sent bien que ce recours à la perspective classique est une alternative à l'abstraction géométrique. Je serais même tenté de dire, en prenant l'histoire de l'art à rebours, que la perspective classique est ici une extension de l'abstraction géométrique.

EW : Un certain nombre d'artistes de votre génération, avec lesquels vous exposez souvent, travaillent comme des « connectifs ». Vous n'êtes pas dans le grand mix postmoderne, ni même dans l'appropriation, la citation ou le remake. Vous êtes plutôt dans un postmodernisme méthodologique. Vous empruntez, vous manipulez, vous créez des liens, vous mettez les connaissances en réseaux, vous relevez des analogies...

RZ : Oui, c'est en effet le cas d'artistes comme Julien Prévieux, Aurélien Froment, Jochen Dehn, Gyan Panchal, Mathieu Kleyebe Abonnenc, Benoit Maire, et Isabelle Cornaro,



Isabelle Cornaro, *Overwhelming Consciousness*, 2008, encre, mine de plomb, calque, chaque 21 x 29,7 cm, extraits d'une série de 11 dessins, publiés dans *Black Maria Phenomena Gard*, MER, Paper Kunsthalle



Laurana, Luciano (c.1420-79) (attr. à), vue de la cité idéale, ou cité de Dieu, après 1470, huile sur bois, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino, Italy; courtesy The Bridgeman Art Library

parmi d'autres. Il n'y a pas là de volonté de rupture. Mais en tant que spectateur, il est impossible de ne pas remarquer, ne serait-ce que sur le plan formel, des différences évidentes entre, par exemple, l'exposition organisée par Saâdane Afif et Valérie Chartrain à la dernière Biennale de Lyon¹⁷ et celle de Pierre Joseph qu'on a déjà évoquée ; ou encore entre les deux dernières éditions du Prix Ricard, celle que proposait Mathieu Mercier en 2007¹⁸ et celle de Nicolas Bourriaud, cette année...

S'il me fallait proposer une hypothèse quant à la relative spécificité de ces artistes, je dirais que cela tient à un rapport ouvert et approfondi à l'histoire. Le fait que Aby Warburg ait été omniprésent dans le contexte intellectuel de nos études d'art n'est probablement pas un hasard. Je connais l'importance du livre de Philippe-Alain Michaud¹⁹ pour Aurélien Froment, celle de certains textes de Didi-Huberman pour Mathieu K. Abonnenc. Mais c'est finalement moins les sujets de recherche de Warburg qui importent que les implications méthodologiques de son travail : un élargissement des domaines du savoir, les télescopages constants de différents moments de l'histoire des formes et des gestes ; en bref, et pour reprendre une expression de Giorgio Agamben, un « dépassement des limites de l'histoire de l'art même »²⁰.

Considérée sous l'angle de l'investigation et du croisement des références, l'activité de l'historien d'art, comme celle de l'essayiste, a pris pour nous beaucoup d'intérêt. Et si Warburg, avec son atlas *Mnemosyne*, se rapproche de la figure de l'artiste, il n'est pas étonnant que certains artistes frôlent ou revendiquent celle de l'essayiste. C'est sans doute aussi l'une des raisons principales qui explique la fascination très généralement partagée pour Robert Smithson. Avec son goût pour la géométrie, les matériaux, le paysage, les recherches dans les livres ou sur le terrain, je ne m'étonne pas du tout qu'on l'évoque aujourd'hui plus souvent que Marcel Duchamp. Pour ma part, je cite aussi volontiers, pour finir, l'influence de Roger Caillois : son concept de poétique généralisée qui suppose l'unité et la continuité des mondes physique, intellectuel et imaginaire²¹.

1 *Une journée sans vague. Chronologie lacunaire du skateboard. 1779-2006*, Paris, F7, 2006 et *La conjonction interdite. Notes sur le skateboard*, Paris, F7, 2007.

2 Raphaël Zarka est né à Montpellier en 1977. Il vit et travaille à Paris.

3 « When Attitudes Become Form : Live in Your Head », Kunsthalle de Berne, mars - avril 1969.

4 Quatre cylindres de béton de 5,50 mètres de long et de 2,40 mètres de diamètre orientés de façon à cadrer les soleils levant et couchant pendant vingt jours autour des dates des solstices d'hiver et d'été.

5 Dans le cadre de « Rétrospective » (avec les artistes Benoît Maire, Benoît Broisat, Collectif 1.0.3., Cyprien Gaillard, Fabien Giraud & Raphaël Siboni, Bruno Piersat, Étienne Chambaud, Mark Geffriaud, Raphaël Zarka), exposition organisée par Pierre Joseph pour la 9^e Biennale de Lyon, « OCs » (septembre 2007 - janvier 2008), conçue par Stéphanie Moïsson et Hans-Ulrich Obrist.

6 Caroline Cros, Laurent Le Bon, *L'art à ciel ouvert - La création contemporaine - Commandes publiques en France 1983-2007*, Paris, Flammarion/Chap, 2008.

7 Luca Pacioli, *De divina proportione*, traité publié pour la première fois à Venise en 1509 avec des illustrations de Léonard de Vinci. Traduit en français sous le titre *La divine proportion* par Germaine Duchesne et Madeleine Giraud, Paris, éd. du compagnonnage, 1980.

8 « Ratiocination », Galerie Michel Rein, Paris, 24 mai - 21 juin 2007.

9 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 aux alentours de 1619 par l'astronome Johannes Kepler.

10 Julio Cortázar, *Prose de l'observatoire*, Paris, Gallimard, 1988.

11 « Padova », La Vitrine, Galerie de l'École des Beaux-Arts de Cergy, Paris, à l'invitation de Mathilde Villeneuve, 19 mars - 26 avril 2008 ; *La Consistance du visible*, dixième édition du Prix de la Fondation d'entreprise Ricard, Paris, 10 octobre - 22 novembre 2008 (avec les artistes Julien Discrit, Cyprien Gaillard, Camille Henrot, Emmanuelle Lainé, Gyan Panchal, Abraham Poincheval & Laurent Tixador, Lili Reynaud-Dewar, Raphaël Zarka).

12 Galilée, *Dialogue sur les deux grands systèmes du monde*, trad. René Fréreau et François de Gandt, Paris, Seuil/Points Science, 2000 et *Discours concernant deux sciences nouvelles*, trad. Maurice Clavelin, Paris, Puf, 1995.

13 Les trois tableaux qui constituent l'ensemble des perspectives dites « urbinates », conservés à Urbino, Berlin et Boston, représentent des vues de villes désertes et idéales. Leur origine, leur fonction – certains pensent qu'elles servaient de « toiles de fond » à des représentations théâtrales – et leurs auteurs sont encore sources de querelles parmi les historiens. Cf. notamment la troisième partie du livre d'Hubert Damisch, *L'Origine de la perspective* (Paris, Champs Flammarion, 1987).

14 Les studiolo étaient des cabinets privés servant à l'étude et à la méditation. Les plus célèbres pour leurs marqueteries en



Raphaël Zarka, *Billes de Sharp 1*, 2008, poutre en chêne pyrogravée, 30 x 30 x 60 cm, vue de l'exposition *Ratiocination*, galerie Michel Rein, Paris, 2008, collection privée, Paris, photo Aurélien Mole, courtesy galerie Michel Rein, Paris

trompe-l'œil sont ceux de Gubbio (Palais ducal de Guidobaldo Ier de Montefeltro, aujourd'hui conservé au Metropolitan Museum de New York) et d'Urbino (Palais ducal de Frédéric III de Montefeltro). Ils comprennent notamment des représentations de polyèdres tout à fait semblables à celles de Léonard dans l'ouvrage de Pacioli.

15 Très souvent représenté par Uccello, le mazzocchio est à l'origine un accessoire vestimentaire en vogue au Quattrocento. Sa structure octogonale comportait seize anneaux – soit une figure à cent vingt-huit faces.

16 *Black Maria* est une sorte d'étude cinématographique combinant onze dessins sur calques avec onze photographies en noir et blanc. Des images abstraites construites selon un système mathématique issu de la Renaissance sont mises en relation avec des photographies montrant un personnage vu de plus en plus près.

17 « Promenade au zoo » rendait compte de l'activité de la Zoo Galerie (Nantes) et de la revue *Zéro-deux*, (structures dirigées par Patrice Joly), à travers les œuvres de quarante-cinq artistes.

18 « Dérive », 12 octobre - 17 novembre 2007, avec les artistes Wilfrid Almendra, Vincent Beaurin, Christophe Berdaguer & Marie Péjus, Julien Bouillon, Stéphane Calais, Sammy Engramer, Marc Étienne, Daniel Firman, Régine Kolle, Hugues Reip, Virginie Yassef.

19 Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998.

20 Giorgio Agamben, « Aby Warburg et la science sans nom », *Image et Mémoire*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Art & esthétique », 2004, p. 11.

21 Cf. notamment « Le Champ des signes » et le chapitre intitulé « Sciences diagonales », Roger Callois, *Œuvres*, Gallimard, coll. « Quarto », 2008.