

# La doublure

Jean-Pierre Criqui

*L'éternité joue imperturbablement dans l'infini les mêmes représentations.*

Auguste Blanqui, *L'Éternité par les astres*

L'horizon de ces quelques pages est une œuvre qui n'existe pas encore au moment où j'écris, et cela sied assez bien à la sorte d'instabilité originelle que Raphaël Zarka semble rechercher ou susciter avec une indéniable constance. Avant d'en arriver à ce projet destiné à la ville de Saint-Nazaire, il faut emprunter quelques détours, déviations ou faux-fuyants qui, conformément à l'esprit de l'entreprise artistique dont il s'agit ici, constitueront à n'en pas douter l'essentiel du parcours. Que nous signifient en effet au premier chef les diverses répliques, reprises et reconstructions imaginées par Zarka, sinon l'obligation de les considérer comme des *embrayeurs* : amorces de récits généalogiques ou prétextes à des réactions en chaîne au gré desquelles se défait peu à peu l'idée d'un partage clair entre l'objet proposé à notre regard et l'arrière-fond foisonnant de son intertexte ?

« Le jeu ne produit rien : ni biens ni œuvres. » On trouve ces mots dans la citation de Roger Caillois que Zarka a placée en ouverture de *La Conjonction interdite*, le premier ouvrage paru sous son nom<sup>1</sup>. Sous le couvert d'une réflexion sur le skateboard, mixte de jeu et de sport qui accapara les jeunes années de l'auteur, ce bref essai possède à l'évidence un caractère programmatique. En diagonale, pareil au cavalier des échecs dans la marche duquel Victor Chklovski voyait une allégorie de la manière dont procèdent l'art et son commentaire<sup>2</sup>, il indique un modèle. Toutefois, ce modèle – celui du jeu – semble pour le moins paradoxal puisque, quelles que soient les similitudes ou les affinités qu'il présente avec la pratique de l'art, il a pour particularité d'être sans reste matériel. Le parallèle pourrait donc valoir, par exemple, pour un acteur de théâtre (de fait, on parle du jeu d'un comédien), mais, dans le cas de ce domaine aux contours indéterminés que l'on nomme aujourd'hui, faute de mieux, « arts visuels », quelle est sa pertinence ?

1 — Raphaël Zarka, *La Conjonction interdite. Notes sur le skateboard* [2003], Paris, Éditions F7, 2007 ; rééd. Éditions B42, 2011.

2 — Victor Chklovski, *La Marche du cheval* [1923], traduit du russe par Michel Pétris, Paris, Éditions Champ Libre, 1973. « Moves: Playing Chess and Cards with the Museum », une exposition conçue par Hubert Damisch pour le musée Boijmans Van Beuningen de Rotterdam, en 1997, a développé la métaphore proposée par Chklovski. Voir Hubert Damisch, *L'Amour m'expose. Le projet « Moves »*, Bruxelles, Yves Gevaert Éditeur, 2000.

# La doublure

Jean-Pierre Criqui

*Eternity infinitely and imperturbably acts out the same performance.*

Auguste Blanqui, *L'Éternité par les astres*

The horizon of these few pages is a work that, as I write, does not yet exist. In this, it is appropriate to the sort of original instability that Raphaël Zarka seems to be seeking out or provoking with undeniable consistency. Before coming to the project intended for the town of Saint-Nazaire, we need to investigate a number of detours, deviations and equivocations which, like the spirit of the artistic enterprise in question, will, without any doubt, constitute the essential part of the journey. For what exactly is the meaning of the various replicas, reworkings and reconstructions thought up by Zarka if not the obligation to consider them *levers*: prompts for genealogical narratives or pretexts for chain reactions in the course of which the idea of a clear separation between the object offered to our view and the busy background of its intertext unravels bit by bit?

“Games produce nothing: neither wealth nor works.” These words appear in the quotation from Roger Caillois that Zarka placed at the head of his first published work, “The Forbidden Conjunction”<sup>1</sup>. Ostensibly a discussion of skateboarding, a combination of game and sport that was to monopolise the author's early years, this brief essay very clearly has a programmatic character. Moving diagonally like the knight in chess in whose trajectory Viktor Shklovsky saw an allegory of the way in which art and its commentary proceeded<sup>2</sup>, it points to a model. This model—that of a game—seems, however, something of a paradox since, whatever the similarities or affinities it might have with the practice of art, one of its main characteristics is that it leaves no material trace. Thus, the parallel could hold for, for example, an actor (indeed, we speak of an actor “playing”), but in the case of that vaguely delineated area known today by the rather unsatisfactory name of “visual arts”, how can it be applied? We are faced with the aporia of the absence of a work and the multiple

1 — Raphaël Zarka, “The Forbidden Conjunction”, translated from the French by Chris Sharp in *On a Day with No Waves. A Chronicle of Skateboarding, 1779-2009* (Paris: Éditions B42, 2011).

2 — Viktor Shklovsky, *Knight's Move* [1923], translated from the Russian by Richard Sheldon (Normal, IL: Dalkey Archive Press, 2005). *Moves: Playing Chess and Cards with the Museum*, an exhibition mounted by Hubert Damisch for the Boijmans Van Beuningen Museum in Rotterdam in 1997, developed the metaphor discussed by Shklovsky. See Hubert Damisch, *L'Amour m'expose. Le projet “Moves”* (Brussels: Yves Gevaert Éditeur, 2000).

On touche ici à l'aporie de l'absence d'œuvre, et aux multiples stratégies – effacement, impermanence, invisibilité, mais aussi copie, reproduction, *remake* – par lesquelles nombre d'artistes modernes s'efforcèrent, pour ainsi dire, de retourner le désœuvrement contre lui-même<sup>3</sup>.

Même s'il a souvent lui aussi partie liée avec une implacable *dépense* (physique, matérielle, symbolique), le jeu offre à l'artiste une voie pour échapper au travail et à l'aliénation que celui-ci connote. Marcel Duchamp, dont on sait par ailleurs le grand intérêt qu'il portait aux échecs, déclarait à Pierre Cabanne en 1966 : « J'aurais voulu travailler, mais il y avait en moi un fond de paresse énorme. J'aime mieux vivre, respirer que travailler. [...] Donc, si vous voulez, mon art serait de vivre ; chaque seconde, chaque respiration est une œuvre qui n'est inscrite nulle part, qui n'est ni visuelle ni cérébrale<sup>4</sup>. » On remarquera le conditionnel employé par Duchamp (« mon art serait de vivre »), indice d'une utopie à laquelle il dut, bon gré mal gré, régulièrement déroger en abandonnant derrière lui des objets de

3 — Tension éminemment ambiguë entre l'œuvre et son contraire, qui ne va pas pour l'artiste sans la reconnaissance d'une part de folie, ainsi que l'a suggéré Maurice Blanchot : « La < folie > est l'absence d'œuvre, et l'artiste, l'homme par excellence destiné à une œuvre, mais aussi celui que ce souci engage dans l'épreuve de ce qui toujours par avance ruine l'œuvre et toujours l'attire dans la profondeur vide du désœuvrement, là où de l'être il n'est jamais rien fait. » (« L'oubli, la déraison », *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 297. Voir également, dans le même ouvrage, le chapitre intitulé « L'absence de livre », p. 620-636, et, du même auteur, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1981.)

4 — Marcel Duchamp, *Ingénieur du temps perdu. Entretiens avec Pierre Cabanne*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Belfond, 1977, p. 126. Position évidemment tributaire de la figure romantique du dandy, génie sans œuvre ou « Hercule sans emploi » comme l'écrivait Baudelaire dans *Le Peintre de la vie moderne*. Voir également, moins attendu à cet égard, le court texte de Kazimir Malevitch, *La Paresse comme vérité effective de l'homme* [1921], traduit du russe par Régis Gayraud, Paris, Allia, 1995. Tout cela à méditer à la lumière du conseil inscrit par Guy Debord un jour de 1953 sur un mur de la rue de Seine, à Paris : « Ne travaillez jamais. » En 1967, le même Debord, dans la thèse 190 de *La Société du spectacle*, analysera en ces termes l'impasse plaisamment exemplifiée par les propos de Duchamp : « L'art à son époque de dissolution, en tant que mouvement négatif qui poursuit le dépassement de l'art dans une société historique où l'histoire n'est pas encore vécue, est à la fois un art du changement et l'expression pure du changement impossible. Plus son exigence est grandiose, plus sa véritable réalisation est au-delà de lui. Cet art est forcément d'avant-garde, et il n'est pas. Son avant-garde est sa disparition. »

strategies—not only erasure, impermanence and invisibility, but also copies, reproduction, *remakes*—by means of which some modern artists endeavour to turn *désœuvrement* back on itself<sup>3</sup>.

Even if it too is often closely linked with an implacable *expenditure* (physical, material, symbolic), a game offers the artist a means of escape from work<sup>4</sup> and the alienation that work implies. Speaking to Pierre Cabanne in 1966, Marcel Duchamp, whose great interest in chess is well known, said: “I would have liked to work but deep down I'm enormously lazy. I like living, breathing, better than working. I ... therefore, if you wish, my art would be that of living: each second, each breath is a work which is inscribed nowhere, which is neither visual nor cerebral.”<sup>5</sup> It is significant that Duchamp used a conditional (“my art would be that of living”), indicative of a utopia from which he was regularly obliged, willy-nilly, to depart, leaving in his wake objects of every kind. But an artist will always have to compromise if he is to be recognised, leaving behind “something”, completing Melville's *Bartleby's* “I would prefer not to”

3 — Eminently ambiguous tension between the work and its opposite, which entails the recognition by the artist of an element of madness. As Maurice Blanchot puts it in “L'oubli, la déraison”, in *L'Entretien infini* (Paris: Gallimard, 1969), 297: “'Madness' is the absence of work, while the artist is one who is pre-eminently destined to a work—but also one whose concern for the work engages him in the experience of that which in advance always draws it into the empty depths of worklessness, where nothing is ever made of being.” “Forgetting, Unreason”, in *The Infinite Conversation*, 3rd ed., translated by Susan Hanson (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999), 200. See also, in the same work, the chapter entitled “L'absence de livre”, 620-36 (“The Absence of the Book”, 422-34), and, by the same author, *L'Écriture du désastre* (Paris: Gallimard, 1981). English translation by Ann Smock, *The Writing of the Disaster* (Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 1995).

4 — Translator's note: Literally “not working, lack of work”. For a discussion of *désœuvrement* and *travail* (“work”) see the translator's introduction to *The Space of Literature: A Translation of “L'Espace littéraire”* by Maurice Blanchot translated by Ann Smock, University of Nebraska Press, 1989.

5 — Marcel Duchamp, *Ingénieur du temps perdu. Entretiens avec Pierre Cabanne*, 2nd ed. (Paris: Belfond, 1977), 126. A position clearly derived from the Romantic figure of the dandy, the genius without work, or “unemployed Hercules” as Baudelaire put it in *The Painter of Modern Life*. See also a less obvious text, that by Kazimir Malevich, *Laziness: The Real Truth of Mankind* [1921]. There is much here to ponder on in the light of the words inscribed in 1953 on a wall in the Rue de Seine, Paris, by Guy Debord: “Never work”. In 1967, in Thesis 190 of *Society of the Spectacle*, Debord was to analyse the impasse amusingly exemplified by Duchamp's remarks in the following words: “Art in its period of dissolution — a movement of negation striving for its own transcendence within a historical society where history is not yet directly lived—is at once an art of change and the purest expression of the impossibility of change. The more grandiose its pretensions, the further from its grasp is its true fulfillment. This art is necessarily *avant-garde*, and at the same time it *does not really exist*. Its vanguard is its own disappearance.”

toute espèce. Mais il faut bien transiger afin d'être reconnu en tant qu'artiste, et laisser « quelque chose » qui complète le *I would prefer not to* cher au *Bartleby* de Melville d'une pointe d'obstination beckettienne (« il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer<sup>5</sup> »). Il n'en reste pas moins que cette défiance envers le travail apparaît fréquemment en filigrane dans l'histoire des avant-gardes et que Zarka – qui cite Duchamp comme l'une de ses figures de référence majeures, aux côtés de Kurt Schwitters<sup>6</sup> – ne manque pas de s'y reconnaître à l'occasion, ainsi lorsque, évoquant l'artiste américain Michael Heizer, il ajoute au passage : « Ça me rappelle d'ailleurs un documentaire d'époque sur *Quand les attitudes deviennent forme*, dans lequel on lui demande pourquoi ce n'est pas lui qui creuse, et il répond : < Parce que je n'aime pas travailler >, ça me plaît beaucoup<sup>7</sup>... » De ce point de vue, on peut émettre l'hypothèse que ce n'est sans doute pas seulement parce qu'elle s'attache à des motifs statiques que la série de photographies *Les Formes du repos*, commencée en 2001 et occupant une position quasi inaugurale au sein de l'œuvre de Zarka, porte ce titre : ces images de constructions trouvées signalent aussi de la part de l'artiste une volonté (un rêve) de retrait ou de non-intervention.

Zarka aime à rappeler cette phrase de Borges, régulièrement associée aux *Formes du repos* depuis la première présentation de ladite série en 2003 : « C'est presque insulter les formes du monde de penser que nous pouvons inventer quelque chose ou que nous ayons même besoin d'inventer quoi que ce soit<sup>8</sup>. » Idée-force de l'art conceptuel, expressément formulée par Douglas Huebler, qui écrivait dans le catalogue de l'exposition « January 5-31, 1969 », organisée à New York par Seth Siegelaub : « Le monde est plein d'objets, plus ou moins intéressants ; je ne souhaite pas en ajouter d'autres. Je préfère, simplement, énoncer l'existence des choses en termes de temps et/ou de lieu. » Le présupposé est le même lorsque Robert Barry décide, en guise d'exposition, de fermer la galerie

5 — On aura reconnu les derniers mots de *L'Innommable* (Paris, Minuit, 1953).  
6 — Voir François Piron, « Compact et poreux : discussion avec Raphaël Zarka », in Raphaël Zarka, *En milieu continu*, Nantes, École régionale des beaux-arts, 2007, p. 101 sq. Pour une lecture de Schwitters en résonance avec ce qui est suggéré ici quant à la question du travail, voir Patricia Falguières, « Désœuvrement de Kurt Schwitters », *Kurt Schwitters*, Paris, Centre Pompidou, 1994, p. 152-159.  
7 — « Compact et poreux [...] », *En milieu continu*, op. cit., p. 97-99.

8 — Voir Cécilia Becanovic, « Entretien avec Raphaël Zarka », *En milieu continu*, op. cit., p. 15.  
Peut-être à cause de l'importance qu'il accorde comme artiste à ces mots, Zarka les imagine ici adressés par Borges à un autre artiste, Victor Burgin. Ils se trouvent en réalité dans les entretiens de l'écrivain avec le critique littéraire Richard Burgin (*Conversations with Jorge Luis Borges*, New York, Rinehart and Winston, 1969 ; une traduction française a paru chez Gallimard en 1972). Caillois, ami de Borges et introducteur de son œuvre en France, avouait quant à lui une tendance à préférer certaines pierres brutes aux productions des sculpteurs. Voir à ce sujet le texte de Didier Semin, « Un Rhombique ? », *En milieu continu*, op. cit., p. 31-33.

with note of Beckettian obstinacy (“You must go on, I can't go on, I'll go on”<sup>6</sup>). The fact remains, however, that this defiance towards work can frequently be read between the lines in avant-garde circles and that Zarka—who mentions Duchamp as one of his greatest influences, along with Kurt Schwitters<sup>7</sup>—more than once makes a connection with himself, just as when talking about the American artist Michael Heizer, he adds: “[It] reminds me of a documentary made at the time of *When attitudes become form*. In it, Heizer was asked why he wasn't digging a hole himself, and he replied: “because I don't like working”—I like that a lot.”<sup>8</sup> From this point of view, we can hypothesise that it is probably not only because the series of photographs *The Forms of Rest*, begun in 2001 and occupying an almost inaugural position at the heart of Zarka's work, are of static objects that they bear this title: these images of found constructed objects also alert us to the artist's desire (dream) for retreat or non-intervention.

Zarka likes to recall a phrase from Borges, regularly associated with *The Forms of Rest* since the first showing of the series in 2003: “It's almost to insult the forms of the world to think we can invent something or even that we need to invent anything.”<sup>9</sup> A key idea in conceptual art is that coined by Douglas Huebler in the catalogue for the exhibition organised in New York by Seth Siegelaub, *January 5-31, 1969*: “The world is full of objects, more or less interesting; I do not wish to add any more. I prefer, simply, to state the existence of things in terms of time and place.” The presupposition is the same when Robert Barry decided, in place of the exhibition he had been invited to mount, to close the gallery (*Closed Gallery Piece*, 1969) or to release inert gases into the atmosphere (*Inert Gas Series*, 1969). The number of artists adopting this type of notion at the time are legion.<sup>10</sup> The third point of Weiner's famous “principles”, whereby “the piece need not be built”, thus appears today as the symbolic oxymoron of conceptual *désœuvrement*, something that turned out to be very productive.<sup>11</sup> This appetite for abstention must have had

6 — The closing words of Samuel Beckett's *The Unnamable* (New York: Grove Press, 1958).  
7 — See François Piron, “Compact and porous: discussion with Raphaël Zarka” in *Raphaël Zarka, En milieu continu* (Nantes: École Régionale des Beaux-Arts, 2007), 101 ff. For a view of Schwitters that chimes with what is said here about work, see Patricia Falguières, “Désœuvrement de Kurt Schwitters”, *Kurt Schwitters*, exh. cat. (Paris: Centre Pompidou, 1994), 152-59.  
8 — “Compact and porous: discussion with Raphaël Zarka”, 96 (translation by Kate Briggs, who also translated the other texts in this volume), *En milieu continu*, 96-98.  
9 — See Cécilia Becanovic, “Interview with Raphaël Zarka”, *En milieu continu*, 15. Perhaps because of the importance that, as an artist, he gives to these words, Zarka imagines them here to be addressed by Borges to another artist, Victor Burgin. In point of fact, they appear in the interviews the writer gave to the literary critic Richard Burgin (*Conversations with Jorge Luis Borges* [New York: Rinehart and Winston, 1969]). Caillois, a friend of Borges and instrumental in introducing his work

in France, confessed to preferring some rough stones to the work of sculptors. On this subject, see Didier Semin's “Un Rhombique?”, *En milieu continu*, 31-33.  
10 — The authoritative work for this remains Lucy Lippard's *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (New York: Praeger, 1973). See also the exhibition catalogue *Reconsidering The Object of Art: 1965-1975* (Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1995) and Anne Rorimer's *New Art in the 60s and 70s: Redefining Reality* (London: Thames & Hudson, 2001).  
11 — It was also in the catalogue *January 5-31, 1969* that Lawrence Weiner first published his statement of intent: “1. The artist may construct the work. 2. The work may be fabricated. 3. The work need not be built. Each being equal and consistent with the intent of the artist, the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership.”



Louis Buffler, *Ne travaillez jamais*, carte postale | postal card, 1966

qui l’invite (*Closed Gallery Piece*, 1969) ou accomplit un lâcher de gaz inerte dans l’atmosphère (*Inert Gas Series*, 1969), et on ne saurait énumérer tous les artistes qui épousèrent alors cette notion<sup>9</sup>. Le troisième point du célèbre « principe de Weiner », selon lequel « l’œuvre peut ne pas être réalisée », apparaît ainsi aujourd’hui comme l’oxymore emblématique du désœuvrement conceptuel, qui se révéla très productif<sup>10</sup>. Pareil appétit d’abstention devait en effet avoir quelque chose de contagieux puisqu’on le rencontre également, de façon assez surprenante, chez un artiste aussi industriel et personnellement aussi accumulateur que Warhol, qui, avec son habituelle ambivalence pince-sans-rire, s’en réclame sinon dans les faits, du moins dans l’intention : « *Je crois aux espaces vides, en vérité*, mais en tant qu’artiste je fais plein de saloperies. [...] C’est ainsi que, d’une part je crois aux espaces vides, et d’autre part je fabrique toujours de l’art, je fabrique toujours des saloperies pour que les gens les mettent dans leurs espaces qui, à mon avis, devraient rester vides, c’est-à-dire que j’aide les gens à *gâcher* leur espace alors qu’en vérité je voudrais les aider à *vider* leur espace<sup>11</sup>. » D’où ce credo admirable : « Ma sculpture préférée, c’est un mur bien épais avec un trou dedans pour encadrer l’espace de l’autre côté<sup>12</sup>. » (Je me plais à associer mentalement à cette sculpture idéale la *Reprise n° 1 (Iran do Espírito Santo)* de Zarka, un disque de parpaings daté de 2002 qui en est comme la clé *in absentia*.)

Bien qu’apparentée à l’utopie de l’art de vivre duchampien et à l’aspiration dématérialisante qui traversa si fortement les années 1960 et 1970, l’œuvre de Zarka se fonde sur la production d’objets. Ceux-ci en reprennent ou en « rejouent » d’autres qui leur préexistent et qui – distinction notable par rapport à ce qui était le cas avec le courant appropriationniste des années 1980 – relèvent souvent d’une histoire prémoderne ou bien de zones d’obsolescence au sein de la modernité, à l’écart des médias contemporains, du monde de la consommation ou des grands noms du panthéon artistique. « Parallèlement au skateboard, la deuxième grande expérience de mon adolescence, c’est l’archéologie », déclare Zarka<sup>13</sup>. Cet amour du passé, du *révolu*, qu’il partage avec quelques-uns de ses contemporains<sup>14</sup>, s’accompagne en ce qui le concerne d’un sens aigu de la similitude : un élément

something contagious about it because we find it again, rather surprisingly, in an artist as industrious and personally accumulative as Andy Warhol. He, with his customary witty ambivalence, adopts this stance in intention if not always in deed: “*I really believe in empty spaces*, although, as an artist, I make a lot of junk. ... So on the one hand I really believe in empty spaces, but on the other hand, because I’m still making some art, I’m still making junk for people to put in their spaces that I believe should be empty: i.e., I’m helping people *waste* their space when what I really want to do is help them *empty* their space.”<sup>12</sup> Which leads to his admirable credo: “My favorite piece of sculpture is a solid wall with a hole in it to frame the space on the other side.”<sup>13</sup> (Warhol’s ideal sculpture immediately brings to mind Zarka’s *Cover Version No. 1 (Iran do Espírito Santo)*, a breeze-block disk dated 2002 which seems to be its key in absentia.)

Although it has connections with Duchamp’s utopia of the art of living, and to the dematerialising aspirations that were so much in evidence in the 1960s and 70s, Zarka’s work is centred around the production of objects. These repeat or “replay” other pre-existing pieces and –and in this they are notably different from what was produced by appropriationist artists in the 1980s—often looking to pre-modern history or to areas of obsolescence within modernity, ignored by contemporary media and the world of consumerism or the big names in the artistic pantheon. Zarka has said: “Along with skateboarding, the second great experience of my adolescence was archaeology.”<sup>14</sup> Not unique to Zarka<sup>15</sup>, this love for the past, for what has been, is accompanied in his work by a highly defined sense of similitude: an element in the furnishings in a Renaissance painting resembles an abstract sculpture which resembles a skatepark.<sup>16</sup>

That is not to say that art simply takes old images; it is rather, a contemporary deductive approach to them (and the archaic evidence with regard to the laws of modern science). As Foucault puts it in *The Order of Things*: “Up to the end of the sixteenth century, resemblance (*ressemblance*) played a constructive role in the knowledge of Western culture.”<sup>17</sup> He goes on to list the four similitudes that organised the “prose of the world” through the centuries: *convenientia* (the resemblance of two juxtaposed, adjacent or intermingled

9 — L’ouvrage de référence à cet égard reste celui de Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, New York, Praeger, 1973. Voir également le catalogue de l’exposition « Reconsidering The Object of Art: 1965-1975 » (Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 1995) et le livre de Anne Rorimer, *New Art in the 60s and 70s: Redefining Reality*, Londres, Thames & Hudson, 2001. 10 — C’est également dans le catalogue *January 5-31, 1969* que Lawrence Weiner publia pour la première fois cet énoncé appelé à faire date : « 1. L’artiste peut construire l’œuvre. 2. L’œuvre peut être fabriquée. 3. L’œuvre peut ne pas être réalisée. Chaque proposition étant égale et en accord avec l’intention de l’artiste, le choix d’une des conditions de présentation relève du récepteur à l’occasion de la réception. » Je reprends la traduction proposée par Jean-Marc Poinot in Lawrence Weiner, *Specific*

& *General Works* (Villeurbanne, Le Nouveau Musée/Institut d’art contemporain, 1993, n. p.), en substituant, pour l’anglais *work*, le mot « œuvre » à celui de « travail ». 11 — Andy Warhol, *Ma philosophie de A à B et vice-versa* [1975], traduit de l’américain par Marianne Véron, Paris, Flammarion, 1977, p. 115-116. 12 — *Ibid.*, p. 116. 13 — Élisabeth Wetterwald, « Entretien avec Raphaël Zarka », 20/27, n° 3, 2009, p. 273. 14 — Sur cette tendance « archéomoderniste », voir Arnauld Pierre, *Futur antérieur. Art contemporain et rétrocipation*, Paris, Éditions M19, 2012 (plus particulièrement p. 35-37 à propos de Zarka).

12 — *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again* (Harmondsworth: Penguin Modern Classics, 2007), ch. 10. 13 — *Ibid.*, 116. 14 — Élisabeth Wetterwald, « Entretien avec Raphaël Zarka », 20/27 3 (2009): 273. 15 — For this “archeo-modernist” tendency, see Arnauld Pierre, *Futur antérieur. Art contemporain et rétrocipation* (Paris: M19, 2012), particularly pp. 35-37 on Zarka.

16 — *Studiolo*, a small sculpture in plywood created by Zarka in 2008, derives directly from the painting *Saint Jerome in His Study* (c. 1475) by Antonello da Messina. In 2007, on the occasion of the Lyon Biennale, Zarka exhibited *Spatial Composition 3* (1928) by Katarzyna Kobro surrounded by photographs of skateboarders captured in mid-manoeuve on public sculptures. See Raphaël Zarka, “*Riding Modern Art*”, *Les Cahiers du Musée national d’art moderne* 109 (Autumn 2009): 3-23, and, more generally, the artist’s most recent book, *Free Ride. Skateboard, mécanique galiléenne et formes simples* (Paris: Éditions B42, 2011). 17 — Michel Foucault, *The Order of Things* (London: Routledge, 2005), 19

du mobilier dans un tableau de la Renaissance ressemble à une sculpture abstraite qui ressemble à un terrain de skate<sup>15</sup>.

L’art ne reprend pas ici à son compte seulement des images anciennes, mais un mode déductif contemporain de celles-ci (et à l’évidence archaïque au regard des lois de la science moderne). « Jusqu’à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, la ressemblance a joué un rôle bâtisseur dans le savoir de la culture occidentale<sup>16</sup> », expliquait Foucault dans *Les Mots et les Choses*, où il dénombre comme suit les quatre figures de la similitude ayant régi la « prose du monde » au fil des siècles : la *convenientia* (ressemblance du « proche en proche », propre aux choses qui se jouxtent ou s’entremêlent) ; l’*emulatio* (ressemblance sans contact, par émulation) ; l’*analogie*, qui superpose les deux précédentes ; la *sympathie*, enfin, ressemblance qui « altère, mais dans la direction de l’identique ». La figure la plus adaptée aux opérations menées par Zarka serait sans doute la deuxième : « Par ce rapport d’émulation, les choses peuvent s’imiter d’un bout à l’autre de l’univers sans enchaînement ni proximité : par sa réduplication en miroir, le monde abolit la distance qui lui est propre ; il triomphe par là du lieu qui est donné à chaque chose. De ces reflets qui parcourent l’espace, quels sont les premiers ? Où est la réalité, où est l’image projetée ? Souvent il n’est pas possible de le dire, car l’émulation est une sorte de gémellité naturelle des choses ; elle naît d’une pliure de l’être dont les deux côtés, immédiatement, se font face<sup>17</sup>. » De fait, empruntant pour la dire la métaphore ancestrale du monde comme livre, Zarka reconnaît volontiers une certaine indifférence envers le contexte des motifs qu’il sélectionne : « J’ai l’impression que le contexte n’est jamais primordial. C’est peut-être une tendance naturelle à l’abstraction, à considérer les choses comme si elles sortaient d’un dictionnaire ou d’un livre<sup>18</sup>. » Délices de la *pseudomorphose*, à laquelle s’abandonne délibérément l’artiste en renversant à son profit l’un des péchés cardinaux de l’histoire de l’art. Introduit par Spengler et son *Déclin de l’Occident*, à la fin des années 1910, dans le domaine de l’histoire des idées, ce concept en provenance de la minéralogie fut adopté par Panofsky afin de stigmatiser tout rapprochement formel entre deux œuvres dépourvues du moindre lien d’un point de vue « génétique<sup>19</sup> ». (Donald Judd, quant à lui, résumait ainsi la question :

15 — *Studiolo*, une sculpture en contreplaqué de petites dimensions conçue par Zarka en 2008, dérive directement du *Saint Jérôme dans son cabinet de travail* (v. 1475) d’Antonello da Messina. En 2007, à l’occasion de la Biennale de Lyon, Zarka expose la *Composition spatiale 3* (1928) de Katarzyna Kobro entourée de photographies montrant des skateurs saisis en pleine action sur des sculptures publiques (voir Raphaël Zarka, « *Riding Modern Art* », *Les Cahiers du Musée national d’art moderne*, n° 109, automne 2009, p. 3-23, et, plus largement, le dernier livre de l’artiste, *Free Ride. Skateboard, mécanique galiléenne et formes simples*, Paris, Éditions B42, 2011). 16 — Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 32. 17 — *Ibid.*, p. 34-35.

18 — « Compact et poreux [...] », *En milieu continu*, op. cit., p. 91. Voir aussi Élisabeth Wetterwald, in 20/27, op. cit., p. 275 : « 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. » 19 — Voir Erwin Panofsky, *Tomb Sculpture. Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini* [1964], New York, Harry N. Abrams, Inc., 1992, p. 26-27.

things); *emulatio* (resemblance without contact, by emulation); *analogie*, a combination of the two preceding similitudes; and, lastly, *sympathy*, a resemblance which “alters but in the direction of identity”. Of the four, the element that is most apposite to Zarka’s work is undoubtedly the second: “The relation of emulation enables things to imitate one another from one end of the universe to the other without connection or proximity: by duplicating itself in a mirror the world abolishes the distance proper to it; in this way it overcomes the place allotted to each thing. But which of these reflections coursing through space are the original images? Which is the reality and which the projection? It is often not possible to say, for emulation is a sort of natural twinning existing in things; it arises from a fold in being, the two sides of which stand immediately opposite to one another.”<sup>18</sup> Zarka, borrowing the age-old metaphor of the world as book, is happy to admit to a certain indifference to the context of the motifs that he chooses: “It is my feeling that the context is never primordial. This is perhaps my natural tendency toward abstraction, I tend to think about things as if they’d come straight out of a dictionary or a book.”<sup>19</sup> The artist takes delight in deliberate *pseudomorphosis*, happily committing one of the cardinal sins of art history. Drawn from mineralogy and applied to the history of ideas, this concept was introduced at the end of the first decade of the twentieth century by Spengler in his *Decline of the West*. It was then adopted by Panofsky to criticise the formal link made between two works quite unrelated from the “genetic” point of view.<sup>20</sup> (Donald Judd summarises it thus: “A lot of things look alike, but they’re not necessarily very much alike.”<sup>21</sup>) With Zarka, pseudomorphosis includes the category of games.

The notion of *double* and *redoubling* underlying all of Zarka’s work is embodied in a particularly striking way in one of his recent sculptures, *Archimedes’ Cenotaph* (2011). It consists of two twisted columns in brick, joined at the base and the top—almost like *Siamese twins*. Their inspiration—about which Zarka, who has no taste for hidden meanings, is quite open—can be found in England and, more specifically, at Layer Marney Tower (1520), Essex, where some of the ornamental brick chimneys have exactly this form.<sup>22</sup> Zarka noticed them especially because of their octagonal section,

18 — *Ibid.*, 22. 19 — “Compact and porous”, *En milieu continu*, 91. Also, to É. Wetterwald (“Entretien avec Raphaël Zarka”, 275): “What I am looking for, above all, is forms that are abstract in a literal sense: isolated from their context, like parentheses in a narrative.” 20 — See Erwin Panofsky, *Tomb Sculpture. Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini* (New York: Harry N. Abrams, Inc., 1992), 26-27. 21 — Bruce Glaser, “Questions to Stella and Judd” in Gregory Battcock, ed., *Minimal Art. A Critical Anthology* (New York: Dutton, 1968), 163.

22 — At the same time as being a double, in French, the word *réplique* (replica) is synonymous with *réponse* (response). Zarka’s method here is not unlike that of Jean-Marc Bustamante in some of his works (particularly in the 1980s and 1990s). For this subject, see my contribution “Re-Make/ Re-Model” in the collection of essays *Jean-Marc Bustamante* (Paris: Gallimard, 2003), 87-107.

« Beaucoup de choses se ressemblent, mais elles n'ont pas nécessairement grand-chose à voir <sup>20</sup>. » Avec Zarka, la pseudomorphose intègre la catégorie des jeux.

La pensée du double et du redoublement qui sous-tend toute l'œuvre de Zarka s'incarne de manière particulièrement remarquable dans l'une de ses sculptures récentes, *Le Cénotaphe d'Archimède* (2011). Celle-ci se présente sous la forme de deux colonnes torsées en briques, jointes par leur base et par leur sommet – *siamoises*, en quelque sorte. Leur modèle – dont l'artiste, n'ayant aucun goût pour la cryptographie, ne fait en rien mystère – doit être cherché du côté de l'Angleterre, précisément au château de Layer Marney Tower (1520), dans l'Essex, dont les cheminées, en briques elles aussi, suivent un même dessin <sup>21</sup>. Zarka leur prêta attention en raison de leur section octogonale, son intérêt pour l'octogone découlant d'une fascination qui tient de la scène primitive pour le rhombicuboctaèdre, solide géométrique à vingt-six faces dont il poursuit les avatars, à moins que ce ne soit plutôt eux qui le poursuivent, depuis les débuts de sa carrière artistique. Il se trouve par ailleurs que le « rhombi » – appelons nous aussi cet aimable polyèdre par son petit nom – passe pour avoir été inventé par Archimède, lequel nous légua également la vis sans fin (on revient à nos cheminées). Quant au tombeau du grand homme, on se reportera à Cicéron pour plus ample information. À cela viennent bien sûr s'agréger d'autres éléments plus ou moins périphériques, d'autres « airs de famille », parmi lesquels Zarka glisse par exemple la façade de l'église Sant'Andrea delle Fratte, laissée inachevée par Borromini en 1665. Par souci de symétrie et par respect pour les rivalités artistiques, je rappellerai en écho les colonnes du baldaquin de Saint-Pierre réalisé par Bernin pour la basilique

20 — « A lot of things look a like, but they're not necessarily very much alike. » Bruce Glaser, « Questions to Stella and Judd » [1964], in Gregory Battcock (éd.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, New York, Dutton, 1968, p.163.

21 — En même temps qu'un double, une réplique est aussi une *réponse*. La méthode de Zarka n'est pas ici sans rappeler celle suivie par Jean-Marc Bustamante pour certaines de ses œuvres (notamment pendant les années 1980-1990). Voir à ce sujet mon propre texte, « Re-Make/Re-Model », dans l'ouvrage collectif *Jean-Marc Bustamante*, Paris, Gallimard, 2003, p.87-107.



Cheminées Tudor | Tudor Chimneys, Loyer Marney Tower, Essex, Royaume-Uni | United Kingdom



Sant'Andrea delle Fratte, Colonna, Rome, Italie | Italy, XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles | sixteenth and seventeenth centuries



Carl Andre, *Pyramid (Square Plan)*, 1959 (détruit | destroyed), 1970 (refait | remade), bois | wood, 75 x 78,7 x 78,7 cm

Jean-Pierre Criqui

La doublure

La doublure

his interest in octagons resulting from his fascination for rhombicuboctahedron, geometric solids with twenty-six faces, pursuing and collecting versions of these—or perhaps they have pursued him—since the early years of his artistic career, a discovery that has something of Freud's primal scene about it. It appears that the “rhombi”—to use Zarka's affectionate nickname—is supposed to have been invented by Archimedes, who also gave us the continuous screw (which brings us back to the chimneys). As for the tomb of the great Greek inventor, we can find more information in Cicero. Other more or less peripheral elements can be added, other “family resemblances”, amongst which Zarka slips in, for example, the brick columns on the exterior of the drum—designed by Borromini in the 1660s—of the uncompleted church of Sant'Andrea delle Fratte in Rome. Just to be both even-handed and respectful of artistic rivalries, we could mention also the columns of Saint Peter's baldacchino designed by Bernini for the papal basilica. Furthermore, Zarka's sculpture reminds us of Carl Andre's *Pyramid (Square Plan)*, 1959/1970, and Matisse's bronze, *Two Negresses*, dating from 1908 and, interestingly, based on a photograph found in a magazine showing two young naked women embracing. The list is endless. Both a double image and the image of a double, *Archimedes' Cenotaph* can stand as a symbol for all of Zarka's work.

From one chimney to another. Invited to execute a piece of public art for the town of Saint-Nazaire, Zarka spent a long time looking for a site with which he could engage in a kind of dialogue thus avoiding the all-too frequent pitfall of a work transplanted without obvious rhyme or reason to a virtually interchangeable spot. He settled for the chimney of a disused pumping station, covering the internal face of the chimney with a spiral of bricks. This cladding calls up as further

pontificale. La sculpture de Zarka peut de surcroît raviver le souvenir de telle construction de Carl Andre (*Pyramid (Square Plan)*, 1959/1970) ou des *Deux Nègresses* de Matisse, un bronze de 1908 exécuté, il est intéressant de le souligner, d'après une photographie découverte dans un magazine qui montrait deux jeunes femmes nues enlacées. Pareille liste, cela va de soi, n'importe que de n'être jamais close. À la fois image double et image d'un double, *Le Cénotaphe d'Archimède* a valeur d'emblème au sein de l'œuvre de son auteur.

D'une cheminée l'autre. Invité à concevoir une commande publique pour la ville de Saint-Nazaire, Zarka a longuement cherché un site avec lequel engager une manière de dialogue qui lui permette d'éviter l'écueil, trop fréquent dans de tels cas, de l'œuvre transplantée sans motivation apparente en un lieu virtuellement interchangeable. Il s'est arrêté pour finir sur la cheminée du site industriel désaffecté de l'Usine élévatoire, dont il a choisi de recouvrir d'une spirale de briques la face interne : revêtement qui convoque une catégorie supplémentaire du double, de cette « gémellité naturelle des choses » dont parlait Foucault – celle de la *doublure*, au sens où l'on emploie ce terme en couture (le mot nous ramène bien sûr d'un autre côté au monde des acteurs et au principe de substitution par ressemblance gouvernant tout enchaînement analogique). *Body snatcher* d'un nouveau genre, Zarka dit avoir pensé à son œuvre comme à un « monument intérieur <sup>22</sup> ». Mais quelle mémoire s'agit-il ici de célébrer ? Quel souvenir le visiteur, suivant de l'œil l'hélice qui l'emmènera vers la trouée supérieure de la cheminée, pourra-t-il ranimer ? Celui de la fumée naguère évacuée par le conduit de cet observatoire en forme d'obélisque évidé ? Ou celui de sa propre intériorité, de cette doublure secrète d'affects, de pulsions et de langage qui fait de chacun un monument à soi-même ? ●

22 — On se souvient que les motifs conjoints de la cheminée d'usine et de la sculpture publique figurent dans de nombreux tableaux de Giorgio de Chirico. Voir par exemple *La Surprise* (1913), ou encore cette toile de 1968 dont il convient de remarquer le titre, *Place d'Italie – Le Grand Jeu*, où statue équestre et cheminée voisinent avec des équerres morphologiquement semblables à *Padova*, une œuvre de Zarka datée de 2008 qui redouble elle-même un instrument

de mécanique galiléenne fabriqué au début du XIX<sup>e</sup> siècle et conservé au musée des Sciences de Florence. Il serait par ailleurs intéressant de comparer point par point l'œuvre nazairienne de Zarka avec une autre cheminée, celle proposée par *Le Feu* (1996) de Xavier Veilhan : voir à ce sujet Michel Gauthier, « Hestia et Hermès. Sur *Le Feu* de Xavier Veilhan », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 77, automne 2001, p.56-59.

category in the idea of doubling [*double*], recalling Foucault's “natural twinning existing in things”—that of *doublure* [doubling or lining], as used in dressmaking (the word also brings to mind the world of actors and the principle of substitution by resemblance governing all analogical linking). A new kind of *body snatcher*, Zarka has said that he thought of his work as an “interior monument” <sup>23</sup>. But what is being evoked here? As the visitor gazes up, following the spiral leading up to the top opening of the chimney, what memories are called up? That of the smoke that once floated up the length of this observatory with the form of a hollowed-out obelisk? Or that of our own interiority, with its secret lining of affects, impulses and language that makes each one of us our own monument? ●

Jean-Pierre Criqui

La doublure

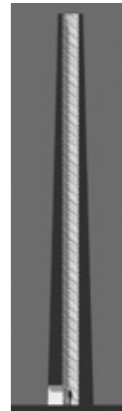
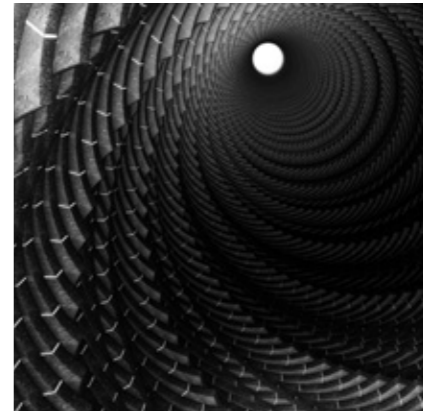
La doublure

23 — It will be remembered that the conjoined motifs of factory chimney and public sculpture figure in many of the paintings by Giorgio De Chirico. See, for example, *La Surprise* (1914), or his canvas of 1968, *Piazza d'Italia – Il Grande Gioco* (The Great Game—note the title!), where an equestrian statue and factory chimney stand alongside set squares similar in shape to Zarka's *Padova*, of 2008. This is a double of a replica of one of Galileo's

mechanical instruments, made in the early nineteenth century and housed in the Museum of the History of Science in Florence. Another interesting line to pursue point by point is a comparison of Zarka's work for Saint-Nazaire with another chimney, that in Xavier Veilhan's *Le Feu* (1996): see the essay by Michel Gauthier, “Hestia et Hermès. Sur *Le Feu* de Xavier Veilhan”, *Les Cahiers du Musée national d'art moderne* 77 (Autumn 2001): 56-59.



Vue du site | Site view, Usine élévatoire, Saint-Nazaire, France



Projet de sculpture pérenne pour l'ancienne usine élévatoire de Saint-Nazaire, conçu à l'invitation du centre d'art Le Grand Café dans le cadre d'« Estuaire 2012 » | project for a perennial sculpture conceived at the invitation of the Grand Café art center on the occasion of “Estuaire 2012”