

Michel Verjux

Michel Verjux est né en 1956 à Chalon-sur-Saône.

Il vit à Paris depuis 1984. Il réalise ses premiers éclairages en 1983 avec des projecteurs de diapositives et privilégie les projecteurs à découpe à partir de 1986. Il montre ainsi tout autant la lumière que ce qu'elle cadre en l'illuminant.

Depuis 1991 il intervient aussi bien en extérieur qu'en intérieur. Il a été récemment exposé dans des institutions : à la Galeria d'arte moderna de Milan, au Casino Luxembour­g, au Musée national d'art moderne et au Louvre à Paris, au Musée de Granville, ou bien dans des galeries : Jean Brolly à Paris, A arte studio Invernizzi à Milan, Guy Ledune à Bruxelles, Georges Verney-Carron à Lyon, à la Granville gallery ou Dorothea van der Koelen à Mayence et à Venise.

Parmi ses derniers éclairages extérieurs temporaires on peut citer le Musée Rodin à Paris, le palais Farnese (ambassade de France) à Rome ainsi que les productions pérennes à la Villa Pisani Bonetti, Bagnolo di Lonigo (Vicence), et pour le CCAS au Château de Théoule-sur-mer ou la Bibliothèque de Vignate (Milan).

Il a écrit et réalisé avec Olivier Kaep­pelin, un ouvrage sur le projet d'œuvre d'art public.

« Voici donc ce que je propose. Que l'usager — regardeur, spectateur ou visiteur (puisqu'il s'agit d'un lieu de création culturelle, d'exposition en ce qui me concerne, et non plus de production industrielle) ou passant occasionnel — se retrouve tout autant regardeur que regardé. Que le dispositif nous permette de voir tout en étant vu, ou d'être vu en voyant d'où l'on nous voit. Huit projections de lumière, plongeantes, rasantes ou frontales, en redessinant un schéma à l'intérieur de la structure d'ensemble de la Saline, éclairent, indexent ou révèlent tel ou tel élément de l'architecture ou du site et, plus précisément, tels ou tels passages, perspectives, déploiements, recoupements, ruptures ou prolongements. Un dispositif synoptique, plutôt qu'un dispositif panoptique, en quelque sorte !»
« Quant à savoir si un tel ensemble de projections de lumière, disposé comme il l'est, renvoie uniquement à des préoccupations formelles ou plutôt à des préoccupations esthétiques, poétiques ou artistiques ou, encore, peut susciter des interrogations histo­riques, géographiques, politiques, éthiques ou autres, voire évoquer des connotations cosmiques ou érotiques, c'est bien entendu l'imagination, l'expérience et la réflexion de chacun qui est interpellée !»

Il a écrit et réalisé avec Olivier Kaep­pelin, un ouvrage sur le projet d'œuvre d'art public.

(Michel Verjux, Notes numérotées, extraits du n°18605)

Il a écrit et réalisé avec Olivier Kaep­pelin, un ouvrage sur le projet d'œuvre d'art public.

Il a écrit et réalisé avec Olivier Kaep­pelin, un ouvrage sur le projet d'œuvre d'art public.

À Arc et Senans, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, l'architecte Claude Nicolas Ledoux conçoit une manufacture royale destinée à produire du sel en chauffant la saumure acheminée de Salins les Bains par conduites souterraines. En quatre ans s'édifie *ex-nihilo* un ensemble stupéfiant de rigueur et d'équilibre tel un théâtre de pierre de onze bâtiments mettant en scène le labeur humain. Il s'y révèle l'expression d'un pouvoir absolu censé dominer la nature et lui imprimer la marque de l'homme en bordure de l'une des plus grandes forêts du royaume. Elle-même est quadrillée, contrôlée, parcourue de percées rectilignes afin d'assurer l'exploitation du bois destiné à brûler nuit et jour dans les « poêles » chauffant les eaux salées. Cette origine industrielle disparaît à la fin du XIX^e siècle lorsque cesse la production de sel. Il en reste aujourd'hui une architecture dressée dans le temps, suffisamment forte pour que le visiteur la découvrant pour la première fois et sans en connaître l'origine ou la fonction, en soit impressionné. Il s'y mêle le sentiment d'une perfection quelque peu angoissante, d'un rationalisme laissant parfois place à un étrange imaginaire, d'une volonté visionnaire appuyée sur des citations antiques. Ainsi, pour qui veut regarder le lieu avec attention s'y découvrent, de manière symbolique, les contradictions et les tensions

du « siècle des Lumières », préludant à la Révolution. Dialoguer ou se confronter à une telle architecture n'est donc pas chose médiocre ou facile.

Michel Verjux, dans sa mise en lumières, est parvenu à cette compréhension de l'œuvre et de la pensée de Claude Nicolas Ledoux et de son temps. En usant de sources lumineuses très justement implantées, il a su rythmer, souligner, interroger et dévoiler la vérité du lieu avec la force de l'évidence.

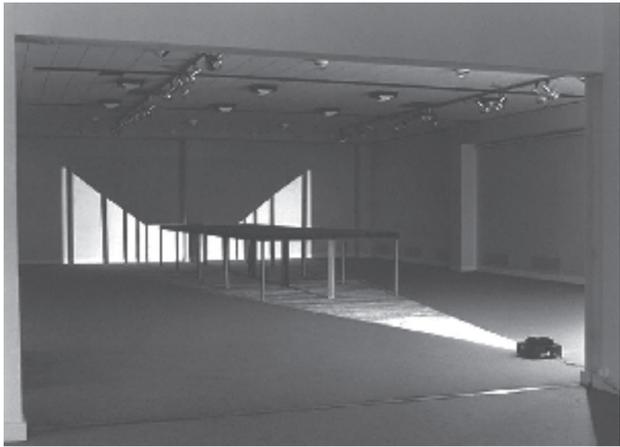
Michel Pierre,
Directeur de la Saline Royale



2



3



5

crédits photos :
1. Vincent Everarts (vue partielle)
2/3. Florian Holzherr
4/5/6. André Morin

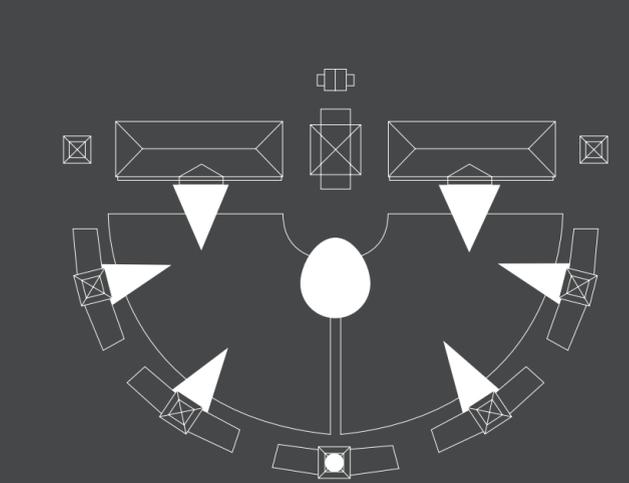


6

Michel Verjux

synoptique

rîmes, rites & raisons d'une œuyre



la commande publique Ministère de la culture et de la communication

— La commande publique est la manifestation de la volonté de l'État, associé à des partenaires multiples (collectivités territoriales, établissements publics ou partenaires privés), de contribuer à l'enrichissement du cadre de vie et au développement du patrimoine national, par la présence d'œuvres d'art en dehors des seules institutions spécialisées dans le domaine de l'art contemporain.

— Elle vise également à mettre à la disposition des artistes un outil leur permettant de réaliser des projets dont l'ampleur, les enjeux ou la dimension nécessitent des moyens inhabituels.

— La commande publique désigne donc à la fois un objet — l'art qui, en sortant de ses espaces réservés, va à la recherche de la population dans ses lieux de vie et dans l'espace public — et une procédure, marquée par différentes étapes, de l'initiative du commanditaire jusqu'à la réalisation de l'œuvre par l'artiste et sa réception par le public.

— Créé en 1983 au sein du Centre national des arts plastiques par la Délégation aux arts plastiques, le Fonds de la commande publique permet d'attribuer à l'art public un financement spécifique répondant aux enjeux de l'élargissement des publics de l'art contemporain et de l'encouragement des artistes à créer des œuvres inédites ou expérimentales, en relation avec l'architecture, l'urbanisme, le paysage... Cette politique vise également un enrichissement de la perception visuelle de l'espace social, grâce à une réflexion et des échanges avec les créateurs contemporains. Ce dispositif volontaire, ambitieux, relayé par les collectivités territoriales, a donné un nouveau souffle à l'art public. Présent dans des lieux très divers, de l'espace urbain à la nature, des jardins aux monuments historiques, des sites touristiques au nouvel espace qu'est l'Internet, l'art contemporain dans l'espace public met en jeu une extraordinaire variété d'expressions plastiques et de disciplines artistiques : de la sculpture au design, des métiers d'art aux nouveaux médias, de la photographie au graphisme, sans oublier les jardins, le paysage, la lumière, la vidéo, etc.

— Les modes d'intervention de la commande publique ont, eux aussi, profondément évolué. La notion d'usage ou de fonctionnalité de l'œuvre n'est plus récusée, l'intervention peut même parfois prendre un caractère éphémère (intervention sur des décors ou un événement) donnant l'occasion d'une expérience significative, enrichissante et inédite de la perception de l'espace.

Il a écrit et réalisé avec Olivier Kaep­pelin, un ouvrage sur le projet d'œuvre d'art public.

Il a écrit et réalisé avec Olivier Kaep­pelin, un ouvrage sur le projet d'œuvre d'art public.

Il a écrit et réalisé avec Olivier Kaep­pelin, un ouvrage sur le projet d'œuvre d'art public.

Une œuvre pour la Saline

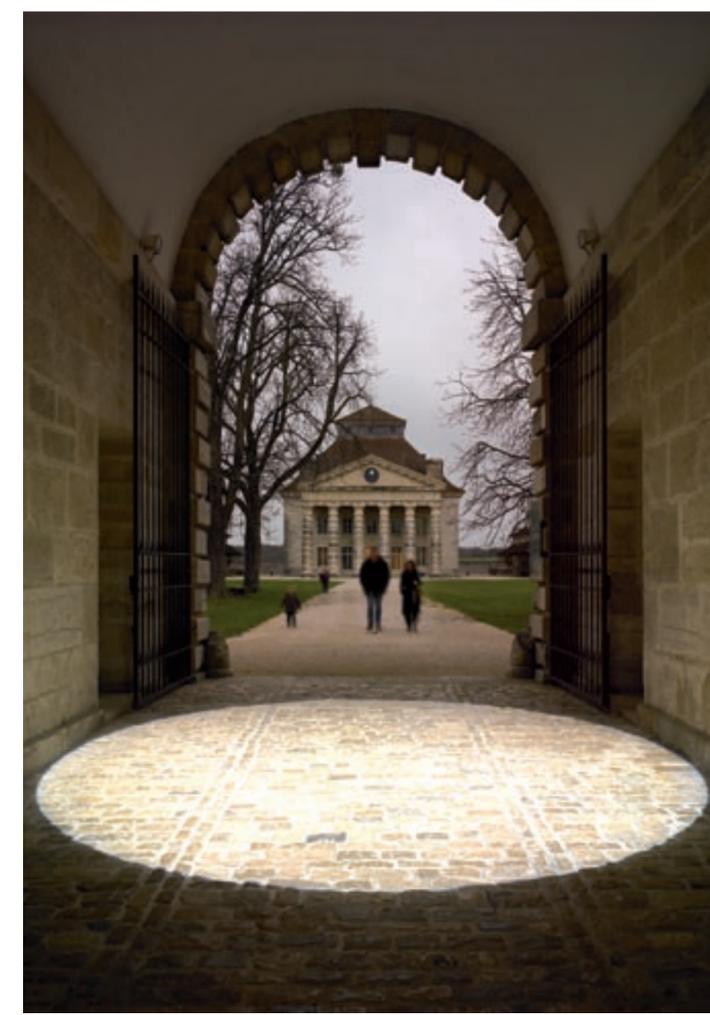
La réalisation de *Synoptique* est le résultat d'une initiative originale qui a su être relayée fructueusement par les différents partenaires. Pour sa Nuit bleue 2007 à la Saline, l'association Elektrophonie commande une oeuvre à Michel Verjux en écho à la création du compositeur Pierre Henry et sollicite le soutien de la DRAC de Franche-Comté au titre de la commande publique. Le public peut expérimenter pour une soirée une juxtaposition exceptionnelle de créations sonores et visuelles. La décision est prise de donner un caractère pérenne au travail de Michel Verjux. Avec *Synoptique*, la Saline royale d'Arc et Senans se dote d'un éclairage utile et signifiant. Loin des effets spectaculaires et avec une grande simplicité, la lumière blanche des huit projecteurs propose une lecture de l'espace semi-circulaire dans lequel elle se déploie. Elle concentre le regard et relève le rapport observant / observé inscrit dans le plan de l'ensemble ; le projecteur qui diffuse son faisceau depuis l'oeil de la maison du directeur évoque le contrôle de l'espace et renvoie au symbole du pouvoir royal qui éclaire le peuple de ses lumières. Claude Nicolas Ledoux souhaitait que « la forme de la saline soit aussi pure que celle que le soleil décrit dans sa course ».

Avec la grande économie de moyens qui lui est habituelle, Michel Verjux pose la question de ce qu'il est possible d'ajouter. De jour la lumière naturelle changeante joue avec les bossages, la colonnade, l'arc de cercle.

À la nuit tombée, l'éclairage va désormais fixer une nouvelle image des bâtiments jusqu'à l'aube. Si mouvement il y a, il dépend de la possibilité donnée à chacun de projeter une ombre de géant et de relativiser ainsi l'échelle intimidante de l'architecture.

Il a écrit et réalisé avec Olivier Kaep­pelin, un ouvrage sur le projet d'œuvre d'art public.

Pierre-Olivier Rousset,
Directeur régional des affaires culturelles par interim



Michel Verjux

synoptique

rimes, rites & raisons
d'une œuvre

notes

n° 18655.

18658.

18659.

18671

et 19180

notes sur mon œuvre *synoptique* 2007

(huit projections de lumière), à la Saline royale d'Arc et Senans, installée pour la Nuit Bleue 2007 d'Elektrophonie, puis à partir des Journées du Patrimoine 2008.

à Jacques Bouveresse,
né non loin d'Arc et Senans . . .

« Comme toujours, c'est la tendance
à prendre une image pour une explication
et même pour une théorie explicative
qui engendre la mythologie. »

Jacques Bouveresse, *Le philosophe et le réel*,
entretiens avec Jean-Jacques Rosat, Paris,
Hachette Littératures, 1998, p. 168

n° 18655

Ce que je fais depuis maintenant environ un quart de siècle revient à créer des œuvres d'art visuelles et plastiques en concentrant mon attention sur l'événement, l'acte, l'objet, le dispositif et le signe d'exposition et, plus particulièrement, en réduisant physiquement ce qui relève de l'exposition à de l'éclairage, principalement.

Mais qu'est-ce que vient ajouter une œuvre faite physiquement de lumière projetée, que ce soit à l'intérieur d'un bâtiment ou à l'extérieur ; qu'ajoute-t-elle à ce qui est meuble ou immeuble, et déjà présent ? Une telle œuvre n'ajoute aucune matière ; elle en recouvre — et en révèle — de sa lumière certaines parties seulement. Elle s'immisce dans le lieu et la durée qui lui conviennent le mieux, le soir et la nuit, lorsqu'elle est installée en plein air. Elle n'ajoute rien ; elle est une touche — ou un ensemble de touches — qui ne supprime ni ne transforme l'échantillon d'architecture ou de paysage investi. Elle surligne ou encadre, temporairement, tel ou tel morceau (ou ensemble de morceaux) de situation. Elle ne recouvre jamais la situation entière. Elle montre, indexe, expose, à sa manière, tel ou tel fragment de monde. Et rien n'y est vraiment définitif. Ce qui n'implique pas que rien ne soit dit de l'environnement éclairé. Même si l'éclairage d'une situation — y compris un éclairage d'ensemble durable — demeure l'exposition d'un point de vue, beaucoup de choses peuvent être suscitées, reflétées ou évoquées par son intermédiaire, et avec aussi peu de moyens !

n° 18658

Un dispositif synoptique nous donne à voir, parmi tout ce qui est devant nos yeux, un ensemble d'éléments mis en relation les uns avec les autres ; il nous offre, selon une certaine perspective, une vue générale de cet ensemble, d'un seul coup d'œil, ou presque. Que l'on songe, par exemple, à la notion de « vue synoptique », chez Ludwig Wittgenstein¹ qui, selon lui, s'inscrit dans une approche descriptive telle qu'il la préconise pour lutter contre la tendance à la théorisation et désamorcer bon nombre de faux problèmes aussi bien en psychologie, en anthropologie qu'en philosophie, et donc dans les questions esthétiques, en ce qui nous concerne ! Contrairement à un dispositif synoptique, un dispositif panoptique nous donne ou devrait nous donner à voir tout, vraiment tout, ce qui est devant nos yeux ; il nous permet, ou pourrait nous permettre, selon certains concepteurs et interprètes de tels dispositifs, de voir sans être vus, ou d'être vus sans savoir d'où l'on nous voit. Que l'on pense, entre autres, au projet de « Panoptique des pauvres »² de Jeremy Bentham et aux applications concrètes dans le système de surveillance pénitentiaire telles qu'en parle, par exemple, Michel Foucault quand il rappelle que « la formation de la société disciplinaire renvoie à un certain nombre de processus historiques larges à l'intérieur desquels elle prend place : économiques, juridico-politiques, scientifiques »³, etc. !

Claude Nicolas Ledoux était-il plus préoccupé de vision panoptique que de vision synoptique, et ceci, des points de vue, non pas seulement architectural et économique, mais aussi politique ou, pour reprendre sa formulation, « sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation »⁴ ?

1 - Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, § 122, trad. franç. sous la dir. d'É. Rigal, Paris, Gallimard, 2004, p. 87.

2 - Anne Brunon-Ernst, *Le Panoptique des pauvres. Jeremy Bentham et la réforme de l'assistance en Angleterre (1795-1798)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.

3 - Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, chapitre III, 3 « Le panoptisme », p. 219.

4 - Claude Nicolas Ledoux, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Paris, 1804, rééd. Paris, Hermann, 1997.

Sans doute. Voici en tout cas ce qu'il dit : « Un des grands mobiles qui lient les gouvernements aux résultats intéressés de tous les instants, c'est la disposition générale d'un plan qui rassemble à un centre éclairé toutes les parties qui le composent. L'œil surveille facilement la ligne la plus courte ; le travail la parcourt d'un pas rapide ; le fardeau du trajet s'allège par l'espoir d'un prompt retour. Tout obéit à cette combinaison qui perfectionne la loi du mouvement. »⁵

Ces affirmations sont issues de son livre qui porte un titre assez explicite : *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*. Elles sont tout au début de son commentaire de la planche n°16 qu'il a dessinée et qui représente, selon ses mots, le « Plan général de la Saline tel qu'il est exécuté »⁶. Ledoux continue ainsi : « Rien n'est indifférent, des vérités on obtient la vérité [...]. Voyez ce que l'art perd s'il manque l'occasion de servir la chose publique ; voyez ce que la chose publique perd quand elle érige des monuments utiles et qu'elle abandonne à l'insouciance qui perpétue ses désastres ; elle ne peut s'associer à l'instruction des siècles, et par la réaction inévitable perd le moment de les faire revivre. [...] Ici le présent transige avec les siècles : placé au centre des rayons, rien n'échappe à la surveillance, elle a cent yeux ouverts quand cent autres sommeillent, et ses ardentes prunelles éclairent sans relâche la nuit inquiète. »⁷

Malgré le ton parfois emphatique et le fait qu'il nous faille resituer ce texte dans son contexte historique, socioculturel et politique, il y a de belles et justes remarques qui peuvent encore nous parler aujourd'hui. Mais comment tout accepter ? Comment nous comporter, que nous soyons artiste ou architecte contemporains, face à une telle assurance et une telle conception vis-à-vis de l'espace et de l'architecture, et qui plus est de la vie des hommes ?

Comment ne pas être fort critique vis-à-vis de cette idée d'« omni-surveillance » (une « omni-surveillance » asymétrique : de la part d'une extrême minorité vis-à-vis d'une très grande majorité) ? Et comment réagir, personnellement, en tant qu'artiste « plasticien », ou plus exactement en tant qu'artiste « visuo-spatial »⁸ travaillant principalement avec de la lumière en acte, et les relations qu'elle entretient avec le lieu, les surfaces et matériaux qu'elle rencontre et révèle, avec la durée de son exposition et, bien entendu, le regard du visiteur, et la durée de sa visite ?

Le genre de projet reposant sur un dispositif panoptique n'est-il pas — heureusement ! — voué à être plus fantasmé que réalisé ? En ce qui concerne la Saline d'Arc et Senans, elle ne peut pas, en tout cas, être considérée comme un véritable dispositif panoptique. Pas plus que nous pouvons parler ici d'architecture à part entière véritablement utopique (Ledoux a conçu d'autres projets qui l'étaient beaucoup plus que cela). L'architecture de la Saline se présente en fait, encore de nos jours, comme confortablement et tout naturellement installée dans un site rural, sans relief, vaste, aéré, avec des bâtiments construits sur un plan rayonnant, une esplanade centrale et immense, et des façades frontales et solides qui nous en imposent. Certes, elle n'est pas seulement impressionnante, spacieuse et classique ; elle est terriblement efficace. Et elle renvoie bel et bien à un schéma du mode de fonctionnement social, économique et politique de son époque, un mode de fonctionnement on ne peut plus réel (cf., entre autres, ce qu'en dit Alain Chevez⁹ dans un livre récent).

Que faire alors de plus, ou de moins, ici, sinon montrer ce qui est déjà bel et bien là ? Et comment ? Par une mise en lumière « synoptique » —

8 - J'emprunte cette expression à Howard Gardner, [Frames of Mind, New York, Basic Books, 1983] *Les formes de l'intelligence*, trad. franç. J.-P. Mourlon et S. Taussig, Paris, Odile Jacob, 1997, p. 185 sq.

9 - Alain Chevez, *La Saline d'Arc et Senans. De l'industrie à l'utopie*, Paris, L'Harmattan, 2006.

5 - Claude Nicolas Ledoux, *op.cit.*, p. 101.

6 - C. N. Ledoux, *idem*, p. 101.

7 - C. N. Ledoux, *idem*, p. 101 et 103.

un ensemble articulé et cohérent d'éclairages, d'un point de vue délibéré — de cet espace et de cette architecture, et de la place et du déplacement des usagers (des spectateurs ou visiteurs) d'aujourd'hui, qui nous en montre, temporairement, sous certains angles choisis, non seulement des segments caractéristiques, mais une image, certes simplifiée, mais relativement globale et représentative !

Il nous faut aussi, bien entendu, tout de suite prendre en compte que les usagers de ce bâtiment et de ce site ne sont plus ceux de l'époque de Ledoux... Et puis, il nous faut ensuite aussi prendre garde à ceci : que trop de lumière dispensée, cela peut s'avérer dangereux ou inacceptable, et de plus sans doute illusoire. Que ce soit à la plage, sous un soleil écrasant, ou dans un dispositif panoptique, ou encore dans un dispositif tel que celui que propose Platon dans sa célèbre allégorie de la Caverne : peu importe ! En tout cas, méfions-nous de tout dispositif lumineux dans lequel règne une lumière trop forte, inaccessible, toute-puissante ou aveuglante ! Georg Lichtenberg (un contemporain de Ledoux), au moment même de l'*Aufklärung*, faisait déjà la remarque suivante : « Ce que l'on raconte sur les bienfaits et les désavantages des Lumières peut bien être représenté par une fable sur le feu. Il est l'âme de la nature inorganique et son usage modéré rend la vie plaisante, il réchauffe nos hivers et éclaire nos nuits. Mais pour ce faire, il faut des torches et des chandelles ; éclairer les rues en mettant le feu aux maisons est un fort méchant moyen d'éclairage. C'est pourquoi il faut éviter de laisser les enfants jouer avec le feu. »¹⁰

Mais il nous faut tout autant prendre garde à l'inverse. Il serait en effet dommage (et absurde) de répondre volontairement à un trop-plein de lumière par un trop-plein d'ombre où plus aucune source de lumière vraiment

10 - Georg Christoph Lichtenberg,
Le miroir de l'âme, trad. franç. et préf.
C. Le Blanc, Paris, José Corti, 1997, p. 513.

éclairante ne serait en acte, comme cela se passe dans les dispositifs les plus obscurantistes ou au milieu des nuits les plus inquiétantes, par exemple. À moins de jouer à nous faire peur, en sachant que nous pouvons à tout instant interrompre le jeu, et faire revenir la lumière, en cas de nécessité ? Que faire de plus, ou de moins, ici ? Je pense encore à Ledoux en me demandant s'il a tout à fait raison, ici, quand il dit : « L'artiste démontre son caractère dans ses ouvrages ; les grands intérêts le développent ; les événements, suivant la manière dont il en est affecté, l'exaltent ou l'anéantissent ? »¹¹ Entre l'exaltation et l'anéantissement, n'y a-t-il pas une petite place pour une attitude qui conjuguerait le poétique, le symbolique et le logique ou, dit autrement, la rime, le rite et la raison¹² ?

L'époque de Ledoux correspond parfaitement, selon moi, à cette phase de la modernité dans laquelle se retrouvent en tension, chez certains des plus grands esprits du moment, des dispositions aussi bien romantiques, réalistes que rationalistes — et, dans chacun de ces cas de figure, la plupart du temps, pour le meilleur et pour le pire ! Les dispositions qui, aujourd'hui, animent certains d'entre nous, sont-elles néanmoins si différentes ?

11 - C. N. Ledoux, *idem*, p. 21.

12 - Je rassemble, ici, en une seule expression les titres de deux livres qui, à des époques différentes de mon parcours intellectuel, m'ont fortement intéressé : Jacques Bouveresse,

Wittgenstein : la rime et la raison. Science, éthique et esthétique, Paris, Minuit, 1973 et Philippe de Lara, *Le rite et la raison*. Wittgenstein anthropologue, Paris, Ellipses, 2005.

n° 18659

Commençons par une digression apparente : une citation — et une citation entre parenthèse, plus précisément : « (La classification selon les philosophes et les psychologues : ils classent les nuages d'après leur forme) »¹³ ! Ce que note ici — incidemment (?) — Ludwig Wittgenstein correspond en effet souvent à ce que font beaucoup trop de « théoriciens ». Cela correspond d'ailleurs aussi à ce que font d'emblée les artistes, en général, et en particulier les peintres : oubliant ou refusant les usages effectifs, ils ont en effet souvent tendance à trier ou à catégoriser les choses d'après leurs formes. Mais, de nos jours, il n'y a pas que des peintres figuratifs, même si ces derniers ont retrouvé un marché facile et considérable ! Et puis, artistes, psychologues ou philosophes, ne font-ils vraiment que cela ? Personnellement, est-ce que je classe les lieux d'après leur forme ou, du moins, seulement d'après elle ? Est-ce que j'analyse un endroit, une construction architecturale ou un site d'après ses seules caractéristiques formelles ? N'est-il pas impossible ou, du moins, extrêmement difficile de totalement séparer la question de la forme des questions de la fonction et du fond ?

Voici ce que je propose pour mon intervention à la Saline de Ledoux, à Arc et Senans, en souhaitant que mon projet soit à la hauteur, sinon de mon exaltation, en tout cas de ma motivation et de mon excitation, et qu'il parvienne à conjuguer rime, rite et raison. Ledoux remarque que « si l'homme ordinaire rapetisse l'occasion, l'homme de génie sait l'agrandir »¹⁴. Est-ce vrai ? Je ne suis pas un génie. Et puis, il est, de toute façon, difficile d'« agrandir » une occasion telle que cette création architecturale —

dans un tel site — déjà si grande en elle-même ! L'œuvre que je propose est conçue pour la durée de l'été, pour les visiteurs nocturnes, mais aussi et d'abord en vue du rituel que constitue, lors de son inauguration, la *Nuit Bleue* qu'organise chaque année la petite équipe d'Elektrophonie : en fait deux nuits de concerts de musique électronique (avec, entre autres, une création de Pierre Henry). Et, enfin, par rapport à ce que je peux raisonnablement imaginer qui s'inscrit dans l'esprit de mon travail d'« éclairage » que je mène depuis maintenant un quart de siècle environ.

Ce que je veux, c'est reprendre certains des éléments principaux de la construction d'ensemble de la Saline de Ledoux, en prenant clairement en considération que cette architecture est devenue, depuis 1982, un lieu dont l'identité, institutionnellement et culturellement parlant, a changé. Elle est inscrite au Patrimoine mondial de l'Unesco. Il s'agit même, aujourd'hui, d'un lieu d'accueil et de création culturelle — et d'exposition, en ce qui me concerne. Cela n'a, certes, pas toujours été le cas. En effet, après avoir été longtemps un lieu de production industrielle, cette architecture a été envisagée ou utilisée dans des buts fort divers, parfois peu reluisants. Comme le rappelle Alain Chevenez : « Pressentie pour accueillir un haras, elle accueille des colonies de vacances. Centre de réfugiés républicains espagnols, elle devient camp militaire français puis allemand avant d'être transformée en camp de rétention pour tsiganes »¹⁵, ces trois dernières fonctions remontant à l'époque de la seconde guerre mondiale !

Ce que je veux aussi, c'est éviter de tomber dans la vision trop facile communément partagée d'une architecture utopique ! Car, en fait, comme le remarque encore Chevenez : « Dans son projet de saline, Claude Nicolas Ledoux n'anticipe [...] pas les villes-usines ou les cités-jardins. Il rationalise

13 - Ludwig Wittgenstein, *Fiches [Zettel]*, § 462, Paris, Gallimard, 1970, p. 122 [Oxford, Basil Blackwell, 1967.]

14 - C. N. Ledoux, *op. cit.*, p. 22.

15 - A. Chevenez, *op. cit.*, p. 92.

une organisation qui existe alors, celle des salines et des manufactures royales. »¹⁶ Pourquoi entretenir plus longtemps le mythe ?

Il me faut aussi éviter de me laisser aller à produire de belles formes idéales closes sur elles-mêmes. Ce que je veux, c'est enfin amener le regardeur, le visiteur de l'exposition ou le passant occasionnel à être potentiellement tout autant regardeur que regardé, et ceci sous des angles divers. C'est créer un dispositif qui nous permette de voir tout en étant vu, ou d'être vu en sachant d'où l'on nous voit. Il reste à décider comment montrer tout cela ! Et à passer à la réalisation, ce qui n'est jamais sans obstacles, même si ceux-ci sont parfois constructifs et féconds, et ce qui n'est donc jamais sans apporter quelques modifications par rapport au projet imaginé !

Mes œuvres, je les revendique comme des « éclairages ». Et ce sont des éclairages, pas tout à fait, mais presque ordinaires, des éclairages un peu singuliers, mais à peine, et qui, pourrait-on dire, se tiennent tout juste sur un fil : entre ce qui constitue une structure bel et bien physique, ce qui relève (ou peut, ou a pu relever) d'une fonctionnalité quotidienne d'un côté, et, de l'autre, ce qui joue (ou peut jouer) d'autres rôles (esthétiques, poétiques, artistiques, etc.). Avec ces « éclairages » — des projections de lumière orientées, cadrées et focalisées —, il serait peut-être imaginable de jouer la carte d'une sorte de dispositif panoptique. Mais ce n'est pas ce que je fais (désire ni veux faire) habituellement, et encore moins ce que je désire et veux faire ici. Dans la cour principale de la Saline, sur cette vaste esplanade que Claude Nicolas Ledoux a conçue, à Arc et Senans, c'est bien plus en direction d'un dispositif synoptique que je me suis engagé. Comme, du reste, j'essaie de le faire avec mon travail, et plus particulièrement avec des projets à cette échelle, à chaque fois que cela est possible.

Mes huit projections de lumière, en redessinant un schéma à l'intérieur de la structure d'ensemble de la Saline, éclairent, indexent ou révèlent tel ou tel élément d'architecture et, plus précisément, tels ou tels passages, perspectives, déploiements, recoupements, ruptures ou prolongements. Et chacune de ces projections relève tout autant de l'événement, de l'acte, du dispositif ou du signe que peut être amenée à constituer l'exposition de ce qui nous environne, ici et maintenant. Quant à savoir si un tel ensemble de projections de lumière, disposé comme il l'est, renvoie uniquement à des préoccupations formelles ou plutôt à des préoccupations esthétiques, poétiques ou artistiques ou, encore, peut susciter des interrogations historiques, géographiques, politiques, éthiques ou autres, voire évoquer des connotations cosmiques ou érotiques, c'est bien entendu l'imagination, l'expérience et la réflexion de chacun que je désire et veux interpeller !

16 - A. Chevenez, *op. cit.*, p. 65.

n° 18671

(En repensant à mon intervention, cet été, à la Saline de Ledoux à Arc et Senans; et à cette distinction entre «vue synoptique» et «vue historique».)

Bien que l'histoire de l'art soit pourtant si nécessaire (surtout aujourd'hui dans cette période à la mémoire si courte!), il y a un problème ancestral qui est lié à sa naissance même et à son développement ultérieur (et qui est, au passage, un problème d'histoire, justement!). C'est celui que rappelle, à sa manière, Anthony Vidler, dans son très beau livre, *L'espace des lumières*: «le problème que ne manquera pas de poser la conciliation d'une histoire de l'art contextuelle, extérieure à son objet, et d'une analyse purement esthétique des formes—problème qui, à la fin du XVIII^e siècle au XIX^e siècle, deviendra la question méthodologique de l'histoire de l'art.»¹⁷ Un problème qui continue de se poser, selon moi!

Ainsi faut-il ne voir et ne comprendre les œuvres d'art ou d'architecture à l'instar de Johann Joachim Winckelmann, et de beaucoup d'autres par la suite, que comme de simples échantillons représentatifs d'un certain type d'art ou d'architecture résultant uniquement d'un processus historique découpé en phases successives? Selon Winckelmann, comme le rappelle encore Vidler: «L'histoire de l'art [...] ne peut [...] s'en tenir à l'appréciation de l'œuvre unique: chaque forme participe d'une vie des formes où il faut voir le symptôme de la vie des sociétés et des cultures [...] reprenant ainsi] la légende antique de la succession des âges.»¹⁸ Mais, comme Vidler le remarque un peu plus loin: «Ce schéma de pensée, où le jugement esthétique intervient à chaque instant dans un récit chrono-

logique, contient en résumé les contradictions qui vont traverser l'histoire de l'art pendant des générations. En posant en principe qu'il doit être possible, par la simple observation d'un artefact, de retrouver une essence historique qui, si elle peut être négligée par l'histoire de la politique, des lois, des institutions ou des guerres, forme la substance même de l'histoire de l'art, Winckelmann masque avec brio le conflit de plus en plus marqué entre les philosophes et les savants. En affirmant qu'il veut, d'un côté, vérifier et interpréter minutieusement ses sources, et, de l'autre, inscrire ses observations dans une histoire des progrès de l'humanité, il satisfait les antiquaires comme les historiens. En soutenant que l'évolution de l'art est liée à des principes d'origine sociale et culturelle, il cherche à retenir l'attention de certains encyclopédistes, comme Diderot, et laisse la voie à un art moderne.»¹⁹

Voilà tout le problème! Avons-nous besoin de «retrouver une essence»? Et une reconstitution historique à la manière de Winckelmann est-elle la seule qui soit envisageable? Certes, dans une époque amnésique comme la nôtre, le recours à l'histoire s'avère aujourd'hui plus que jamais salutaire! Je ne suis du reste pas le dernier à recourir à la mise en perspective historique (à tenter de resituer les œuvres dans le contexte de leur époque, et dans ses filiations possibles)... Mais toute approche historique ne peut être ramenée à celle que préconise Winckelmann. Et puis cela reste malgré tout un peu limité de nous référer uniquement aux facteurs historiques pour expliquer un phénomène, un fait ou un processus quelconques (ou un ensemble de phénomènes, de faits ou de processus). Nous ne devons pas oublier de nous référer à d'autres facteurs, notamment ceux liés à la géographie ou à la culture, à l'organisation sociale, économique et

17 - Anthony Vidler, *L'espace des Lumières. Architecture et philosophie, de Ledoux à Fourier*, Paris, Picard, 1995, p. 77-78.

18 - A. Vidler, *op. cit.*, p. 81.

19 - A. Vidler, *op. cit.*, p. 82.

politique ou encore aux systèmes de signes utilisés (tous ces facteurs étant liés) dans lesquels apparaissent, s'insèrent ou se développent les phénomènes, faits ou processus en question.

Il est en effet tout à fait concevable d'opter pour d'autres approches complémentaires à celle proprement historique. Une telle conception paraît évidente, en principe, aujourd'hui. Mais, en réalité, nous ne nous comportons pas toujours ainsi. Et pourtant, nous pourrions, et devrions sans doute, prendre en compte tout autant l'esthétique que le poétique, l'empirique que le logique ou encore l'iconique, l'indexical que le symbolique, etc.

La création artistique elle-même a longtemps investi toutes sortes d'usages, plus ou moins réguliers et ritualisés. Mais, mis à part quelques exceptions très épisodiques, ce temps est révolu. Ainsi, Pierre-Joseph Proudhon (et Gustave Courbet pouvait encore peindre dans cet esprit — tous deux étaient nés dans la région, pas loin d'Arc et Senans) pouvait-il encore dire que «l'art se fait de tout un instrument ou une matière [...], que] toute la vie va s'envelopper d'art : naissance, mariage, funérailles, moissons, vendanges, combats, départ, absence, retour, [...] et que] rien n'arrivera, rien ne se fera sans cérémonie, poésie, danse ou musique.»²⁰ Ceci est difficilement envisageable aujourd'hui — individualisme ou communautarisme oblige ! Nous pourrions cependant, et devrions peut-être, faire que nos œuvres s'inscrivent un peu plus dans les rythmes journaliers, les risques ordinaires et les saisons. Pourquoi ne pourraient-elles pas, d'ailleurs, marier aussi bien rythme, rime, rite, réalité et raison²¹ ?

L'une des approches autres que celle proprement historique consiste en une approche qui a pu être qualifiée de «morphologique» — rappelons-nous de celle de Johann de Wolfgang von Goethe ! Celle de

Ludwig Wittgenstein — qui doit beaucoup à la précédente — m'est assez chère : elle consiste à recourir à une approche en termes de «vision synoptique». Mais si cette approche est sans doute inspirée de celle de Goethe, elle l'est aussi, comme le prétend Hans-Johann Glock, de celle des *Principes de la mécanique* d'Heinrich Hertz. Ce dernier proposait en effet de résoudre tel ou tel type de problème «non pas en produisant une information nouvelle ou de nouvelles définitions, mais en dissolvant le problème par une compréhension plus claire de l'information et des définitions déjà existantes»²². Elle rappelle, par ailleurs, l'idée de Ludwig Boltzmann de parvenir «à cette [même] dissolution au moyen d'un système qui présente une vue d'ensemble des analogies ou des modèles qui sont à la base de la science»²³.

L'approche que préconise Wittgenstein quand il parle de «vue d'ensemble» ou de «représentation synoptique» (*übersichtliche Darstellung*) est une approche anthropologique, au même titre que l'approche historique, et elle s'avère être tout aussi légitime. Les deux sont du reste tout à fait complémentaires ou compatibles. (Demandons-nous, au passage, comment nous pourrions concevoir les résultats aussi féconds que ceux de l'évolutionnisme d'un Charles Darwin sans imaginer une seule seconde la combinaison d'une «vue historique» avec une «vue synoptique»...)

Comme le dit Wittgenstein : «La représentation synoptique nous procure la compréhension qui consiste à "voir les connexions".»²⁴ Néanmoins, bien que cette dernière façon d'appréhender les choses soit en général plus spatiale que temporelle, plus géographique qu'historique, etc., il ne faudrait pas en conclure que la vision synoptique est une vision systématique.

22 - Hans-Johann Glock, *Dictionnaire Wittgenstein* [*A Wittgenstein Dictionary*], trad. franç. H. Roudier de Lara et P. de Lara, Paris, Gallimard, 2003, p.584 [Oxford, Blackwell Publishers, 1996.]

23 - H.-J. Glock, *op. cit.*, p.584.

24 - Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques* [*Philosophische Untersuchungen* / *Philosophical Investigations*], § 122, trad. franç.

sous la dir. d'É. Rigal, Paris, Gallimard, 2004, p.87 [Oxford, Blackwell Publishers, 1953.]

25 - Ludwig Wittgenstein, *Fiches* [*Zettel*], *op. cit.*, §273 : je propose ma propre traduction, ici, d'après le texte original en allemand.]

26 - L. Wittgenstein, *idem.*, § 464 [idem pour la traduction.]

20 - Pierre-Joseph Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale* [1865], Paris,

éd. Marcel Rivière, 1939, p.52.

21 - Cf. précédemment : note n°18658, note 12.

Car, si « le but est d'obtenir une représentation synoptique et comparative »²⁵, comme le remarque Wittgenstein lui-même, « ce n'est pas l'exactitude [qui est visée], mais une vue d'ensemble »²⁶. Il ne faudrait pas non plus en conclure qu'une vision synoptique doit nous révéler l'essence ou la vérité totale et définitive de quoi que ce soit. Et nous pourrions d'ailleurs en dire ce que dit Wittgenstein à propos de l'*Urphänomen*, du phénomène originel de Goethe, ainsi que le rappelle très clairement Jacques Bouveresse (né lui aussi non loin d'Arc et Senans) : « Il correspond simplement à l'adoption de ce que [Wittgenstein] appelle un élément ou une forme de représentation. Le philosophe [...] adopte simplement, pour décrire les phénomènes, un objet de comparaison destiné à faire ressortir à la fois des ressemblances et des différences. »²⁷ Qu'en est-il, de ce point de vue, dans le cas de l'artiste, lorsque ce dernier expose ou projette côte à côte, au regard de l'autre (du regardeur), des matériaux, des formes, des plans, des surfaces, des volumes, etc. ? Bien que la connaissance historique (surtout lorsqu'elle n'est pas forcément « historicisante », déterministe et téléologique) soit très importante, elle ne peut se substituer à d'autres façons d'appréhender, de connaître et de comprendre les choses que nous avons devant les yeux et le monde qui nous environne. Il existe bel et bien, entre autres, ce que j'ai envie d'appeler l'appréhension « morpho-topologique » du monde ou ce que certains psychologues nomment l'intelligence « visuo-spatiale »²⁸. Un psychologue comme Olivier Houdé nous rappelle par exemple comment « logique et intelligence linguistique, d'une part, mathématiques et intelligence visuo-spatiale, de l'autre, sont associées »²⁹, ainsi « lorsque l'on doit résoudre des problèmes de mathématiques »³⁰ et que la visualisation joue alors un rôle

crucial. Mais, une fois de plus, qu'en est-il lorsque nous avons à résoudre certains problèmes esthétiques, poétiques ou artistiques ?

La connaissance historique ne peut pas être la seule à s'avérer pertinente ; elle ne peut, par exemple, se substituer ni à l'expérience immédiate, directe ou concrète, ni à la pratique, en général. Elle ne peut se substituer ni à l'usage que nous faisons physiquement de notre corps dès l'appréhension de l'œuvre avec laquelle nous sommes en interaction, ni aux différentes sortes de connaissances — géographique, culturelle, sociale, économique, politique, sémiotique, etc. —, ni à d'autres encore. Il nous faudrait, dans l'idéal, chercher à tout prendre en compte. Mais c'est, bien entendu, impossible. Pour nous y retrouver, nous sommes forcément amenés, à un moment ou à un autre, à choisir ; nous ne pouvons tout traiter de front, tout en même temps.

Revenons à mon intervention dans cette vaste et superbe Saline conçue par Ledoux ! En faisant de l'art — visuel et plastique — dans de l'architecture, nous ne sommes pas, ici, en train de poser et de résoudre un problème mathématique ou une question philosophique. Même si nous pouvons avoir recours aux outils mathématiques pour tels ou tels calculs optique ou géométrique (liés à l'éclairage des projecteurs, à la distance entre la source lumineuse et aux diamètres des projections de lumière) et même si, directement ou indirectement, nous pouvons faire référence à ou viser des postures, démarches et réflexions philosophiques.

Cependant, en éclairant distinctement et pertinemment certains endroits plus que d'autres, en les indexant et en les exposant à notre regard, nous les mettons tout de même aussi en relation entre eux. Nous les montrons,

27 - Jacques Bouveresse, « Anthropologie & culture. Sur une dette possible de Wittgenstein envers Goethe & Spengler » [1998], repris dans *Essais I. Wittgenstein, la modernité, le progrès & le déclin*, Marseille, Agone, coll. Banc d'essais, 2000, p. 236.

28 - Entre autres, Howard Gardner, *op. cit.*

29 - Olivier Houdé, *10 leçons de psychologie et pédagogie*, Paris, P.U.F., coll. Quadrige, 2006, p. 80.

30 - O. Houdé, *op. cit.*, p. 79.

physiquement, pour que nous puissions, optiquement et physiologiquement, les regarder et peut-être un peu plus que cela : les voir. Nous les indiquons en indiquant qu'il y a des espaces intermédiaires, et des relations entre eux. Et, si tout se passe bien, la perception, la logique et le langage, investis dans le même ensemble d'actes, interprétant la même partition et concourant vers le même but, peuvent jouer chacun leur rôle !

Les huit projections de lumière, plongeantes, rasantes ou frontales, en redessinant un schéma à l'intérieur de la structure d'ensemble de l'esplanade centrale de la Saline, éclairent, indexent ou révèlent tel ou tel élément de l'architecture ou du site et, plus précisément, tels ou tels passages, perspectives, déploiements, recoupements, ruptures ou prolongements. Tous ces échantillons (ou objets de comparaison) créent bel et bien une sorte de dispositif synoptique, plutôt que panoptique. Et, malgré certaines ressemblances et dissemblances, leurs couleurs, surfaces et volumes éclairés par les projections sont réunis dans la même composition d'ensemble : un dispositif visuel, plastique et, je l'espère, poétique — un tableau à l'échelle de l'architecture et du site, un paysage nocturne mais lumineux, avec ou sans lune.

n° 19180

Synoptique est dorénavant une commande publique pérenne ou permanente, du moins durable, par intermittence (comme toujours avec mes œuvres : on peut allumer et éteindre les lampes selon ce qui a été convenu). Voici en quoi, grâce à l'arrivée de Michel Pierre, le nouveau Directeur de la Saline royale d'Arc et Senans, a été transformée mon intervention temporaire initialement prévue pour la durée d'un été, en 2007, à la suite de l'invitation à participer à la *Nuit Bleue*. Un événement imprévisible ; nous avons réalisé la première occurrence de cette œuvre avec peu de moyens — enfin avec les moyens du bord ! — mais avec beaucoup de motivation et de générosité, de part et d'autre. Et voilà, d'une certaine manière, la récompense !

Synoptique, avec *Onze verticales pour un horizon* (réalisée au bord d'une halte nautique, en Bourgogne, à Clamerey), sont mes deux plus grandes œuvres réalisées à l'échelle de l'espace public, dans des environnements extérieurs, des œuvres dont la visibilité est donc nocturne. Au début de la nuit, dans cette fameuse *Nuit Bleue*, entre chiens et loups, ou un peu plus tard, rimes, rythmes et saisons, mais aussi rites, risques, raisons et fonctions les plus variés (esthétiques, poétiques et symboliques, et peut-être même éthiques et logiques) sont aussi au cœur de ces œuvres faites de lumière, de matière, d'espace et de temps. À la fois vues d'ensemble et éclairages de certains traits plus que d'autres, ces œuvres sont tout autant faites du regard du passant, du parcours du promeneur que du savoir du visiteur.

Que nous soyons ici par hasard ou par nécessité, pour le tourisme ou pour le travail, notre sensibilité, nos facultés physiques, nos connaissances et notre mémoire, tout cela risque d'être mis à contribution au contact

de l'œuvre... En voilà des constantes et des variables! Et il reste une inconnue (relative, selon les habitus respectifs des uns et des autres): à savoir, pour chaque passant, promeneur ou visiteur, la valeur effective de ces constantes et de ces variables.

Michel Verjux, Paris,
atelier du Père Lachaise
(extrait des Notes numérotées
à mon nombre de jours de vie,
notes n°18655, 18658, 18659,
18671 et 19180)

© Michel Verjux

notes sur
quelques œuvres
de 1983 à 2008

Huit tables

Éclairage : projecteur
de diapositives, 8 tables.

Collection :
Les archives modernes.

Exposition personnelle :
Espace d'art contemporain,
Maison de la Culture,
Chalon-sur-Saône, 1983.

Photographie : André Morin.

Extrait de la note numérotée
à mon nombre de jours de vie n°9987 :
« Non pas la lumière, mais l'éclairage.
Huit tables.

Les éléments de monstration
sont déjà là. Huit tables très hautes
sur pieds, rassemblées côte à côte,
qui servent habituellement
à la consultation de documents
sur l'exposition en cours.

Il suffit de faire « supporter »
à ces tables un peu de lumière.

Un projecteur de diapositives
posé au sol dès l'entrée de la salle.

Pas d'image dans l'appareil.
La projection d'une diapositive
blanche, vide, en lumière rasante.
Sur le mur du fond, l'ombre
portée des pieds de table :
une image d'architecture ».



Petite & grande portes

Éclairage: 2 projecteurs de diapositives.

Collection: Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

Exposition personnelle:

Le coin du miroir, Le consortium, Dijon, France, 1984.

Photographie: André Morin.

Extrait de la note numérotée à mon nombre de jours de vie n°10326:

« Petite et grande portes.

[Au feutre noir et au crayon de papier : un petit plan du dispositif.]

Les objets utilisés dans les dernières installations (comme les tables) servent simplement d'obstacles au faisceau du projecteur : autant introduire des éléments plus appropriés, construire les obstacles nécessaires à la projection. Les socles conservent la caractéristique principale d'être des éléments de monstration, et sans impliquer des connotations d'aménagement intérieur telles

que les éléments de mobilier pouvaient le faire. Soit un espace. Un premier élément introduit : la lumière, par le moyen d'un projecteur posé au sol dans l'axe de la porte d'entrée. L'appareil projette une image de la porte sur le mur du fond, par l'intermédiaire d'un second élément introduit : un volume — un socle qui ne supporte rien d'autre que la lumière du projecteur. Deux éléments de monstration introduits dans un espace de monstration.

Les Portes ne sont pas des trompe-l'œil. L'œil voit ce qu'il voit. Un rai de lumière sur un mur.

Mais aussi un socle blanc éclairé sur une face ; et un projecteur posé au sol. Avoir l'illusion d'une porte fermée avec de la lumière qui proviendrait de derrière, implique qu'on n'a pas bien regardé. Rien n'est volontairement caché. La source lumineuse est visible, ici, devant nous. La projection, là, un peu plus loin. Comment pourrait-on honnêtement croire qu'il y a de la lumière derrière la porte, alors qu'il n'y a pas d'autre

porte que celle par laquelle on est entré, et ce rai de lumière projeté sous nos yeux ?

Dernière remarque : les dimensions de chaque installation varient selon le lieu investi. C'est un type d'installation qui a été mis au point, actualisable en différentes occurrences. Et non pas une pièce unique valable une fois pour toutes.

“ Être, c'est être la valeur d'une variable. ” (W.V.O. Quine) ».



Poursuite au mur. calage haut-bas A n° 1

Éclairage:

projecteur à découpe.

Collection: Collection privée, Paris.

Exposition personnelle:

Musée municipal,

La Roche-sur-Yon, 1991.

Photographie: André Morin.

Extrait de la version originale en français du texte «Anmerkungen zu zehn Jahren des Beleuchten», publié en allemand dans le catalogue Michel Verjux, Ostfildern bei Stuttgart, Cantz, Westfälischer Kunstverein Münster, Neues Museum Weserburg Bremen, Förderkreis der Leipziger Galerie für zeitgenössische Kunst, Kunstverein St. Gallen, 1993, p. 62.

«L'éclairage n'existe pas dans le vide, pas plus que pour le mur lui-même. Il s'accomplit dans une situation réelle, pour des personnes réelles.

La projection n'est interrompue par aucun objet intermédiaire introduit entre la source lumineuse et la surface du mur éclairé; il n'y a aucune ombre projetée sur le mur, exceptée celle, passagère, de quiconque passe dans cet éclairage.

Le type d'éclairage reste par ailleurs le même, seule l'actualisation varie. La situation évolue, l'outil demeure».



Les compléments

(deux demi-disques de lumière
projetée sur deux murs)

Éclairage:

projecteur à découpe.

Exposition personnelle:

Zip, chez Art & Co,
espace Black Box, Bruxelles, 2008.

Extrait de la note numérotée à mon nombre de jours de vie n°19123:

«J'aime ce genre d'espace :
vaste, brut et "technique"
(comme le sont souvent les espaces
de type industriel quand ils sont
utilisés pour montrer de l'art
contemporain). J'ai même
le sentiment que c'est là que
je peux exposer mes oeuvres,
mes "éclairages", en leur donnant
non seulement la meilleure tonalité
et la plus grande extension qui soient
(je parle des oeuvres conçues
dans des architectures intérieures),
mais aussi en m'exprimant
avec beaucoup de liberté
et d'une façon très radicale [...]

Photographie: Vincent Everarts

(vue partielle).

Dans le titre que j'ai donné — Zip —,
je fais évidemment allusion à Barnett
Newman que j'ai cité plusieurs fois,
ces derniers temps.

À commencer par cette déclaration
que j'aime énormément :

"Ce dans quoi je suis impliqué
en peinture, c'est qu'elle devrait
donner à l'homme un sens
de l'espace, lui faire savoir qu'il est là,
et lui faire ainsi prendre conscience
de lui-même." * Superbe !».



*Barnett Newman, entretien
avec David Sylvester, New York, March 3,
New York, 1967, repris dans catalogue

Barnett Newman, Harold Rosenberg ed.,
New York, Abrams, 1978, p. 246.

Sumbolon

Éclairage : projecteur à découpe
Feuerwehrgerätehaus & Jüdisches
Museum Hohenems, Autriche, 2001.

Photographie : Florian Holzherr.

Extrait de la note numérotée
à mon nombre de jours de vie n°16456 :
« Quelques remarques à propos
de Sumbolon, mon œuvre, en plein-air
et nocturne, désormais inaugurée
et permanente, à Hohenems.

C'est une commande que Christa
et Wolfgang Haüsler (de München)
m'ont passée. Dans l'espace urbain,
au cœur de la petite ville autrichienne
de Hohenems, prévue au départ pour
la nouvelle caserne de pompiers :
une magnifique, simple
et fonctionnelle construction
architecturale de Reinhard Drexel.
Le problème, pour moi, a été
le suivant : pourquoi faire quelque
chose en plus, et surtout que faire
de mieux ? C'est seulement lorsque
j'ai demandé à voir où était l'ancienne
caserne de pompiers et découvert
son identité passée que l'idée
de cette oeuvre m'est venue.

Ma proposition se développe dans
la filiation d'œuvres comme
Les compléments de 1987, *Passage* de 1991,
La moitié de 1992 ou *Le complément*

de l'autre des années 1993-94 ;
mais, cette fois-ci, avec une
connotation un peu particulière !
Les deux projections séparées
géographiquement, situées
dans deux endroits différents
de la ville et reconstituant à elles
deux un cercle de lumière entier
sont à mettre en relation
l'une avec l'autre.
Elles indexent et rappellent l'identité
à la fois commune et fort différente
des deux bâtiments : d'un côté,
l'ancienne caserne de pompiers,
installée dans un bâtiment
qui appartenait à la communauté
juive, avant la fin des années 30
du siècle passé (avant d'être
« réquisitionné » comme caserne
de pompiers), et qui a été redonné
aujourd'hui à cette communauté,
et, de l'autre, la nouvelle et superbe
caserne de pompiers conçue par
Reinhard Drexel. Le lendemain
de l'inauguration, les journaux n'ont
pas manqué de noter le lien établi
entre ces deux « institutions »
et le rappel de ce terrible moment
de notre histoire...

Sumbolon, un mot qui vient du grec
ancien et qui désigne un « signe
de reconnaissance, à l'origine
un objet coupé en deux dont deux
hôtes conservaient chacun une moitié
qu'ils transmettaient à leurs enfants ;
on rapprochait les deux parties
pour faire la preuve que des relations
d'hospitalité [sic, en ce qui nous
concerne !?] avaient été contractées »*.

Bref, je crois avoir conçu et réalisé
un véritable *Kunst am Bau* : image,
index et symbole tout à la fois,
et en partie à partir de quelle densité,
d'un point de vue humain ! ».



* « Symbole », dans Alain Rey (dir.),
dictionnaire historique de la langue française,
Paris, Le Robert, 1992, p.2062.

Cette publication est réalisée à l'occasion de l'inauguration de *Synoptique* de Michel Verjux, le 18 novembre 2008

Commanditaire et maître d'ouvrage

Saline royale d'Arc et Senans

- Claude Jeanerot, Président du Conseil général et Sénateur du Doubs

- Michel Pierre, Directeur de la Saline royale

Commande publique du Ministère de la Culture et de la Communication

Délégation aux arts plastiques

- Olivier Kaepelin, délégué aux arts plastiques

- Marie-Christine Hergott, chargée de communication

Direction régionale des affaires culturelles de Franche-Comté

- Pierre-Olivier Rousset, directeur régional des affaires culturelles par interim

- Corinne Gambi, conseillère pour les arts plastiques

- Pascal Mignerey, conservateur en chef des monuments historiques

- Gianfranca Vegliante, chargée de communication

Maîtrise d'œuvre

Service technique de la Saline royale

Entreprise

Prestacles

Remerciements

Merci à tous ceux qui ont permis la réalisation de ce projet.

Michel Verjux remercie particulièrement

Thierry Boucton, Lionel Viard,

Nicolas Waltefaugle et toute l'équipe

d'Elektrophonie, Jean-Marc Mondot,

Isabelle Lartault, Iannis Verjux,

Corinne Gambi, Michel Pierre,

André Morin, Daniel Blondey

et l'équipe technique de la Saline

Publication

Coédition

Direction régionale des affaires

culturelles de Franche-Comté

et Saline royale d'Arc et Senans

Directeurs de publication

Michel Pierre et Pierre-Olivier Rousset

Responsables éditoriaux

Corinne Gambi et Lionel Viard

Conception graphique

Christophe Gaudard

Impression

Imprimerie Simon | Ornans (Doubs)

Diffusion gratuite - juillet 2009

