



A ARTE INVERNIZZI

MICHEL VERJUX. TOUT OU PARTIE



MICHEL VERJUX

Questo volume è stato pubblicato in occasione della mostra
Michel Verjux. Tout ou partie
A arte Invernizzi Milano 24 settembre - 19 novembre 2026

MICHEL VERJUX
TOUT OU PARTIE

Redazione
Criseide Invernizzi, Selene Invernizzi, Milano

Progetto grafico
Tiziana Invernizzi, Milano

Traduzione
Blanche Bauchau, Roma

Fotografie
Bruno Bani, Milano

Stampa
Litogì srl, Milano

© 2026 A arte Invernizzi, Milano
Tutti i diritti riservati

Video della mostra
Francesco Castellani, Roma

Si ringrazia
Angela Faravelli, Vittoria Puppato, Silvio Vancini

A A R T E I N V E R N I Z Z I
VIA D. SCARLATTI 12 · 20124 MILANO · TEL. 02 29402855
INFO@AARTEINVERNIZZI.IT · WWW.AARTEINVERNIZZI.IT

Francesco Tedeschi

Un soleil peut-il être considéré comme un multiple ?

In quest’occasione, per la sesta volta (sette, se si considera anche la mostra a due con David Tremlett) Michel Verjux interviene *sullo* spazio della galleria A arte Invernizzi. Nel tempo (del 2001 è la prima personale) qualcosa è cambiato, anche nella disposizione degli ambienti, ma la conoscenza del luogo, delle sue misure, dei suoi caratteri, è a questo punto così profonda da parte dell’artista francese che il suo operare in queste stanze può diventare esercizio di stile (in senso barthesiano). Eppure, ogni soluzione è peculiare, andando a intercettare in modo originale quello che potremmo definire lo “spirito del luogo”, per tradurlo in una nuova realtà, che non è ripetitiva, pur in continuità con quanto già sperimentato.

Vi sono, come in ogni opera artistica, aspetti formali (strutturali) e sviluppi interpretativi (ermeneutici) nelle opere compiute con la luce da parte di Verjux. Parlare solo di luce in realtà è improprio, per l’importanza che rivestono anche i dispositivi nelle sue realizzazioni. Dispositivi, i proiettori, che non sono da intendere nella loro componente strettamente materiale, ma come indicatori del fatto che la luce non vuole essere per lui un elemento metafisico, ma fortemente e strettamente materiale, prodotto da una fonte riconoscibile, parte di un processo decodificabile. Una luce, quindi, generata da uno strumento meccanico. Una luce che però ha i suoi caratteri autonomi, stupefacenti; che non si limita a essere essa stessa strumento, rivelando i caratteri dell’ambiente, ma crea lo spazio e in tal modo è. Essa è così protagonista, temporanea, di uno spazio che non si può limitare ad essere la cornice in cui la luce-materia dell’opera si manifesta. La luce è la cosa, ma è anche il metro di presentazione di una energia che supera il fatto concreto, divenendo immagine e contesto, oltre che materia. In altre parole, la luce viene intesa come categoria di spazio. La luce interagisce con lo spazio, se ne impossessa, ne mette in evidenza alcune caratteristiche, alcune qualità, anche dove non si sofferma su uno specifico angolo o su un punto di valenza architettonica particolare, ma ne rileva una parte, che può valere per un tutto. Da quando esiste una forma di arte che potremmo definire “ambientale”, non tanto perché ha sostanza in quanto ambientata, ma in quanto crea ambiente, vale a dire costruisce, con le sue forme, i suoi materiali, uno spazio a sé, uno spazio abitabile o almeno percorribile, rispetto ai processi più abituali della visione e dell’osservazione, possiamo fruire di un intervento di questo genere trovandoci all’interno e non all’esterno di un processo, fisico in primo luogo ed estetico per la sua collocazione, tradotto in una cornice di pensiero e di sensibilità che non ha funzione ulteriore. “Essere parte di” è una delle condizioni che Verjux propone, con i suoi *éclairages*, a chi li affronta, osservandoli, ma anche percorrendoli, potendosi trovare in alcuni momenti anche a ostacolare fisicamente in modo inevitabile la piena percezione della materia luminosa – quasi divenendo così attore e soggetto di una eclisse – e trovandosi naturalmente a seguire le direzioni che la presenza di motivi geometrici per lo più definiti suggerisce, nel muoversi in uno spazio trasformato.

La luce è in questo la “materia prima” del modo di operare di Verjux, ormai da molti anni. Materia e tecnica che gli ha permesso di mettere a punto un *modus operandi* che ha caratteri di evidenza e di “economicità”, non tanto in termini di costi, quanto per il risparmio di ingombro che un tale genere di intervento propone: attivo quando i dispositivi sono in funzione; latente quando,

pur essendo presenti i proiettori che marcano il luogo, essi restano spenti. Può essere banale osservarlo, ma in un intervento di questo genere ogni variazione è peculiare. La situazione proposta da Verjux rimane latente anche quando la si rilegga attraverso le immagini o attraverso la memoria della sensazione vissuta. Latente perché necessita della presenza fisica, per essere realmente esperita. Solo allora il passaggio dalla condizione fisica a quella riflessiva sull'essere nello spazio si manifesta nel suo stato compiuto. In questo senso traduco la sua attenzione per la dottrina "peirceiana", nel passaggio fra i tre gradi del processo di percezione, al più alto, o ultimo, dei quali è affidato il ruolo della comprensione a livello di pensiero. Le sue considerazioni filosofiche, infatti, affascinanti in quanto mettono o rimettono in gioco alcuni punti di riferimento che valgono in molteplici direzioni, nel rispecchiare un atteggiamento verso il tempo, lo spazio, la vita, che si incarica di dare delle chiavi di lettura, vanno coordinati alla lettura dei suoi interventi concreti, sostanziati di pensiero, oltre che di connotazioni fisiche.

Ma di quale luce si tratta? Una luce bianca, assolutamente (per quanto possibile) bianca, ottenuta con gli strumenti con i quali egli opera da tempo. L'intensità del fascio luminoso, nettamente definito in relazione alla misurazione delle pareti sulle quali va a cadere, sembra rendere bidimensionale quell'area, quasi schiacciando lo spazio sulla superficie. La qualità e il carattere di questa luce è icastico, non ammette apparentemente sfumature, ma ai bordi lascia affiorare una scomposizione della luce in elementi sottili e indefiniti, che variano dal violetto al verde, quasi a ricordarci, sensibilmente, come quella luce sia fatta di tutti i colori, li assorba e li contenga. In questo senso, ciascuna realizzazione ha, se presa nella sua evidenza esteriore, delle indubbie affinità con un esperimento scientifico, di manifestazione della luce e nello stesso tempo di rappresentazione della sua qualità assoluta. Tale risultato è anche effetto di una precisa messa a fuoco, che determina la qualità geometrica definita in modo preciso di quasi tutte le sue realizzazioni, che si configurano secondo le forme del cerchio, del rettangolo e delle più elementari geometrie. Queste forme geometriche, ritrovate nelle dimensioni del luogo, sono in grado, attraverso l'insistenza, in questo caso, sulla figura del cerchio, di misurare spazi delle superfici murarie – il soffitto dell'ingresso, l'area centrale della parete lunga del piano rialzato –, ma anche di produrre una nuova percezione, modificata, dello spazio stesso, quando, usando una delle pareti della seconda stanza del piano rialzato o nella parete laterale del sottoscala, la posizione del cerchio di luce decompone la sua forma in una prospettiva radente.

Dove questa rielaborazione della relazione con lo spazio nella sua articolata disposizione strutturale diventa determinante in questo caso è soprattutto nell'intervento compiuto nell'ambiente dello spazio inferiore. Qui, il cerchio di luce, proiettato nella profondità dello spazio, si spezza in tre sezioni, assumendo tre diverse dimensioni e intensità, che corrispondono a tre condizioni di manifestazione della quantità luminosa e di rapporto con lo stesso spazio. Di fronte o dentro questo lavoro credo emerga il ruolo di indagatore della sostanza, luminosa e dell'essere, che Verjux riveste ogni volta diversamente nei suoi incontri con i luoghi. La destrutturazione del cerchio, oggetto di molte delle sue realizzazioni, ne presuppone la qualità astratta, compiuta e intangibile, e ne mette in gioco la realtà concreta come indice di una elaborazione della profondità e della tridimensionalità, cioè delle misurazioni del luogo come ambiente integrale o come spazio da osservare. Qualcosa che ha a che fare, secondo la percezione che se ne ricava, con l'ideazione della prospettiva a punto di fuga unico nella Firenze del Quattrocento e con il suo superamento in una visione a più fuochi,

di cui non siamo spettatori, ma necessariamente parte in causa. Da questo, che è certamente l'intervento più caratterizzante di questa ennesima "visita" di Verjux nello spazio milanese, si può individuare la corrispondenza, riguardante in realtà ogni suo intervento, ma più evidente quando agisce sulla complessità dell'ambiente architettonico, tra l'uso della luce e l'"astanza", che potremmo considerare come la presenza dello spazio e nello spazio. La luce, infatti, è la materia fisica che si combina con l'altra materia dell'opera, lo spazio appunto, che essa rivela in modo originale nel porre all'insegna della sua energia alcune parti di esso. Lo spazio come realizzazione architettonica e come ambiente d'uso, meglio ancora si potrebbe dire come "campo", secondo la definizione esplicitata negli anni Sessanta dalle dottrine della percezione in cui Attilio Marcolli e altri studiosi lo hanno interpretato¹, attraverso la sua condizione "attiva" per effetto delle molteplici sollecitazioni che riguardano il coinvolgimento degli attori che operano su di esso, con esso, dentro di esso. O ancora spazio che diventa "luogo" per effetto della singolarità del rapporto con esso di chi lo pratica. Per questa via, l'operazione di Verjux ritrova la sua relazione con le coordinate storiche di quell'arte d'ambiente o dello spazio che dagli anni Sessanta autori europei hanno praticato con la consapevole volontà di misurarsi con la concezione architettonica del Rinascimento, del Barocco e del Moderno, più di quanto le tecnologie e l'interesse per le strutture e la loro contestazione abbiano favorito analogamente artisti operanti negli Stati Uniti.

Nelle intuizioni di Lucio Fontana, e poi in quelle degli artisti di Zero, del Gruppo T, del GRAV, gli ambienti concepiti, progettati, studiati, deformati e deformanti, avevano alle spalle una connotazione dell'architettonico con cui, magari senza dirlo, aspiravano a confrontarsi. Basti pensare alle analogie fra l'utopia del *Placentarium* di Piero Manzoni e le architetture di Claude-Nicolas Ledoux. In senso più immanente si definivano le possibilità di indagine degli artisti americani, James Turrell e Robert Irwin in testa, che hanno operato con la luce per rompere le frontiere dell'architettonico e guardare a una illimitata dimensione, agendo sul conflitto fra un'idea di spazio concreto e una visione aperta e trascendente, in quanto incommensurabile. Stare dentro il tema delle dimensioni o porsi al di fuori di esso, si potrebbe dire. Semplificazione, certo, soprattutto se la consideriamo un limite di separazione fra esperienze di alcuni rispetto ad altri, che non è così demarcato nei singoli episodi, ma che, così espresso, può valere a indicare in quale ambito mi pare agisca Verjux.

Mi pare, perché questa connotazione di spazio-luce, riportata all'interno di un preciso percorso e progetto, oltre a offrire, con la fratturazione dell'intervento sopra descritto, una riflessione su una misurazione di profondità che diventa rapporto di completezza e di articolazione delle cose, contiene, in virtù della sua forma predominante e della sua applicazione all'ambiente, l'aspirazione a una visione ulteriore, non in termini metafisici, ma metaforici, dove entra in gioco un'altra dimensione di spazio, non limitabile alle strutture concrete del luogo.

Ce ne dà ragione di pensarlo Verjux, oltre che nei suoi scritti – si leggano le note scritte nelle giornate in cui ha ideato questo progetto –, con le tre emblematiche domande che accompagnano questo intervento e con il titolo che ha voluto attribuirgli: *Tout ou partie*.

Posto il significato e il valore filosofico di una espressione che riguarda non solo l'ermeneutica dell'essere, ma le forme di relazione fra l'uno e il molteplice, è suggestivo il modo in cui il riferimento alla parte e al tutto avanzato da Verjux, istituendosi come riflessione interna alla concezione di un itinerario compiuto per questa occasione, rimanda all'interrogazione sulla pluralità, la moltitudine

Une exposition peut-elle être considérée comme un multiple ?

Un soleil peut-il être considéré comme un multiple ?

delle esperienze, delle possibilità, delle letture contenute nelle tre domande inserite nel percorso, apparentemente ingenue e in parte paradossali:

Un photon peut-il être considéré comme un multiple ?

Une exposition peut-elle être considérée comme un multiple ?

Un soleil peut-il être considéré comme un multiple ?

Soprattutto, a prima vista, considerare il sole alla stregua di un “multiplo” può sembrare una provocazione al senso comune, se non la riportiamo all’ambito astronomico, dove il sole è solo una delle infinite stelle attive o spente. Il sole, *unicum* come tutti i corpi celesti, è un “multiplo” in quanto infiniti sono i sistemi che affollano le galassie dell’universo. Tali considerazioni essenziali, cosa hanno a che fare con l’intervento di Verjux?

Ora, è indubbio che la figura del cerchio abbia molteplici valenze, descrittive e simboliche, declinazioni che potrebbero condurre fuori strada, con riferimento al modo di adottarle nelle creazioni artistiche di vario tipo, con le quali può avere corrispondenze anche il modo di creare con la luce da parte di Verjux. Non è fuori luogo dire che al cospetto di un cerchio di luce siamo davanti o dentro una immagine che inevitabilmente riporta alla figura del sole e al suo ruolo in qualsiasi cosmologia, intesa sia nella sua qualità teoretica, sia nell’ambito degli studi scientifici. La fonte luminosa, che genera una intensità di diffusione e produce una relazione con i corpi che si collocano nella sua “orbita”, è puntiforme e nello stesso tempo espansa, a seconda del punto di osservazione e della posizione che occupa in una prospettiva di profondità spazio-temporale. In questo percorso, seppure Verjux rifugga dalle interpretazioni in chiave simbolica, perché venate di un idealismo che si allontana dal senso proprio delle elaborazioni fisico-materiali, il cerchio di luce ha valenze che spingono in molteplici direzioni.

Gaston Bachelard conclude il suo saggio *La poetica dello spazio* proprio con alcune riflessioni sulla figura del cerchio, individuando in essa l’immagine più attinente all’essere, per il suo stato di completezza e di corrispondenza a una condizione di perfezione, dove l’intimo e la totalità vanno a coincidere. Si tratta, in quel caso, di osservazioni sulla natura appunto poetica di riferimenti che hanno una forte componente metaforica (l’albero di noce di Rilke, con cui si conclude il testo, la cui “rotondità” si coglie nell’immaginarsi proiettati al suo interno, come forma chiusa e resistente a ogni vento)².

In ambito scientifico, il rapporto tra parte e tutto trova la più pertinente applicazione nelle indagini dell’astrofisica, alla quale, pur non avendo alcun titolo, mi piace fare un minimo riferimento proprio in relazione alla provocazione insita nelle questioni poste da Verjux.

È sufficientemente noto a tutti come la teoria del Big-bang sia giunta a dimostrare come l’universo sia scaturito da una improvvisa espansione di materia contenuta in una dimensione limitata e che questo evento, in uno spazio-tempo che è oggetto di ricerche da parte degli scienziati, sia un ulteriore punto di partenza per gli studi attorno alla costituzione e alla natura dell’universo cosmico. Per meglio esplicitare tale posizione e le sue conseguenze, penso sia meglio lasciare la parola a uno di tali scienziati: “I fisici teorici iniziarono a studiare la possibilità che *tutte* le forze fossero in realtà unificate, ad energie ancora più alte (grande unificazione). Conclusero che la transizione attraverso l’energia di grande unificazione, pochi attimi dopo il Big-bang, dovrebbe causare una crescita velocissima (inflazione) delle dimensioni dell’universo: talmente rapida ed enorme da ingrandire fino a dimensioni cosmologiche un volume microscopico di universo.

Tutto l’universo che possiamo osservare oggi (una sfera di 14 miliardi di anni luce di raggio) sarebbe stato contenuto in un volume microscopico prima dell’inflazione...”³.

Lo scienziato in questione, Paolo de Bernardis, con la sua équipe della Sapienza di Roma e in raccordo con altre unità scientifiche di università europee e americane, è da anni impegnato in ricerche (il progetto BOOMERanG negli anni Novanta e gli aggiornamenti successivi) riguardanti l’osservazione della forma e della misurazione dell’universo, dedicando attenzione alla “materia oscura” del cosmo. Il momento degli studi a cui si riferisce nel passo citato è legato alla ripresa delle ricerche sulle particelle elementari (fotoni, particelle W e Z, gluoni, gravitoni) svolte al Cern di Ginevra sotto la direzione di Carlo Rubbia nel 1983.

In occasione di un convegno di alcuni anni fa, che accostava geografi, antropologi, artisti, storici dell’arte e astrofisici, fu di grande effetto la relazione che proprio de Bernardis svolse, a proposito della “misurazione” dell’universo e della conoscenza della materia di cui esso è composto⁴, soffermandosi sull’immagine più “fedele” realizzata dell’universo primordiale, che risulta estremamente affine a quella che si può realizzare osservando il sole. Partendo dalla premessa che “non possiamo guardare dentro al Sole, perché il sole è incandescente, ma opaco. Quella che possiamo osservare è la superficie del sole, non l’interno. Il motivo per cui è opaco, come è opaco un muro, è che all’interno del sole la temperatura è talmente alta che gli atomi si separano in elettroni liberi e nuclei liberi”, le indagini e le riflessioni degli scienziati impegnati in questa straordinaria impresa, giunsero a dimostrare delle analogie fra l’universo primordiale, oggetto della loro osservazione suprema, e la stella che meglio possiamo conoscere, il sole, appunto: “L’universo primordiale, che noi stiamo cercando di osservare, era caldo come il sole o più. Doveva succedere la stessa cosa, e quindi concludiamo che l’universo primordiale, talmente primordiale da trovarsi a una temperatura di migliaia di gradi, doveva essere incandescente e opaco, come il sole. Quindi ci aspettiamo che le nostre osservazioni sempre più profonde del passato dell’universo si fermino contro un ‘muro’ incandescente, simile alla superficie del sole”⁵. Tali considerazioni, che si riportano per sintetizzare, con le parole usate in quell’occasione, le premesse e l’obiettivo dell’astrofisica odierna, possono valere a dimostrare come certe intuizioni della filosofia e dell’arte possono trovare un singolare riscontro nella più avanzata ricerca scientifica. L’avvicinamento tra la sostanza dell’infinito (nel suo rispecchiarsi nell’universo primordiale che cerca di “fotografare” uno stato delle cose trascorso da miliardi di anni) e quella della stella a noi più vicina porta a pensare quanto intuitivamente e “poeticamente” le convinzioni sulla relazione tra la parte e il tutto possano rispecchiare ciò che va rivelando l’indagine scientifica sul mistero dell’universo. E se la mostra di Verjux e la sua proposta di intervento sulla fonte della luce nello spazio potesse essere considerata un piccolo contributo all’interno dello studio dell’ordine (e del disordine) universale?

¹ Cfr. Attilio Marcolli, *Teoria del campo*, Sansoni, Firenze, 1972.

² Cfr. Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari, 1989, pp. 260-261 (ed. Orig. Paris, 1957).

³ Paolo de Bernardis, *Osservare l’universo...oltre le stelle, fino al Big Bang*, il Mulino, Bologna, 2010, p. 109.

⁴ Cfr. Paolo de Bernardis, *Cartografare l’universo*, in *Mappare. Arte Antropologia Scienza*, a cura di Francesco Marano, Altrimedia Edizioni, Matera, 2013 (atti dell’incontro tenutosi a Matera, 11-13 novembre 2011, all’insegna del *Festival dell’Arte dell’Antropologia e delle Scienze*), pp. 83-96.

⁵ Ivi, pp. 89-90.

Un photon peut-il être considéré comme un multiple ?









Francesco Tedeschi

Un soleil peut-il être considéré comme un multiple ?

Pour la sixième fois (la septième, si on compte aussi l'exposition à deux, avec David Tremlett), Michel Verjux intervient sur l'espace de la galerie A arte Invernizzi. Et pourtant quelque chose a changé au fil du temps (sa première exposition personnelle date de 2001), y compris dans la disposition des pièces. Mais l'artiste français connaît tellement bien les lieux, leur taille, leur caractère que sa façon de travailler dans ses pièces peut devenir un exercice de style (au sens barthésien du terme). Car chaque solution est spécifique et ira intercepter de manière inédite ce que nous pourrions définir l'« esprit du lieu », pour le traduire en une nouvelle réalité qui, loin d'être répétitive, s'inscrit dans la continuité de ce qui a déjà été expérimenté.

Comme pour toutes les œuvres d'art, il y a des aspects formels (structurels) et des développements interprétatifs (herméneutiques) dans les œuvres que Verjux réalise avec la lumière. Ne parler que de lumière est inexact en réalité, car dans ses réalisations les dispositifs sont tout aussi importants. Ces dispositifs, les projecteurs, qu'il ne faut pas lire dans leur participation strictement matérielle, mais comme les signes indiquant que la lumière ne joue pas à ses yeux un rôle métaphysique, mais fortement et strictement matériel, produit par une source reconnaissable, partie d'un processus décodifiable. Une lumière générée donc par un instrument mécanique. Mais une lumière qui a ses caractéristiques propres, étonnantes ; qui ne se limite pas à être elle-même un instrument, en révélant les traits de la pièce, mais qui crée l'espace et c'est de cette façon qu'elle *existe*. C'est ainsi qu'elle est la protagoniste, temporaire, d'un espace qui ne peut pas se limiter à être le cadre dans lequel la lumière-matière de l'œuvre se manifeste. La lumière est la chose, mais elle est aussi la jauge de présentation d'une énergie qui dépasse le fait concret, en devenant image et contexte, en plus de la matière. En d'autres termes, la lumière est comprise comme catégorie de l'espace. La lumière interagit avec l'espace, elle en prend possession, elle en met en évidence certaines caractéristiques, certaines qualités, même si elle ne s'arrête pas sur un coin spécifique ou sur un détail architectural particulier, mais elle en dévoile une partie, qui peut correspondre au tout.

Depuis qu'il existe une forme d'art que nous pourrions appeler « environnementale », non pas tant parce que sa substance s'est adaptée à l'environnement, mais parce qu'elle crée un environnement, c'est-à-dire qu'elle construit, par ses formes, ses matériaux, un espace en soi, un espace habitable ou du moins qu'on peut parcourir, par rapport aux processus plus habituels de la vision et de l'observation, nous pouvons jouir d'une intervention de ce genre en nous trouvant dans et non pas hors d'un processus, physique en premier lieu et esthétique de par sa situation, traduit dans un contexte de pensée et de sensibilité qui n'a pas d'autre fonction. « Faire partie de » est une des conditions que Verjux propose, par ses éclairages, à celui qui l'aborde, en les observant, mais aussi en les parcourant, en pouvant se trouver à certains moments aussi à freiner physiquement de manière inévitable la pleine perception de la matière lumineuse – dont il devient ainsi un acteur, sujet d'une éclipse – et se trouvant naturellement à suivre les directions que la présence de motifs géométriques définis suggère, par ce déplacement dans un espace transformé.

Depuis de nombreuses années désormais, la lumière devient donc la « matière première » de la façon de travailler de Verjux. Matière et technique qui lui ont permis de mettre au point un *modus operandi* qui a des traits d'évidence et d'« économicité », non pas tant en termes de coût mais par l'économie d'encombrement que ce genre d'intervention propose : actif quand les dispositifs sont en fonction ; latent quand les projecteurs restent éteints, bien que présents pour marquer le lieu. Ma remarque peut sembler banale, mais dans une intervention de ce genre, chaque changement est exclusif. La situation proposée par Verjux reste latente même quand on la relit à travers les images ou à travers le souvenir de la sensation vécue. Latente parce qu'elle suppose une présence physique, pour être complètement vécue. C'est seulement à ce moment-là que le passage de la condition physique à la condition réflexive sur l'être dans l'espace se manifeste dans son état achevé. Je traduis en ce sens son attention pour la doctrine « peircéenne », dans le passage entre les trois degrés du processus de perception, au plus haut, ou dernier, auxquels revient le rôle de la compréhension au niveau de la pensée. Si ses considérations philosophiques sont en effet fascinantes parce qu'elles mettent ou remettent en jeu quelques points de référence qui valent en de multiples directions, en reflétant une attitude envers le temps, l'espace, la vie, devenue clé de lecture, elles s'appliquent à ses interventions concrètes, empreintes de réflexions et de connotations physiques.

Mais de quelle lumière s'agit-il ? Une lumière blanche, absolument blanche (dans la mesure du possible), obtenue grâce à des instruments qu'il utilise depuis longtemps. L'intensité du faisceau lumineux, clairement défini par rapport à la taille des murs sur lesquels il va tomber, donne à cette zone une bidimensionnalité, écrasant presque l'espace sur la surface. La qualité et le caractère de cette lumière sont icastiques, celle-ci n'admet apparemment pas de nuances, mais elle laisse effleurer sur les bords une décomposition de la lumière en éléments subtils et indéfinis, qui passent du violet au vert, comme s'ils voulaient nous rappeler, de façon sensible, que cette lumière est faite de toutes les couleurs, qu'elle les absorbe et les contient. En ce sens, chaque réalisation a, si elle est prise dans son évidence extérieure, des affinités indubitables avec une expérience scientifique, de manifestation de la lumière et en même temps de représentation de sa qualité absolue. Ce résultat est aussi l'effet d'une mise au point précise, qui détermine la qualité géométrique très définie de presque toutes ses réalisations, qui se présentent sous forme de cercle, de rectangle et de géométries très élémentaires. Présentes dans les dimensions du lieu, ces formes géométriques sont en mesure, par l'usage récurrent du cercle ici, de mesurer des espaces des surfaces murales – le plafond de l'entrée, la partie centrale du long mur du demi-étage –, mais aussi de produire une nouvelle perception, différente, de l'espace lui-même quand, en utilisant un des murs de la deuxième pièce du demi-étage ou dans le mur latéral en dessous de l'escalier, la position du cercle de lumière décompose sa forme en une perspective rasante.

Là où cette réélaboration du rapport à l'espace dans sa disposition structurelle articulée devient déterminante, c'est surtout dans l'intervention visible dans la pièce de l'espace inférieur. Ici, projeté dans la profondeur de l'espace, le cercle de lumière se brise en trois sections, prenant trois dimensions et intensités différentes, qui correspondent aux trois conditions de manifestation de la quantité lumineuse et de rapport avec l'espace même. Face ou dans ce travail, je crois que ressort le rôle d'enquêteur de la substance, lumineuse et de l'être, que Verjux joue chaque fois

différemment dans ses rencontres avec les lieux. Fréquente dans ses œuvres, la déstructuration du cercle en suppose la qualité abstraite, achevée et intangible. Et elle en active la réalité concrète comme indice d'une élaboration de la profondeur et de la tridimensionnalité, à savoir des mesures du lieu comme environnement intégral ou comme espace à observer. Quelque chose qui a à voir, selon la perception de chacun, avec la conception de la perspective en point de fuite unique dans cette Florence du XV^e siècle et avec son dépassement en une vision à foyers multiples, dont nous ne sommes pas spectateurs, mais nécessairement partie en cause. De ceci, qui est certainement l'intervention la plus typique de cette enième « visite » de Verjux dans l'espace milanais, on peut relever la correspondance entre l'usage de la lumière et l'« *astanza* » (concept de Cesare Brandi), que nous pourrions considérer comme la présence de l'espace et dans l'espace. Correspondance qui touche en réalité toutes ses interventions, mais qui est plus frappante quand il agit sur la complexité de l'environnement architectural. En effet, la lumière est la matière physique qui s'associe à l'autre matière de l'œuvre, l'espace justement, qu'elle révèle de façon originale en plaçant sous son énergie quelques parties de celui-ci. L'espace en tant que réalisation architecturale et en tant que pièce d'usage quotidien ; on pourrait l'appeler « champ », selon la définition donnée dans les années soixante par les doctrines de la perception qui ont été interprétées par Attilio Marcolli et d'autres chercheurs¹, par sa condition « active » à cause des multiples sollicitations incluant la participation des acteurs qui opèrent sur lui, avec lui, en lui. Ou encore, un espace qui devient « lieu » à cause de ce rapport singulier avec lui et celui qui le vit. L'opération de Verjux retrouve par là son rapport avec les coordonnées historiques de cet art d'environnement ou de l'espace que des auteurs européens ont expérimenté depuis les années soixante avec la volonté consciente de se mesurer à la conception architecturale de la Renaissance, du baroque et de l'époque moderne, davantage que ce que les technologies et l'intérêt pour les structures et leur contestation ont influencé des artistes travaillant aux États-Unis.

Dans les intuitions de Lucio Fontana, et puis dans celles des artistes de Zero, du Gruppo T, du GRAV, les pièces conçues, étudiées, déformées et déformantes, avaient comme base une connotation de l'architectural par lequel, même sans le dire, elles aspiraient à se comparer. Il suffit de penser aux analogies entre l'utopie du *Placentarium* de Piero Manzoni et les architectures de Claude-Nicolas Ledoux. Dans un sens plus immanent, prenaient corps les possibilités d'étude des artistes américains, James Turrell et Robert Irwin en tête, qui ont travaillé avec la lumière pour briser les frontières de l'architectural et se pencher sur une dimension illimitée, en agissant sur le conflit entre une idée d'espace concret et une vision ouverte et transcendante, à savoir incommensurable.

Entrer dans le thème des dimensions ou se placer en dehors de celui-ci, pourrait-on dire. Simplification, bien entendu, surtout si on la considère comme une limite de séparation entre expériences de certains par rapport à d'autres, ce qui n'est pas tellement délimité dans des épisodes singuliers, mais qui, ainsi dit, peut aussi indiquer dans quel contexte Verjux agit.

Il me semble, parce que cette connotation d'espace-lumière, ramenée au sein d'un parcours et d'un projet précis, offre non seulement, par la fragmentation de l'intervention décrite ci-dessus, une réflexion sur une mesure de profondeur qui devient rapport de complétude et d'articulation des choses, contient, en vertu de sa forme prédominante et de son application à l'environnement,



Un photon peut-il être considéré comme un multiple ?

l'aspiration à une vision ultérieure, non pas en termes métaphysiques, mais métaphoriques, où entre en jeu une autre dimension d'espace, non limitable aux structures concrètes du lieu.

Verjux nous donne raison d'y penser, non seulement dans ses écrits – il faut lire ses notes couchées dans les jours où il a conçu ce projet –, avec les trois questions emblématiques qui accompagnent cette intervention et avec le titre qu'il a voulu lui donner : *Tout ou partie*.

Après avoir établi le sens et la valeur philosophique d'une expression qui concerne non seulement l'herméneutique de l'être, mais aussi les formes de relation entre l'un et le multiple, la façon dont la référence à la partie et au tout proposée par Verjux est suggestive, c'est qu'elle devient une réflexion inhérente à la conception d'un itinéraire réalisé pour cette occasion et renvoie à la question de la pluralité, de la multitude des expériences, des possibilités, des lectures contenues dans les trois questions du parcours, apparemment naïves et en partie paradoxales :

Un photon peut-il être considéré comme un multiple ?

Une exposition peut-elle être considérée comme un multiple ?

Un soleil peut-il être considéré comme un multiple ?

Surtout, à première vue, considérer le soleil tel un « multiple » peut sembler une provocation au sens commun, si nous ne la ramenons pas au domaine astronomique, où le soleil n'est qu'une des étoiles infinies actives ou éteintes. Le soleil, *unicum* comme tous les corps célestes, est un « multiple » dans la mesure où les systèmes qui remplissent les galaxies de l'univers sont infinis. Quel est le rapport entre ces considérations essentielles et l'intervention de Verjux ?

Il est hors de doute que le cercle a de nombreuses significations, descriptives et symboliques, des déclinaisons qui pourraient nous fourvoyer, selon la façon de les adopter dans les créations artistiques de différents genres, avec lesquelles la façon dont Verjux crée la lumière peut avoir des correspondances. On peut aussi dire que, face à un cercle de lumière, nous sommes devant ou dans une image qui ramène inévitablement au soleil et à son rôle dans toute cosmologie, comprise à la fois en sa qualité théorique, à la fois dans le cadre des études scientifiques. La source lumineuse, qui génère une intensité de diffusion et produit une relation avec les corps qui se placent dans son « orbite », est formée de points et se développe, selon le point d'observation et la position qu'elle occupe dans une perspective et une profondeur spatio-temporelle.

Bien que Verjux échappe aux interprétations symboliques, parce que teintées d'un idéalisme qui s'éloigne du sens propre des élaborations physico-matérielles, le cercle de lumière a dans ce parcours des valeurs qui conduisent dans plusieurs directions.

Gaston Bachelard conclut son essai *La Poétique de l'espace* précisément par des réflexions sur le cercle, en relevant en lui l'image la plus pertinente de l'être, par son état de complétude et de correspondance à une condition de perfection, où l'intime et la totalité vont coïncider. Il s'agit dans ce cas d'observations sur la nature précisément poétique de références qui ont une forte connotation métaphorique (le chêne de Rilke, par lequel le texte s'achève, dont la « rondeur » se perçoit en s'imaginant projetés en son sein, comme forme close et résistante à tout vent)².

Dans le domaine scientifique, le rapport entre la partie et le tout trouve son application la plus pertinente dans les recherches en astrophysique, à laquelle, bien que je n'y aie aucun titre, je souhaite faire une petite référence précisément au sujet de la provocation que les questions de Verjux suscitent.

Tout le monde sait pertinemment bien que la théorie du Big Bang est parvenue à démontrer que

l'univers est né d'une expansion inattendue de matière contenue dans une dimension limitée et que cet événement, dans un espace-temps qui est étudié par les scientifiques, est un nouveau point de départ pour les recherches sur la constitution et la nature de l'univers cosmique. Pour mieux expliquer cette position et ses conséquences, je pense qu'il vaut mieux laisser la parole à un de ses hommes de sciences : « Les physiciens théoriciens ont commencé à étudier la possibilité que toutes les forces soient en réalité unifiées, à des énergies encore plus élevées (grande unification). Ils conclurent que la transition par l'énergie de grande unification, quelques instants après le Big Bang, devrait provoquer une croissance très rapide (inflation) des dimensions de l'univers : tellement rapide et énorme au point d'agrandir un volume microscopique d'univers jusqu'à des dimensions cosmologiques. Tout l'univers que nous pouvons observer aujourd'hui (une sphère de 14 milliards d'années lumières de rayon) aurait été contenu dans un volume microscopique avant l'inflation... »³.

Le scientifique en question, Paolo de Bernardis, et son équipe de l'Université La Sapienza de Rome et en relation avec d'autres unités scientifiques d'universités européennes et américaines, participe depuis des années à des recherches (le projet BOOMERanG dans les années quatre-vingt-dix et les mises à jour successives) sur l'observation de la forme et de la taille de l'univers, en se penchant sur la « matière obscure » du cosmos. Le moment des études auquel se réfère le passage cité est lié à la reprise des recherches sur les particules élémentaires (photons, particules W et Z, gluons, gravitons) qui ont eu lieu au Cern de Genève sous la direction de Carlo Rubbia en 1983.

Il y a quelques années, lors d'un colloque qui réunissait des géographes, des anthropologues, des artistes, des historiens de l'art et des astrophysiciens, l'exposé que de Bernardis précisément a tenu, à propos de la « taille » de l'univers et de la connaissance de la matière dont celui-ci est composé⁴ fut assez frappant, car il s'est penché sur l'image la plus « fidèle » réalisée de l'univers primordial, qui est extrêmement proche de celle qu'on peut obtenir en observant le soleil. En partant de l'idée que « nous ne pouvons pas regarder dans le Soleil, parce que le soleil est incandescent, mais opaque. Ce que nous pouvons observer est la superficie du soleil, pas l'intérieur. La raison pour laquelle il est opaque, comme l'est un mur, est qu'au sein du soleil la température est tellement élevée que les atomes se séparent en électrons libres et en noyaux libres », les études et les réflexions des scientifiques qui se penchent sur cette extraordinaire aventure, sont arrivés à démontrer des analogies entre l'univers primordial, objet de leur observation suprême, et l'étoile que nous connaissons le mieux, le soleil précisément : « L'univers primordial, que nous essayons d'observer, était chaud comme le soleil ou davantage. La même chose devait se produire, et nous en concluons donc, que l'univers primordial, tellement primordial qu'il se trouve à une température de milliers de degrés, devait être incandescent ou opaque, comme le soleil. Donc, nous nous attendons à ce que nos observations de plus en plus profondes du passé de l'univers s'arrêtent contre un 'mur' incandescent. Semblable à la surface du soleil »⁵.

Je cite ces réflexions – en résumé et avec les mots utilisés en cette occasion –, les prémices et l'objectif de l'astrophysique actuelle, car cela peut servir à démontrer à quel point certaines intuitions de la philosophie et de l'art peuvent trouver une concordance singulière dans la recherche scientifique la plus avancée. Le rapprochement entre la substance de l'infini (réflété

dans l'univers primordial qui essaie de « photographier » un état de choses qui s'est produit il y a des milliards d'années) et celle de l'étoile plus proche de nous invite à penser à quel point, selon l'intuition et la « poétique », les convictions sur le rapport entre la partie et le tout peuvent refléter ce que révèle l'étude scientifique sur le mystère de l'univers.

Et si l'exposition de Verjux et son idée d'intervenir sur la source de lumière dans l'espace pouvait être considérée comme une petite contribution à l'étude de l'ordre (et du désordre) universel ?

¹ Cf. Attilio Marcolli, *Teoria del campo*, Sansoni, Firenze, 1972.

² Cf. Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari, 1989, pp. 260-261 (éd. originale Paris, 1957).

³ Paolo de Bernardis, *Osservare l'universo...oltre le stelle, fino al Big Bang*, il Mulino, Bologna, 2010, p. 109.

⁴ Cf. Paolo de Bernardis, *Cartografare l'universo*, in *Mappare. Arte Antropologia Scienza*, éd. Francesco Marano, Altrimedia Edizioni, Matera, 2013 (actes de la rencontre qui a eu lieu à Matera, 11-13 novembre 2011, dans le cadre du *Festival dell'Arte dell'Antropologia e delle Scienze*), pp. 83-96.

⁵ *Idem*, pp. 89-90.

Pliée découpée AC 41,5 x 63 x 31,5, A n°2/3, 2019, acciaio inox, 41,5x63x31,5 cm

Pliée découpée AL 41,5 x 63 x 31,5, A n°1, 2019, alluminio, 41,5x63x31,5 cm

Poursuite au plafond et à la balustrade (source au sol), 2026, proiettore









Demi-poursuite au mur, rasante, avec zip en retour (source au sol), 2026, proiettore







Michel Verjux
Tout ou partie

Mostra personale A arte Invernizzi, 2026

Note numérotée à mon nombre de jours de vie, n° 25370

Un *lavoro* consiste nell'eseguire un compito con l'obiettivo di ottenere un risultato; un lavoro può anche mostrare al contempo l'*atto*, lo *strumento* e il *risultato*: lo strumento che sta svolgendo la sua funzione contemporaneamente all'effetto prodotto o all'artefatto ottenuto.

Bisogna tenere in considerazione solo ciò che riguarda la materia, la struttura e la funzione principale di un'opera compiuta? E che ne è dell'energia? Del processo? Di chi la crea? Di colui a cui è destinata? Del significato? E di tutte le circostanze coinvolte?

Il mio fare artistico è ampiamente incentrato sul *processo* (o sul dispositivo) che mette in gioco l'energia, la materia e il dare forma a ciò che, immediatamente, ci sta di fronte e ci circonda. Un processo (o dispositivo) che, a mio avviso, deve permettere al destinatario di *vivere un'esperienza*. Perché, come dice John Dewey: "Facciamo *una* esperienza quando il materiale esperito porta a compimento il proprio percorso. [...] Un'esperienza del genere è un intero, e reca con sé la propria qualità individualizzante e la propria autosufficienza"¹.

Ciò che possiamo definire "arte astratta" spesso rimanda a ciò che qui s'intende per "esperienza": vale a dire, in definitiva, qualcosa di eminentemente "concreto" – un'esperienza che basta a se stessa. Ai suoi tempi (già un secolo fa), Theo van Doesburg (l'ideatore del concetto di *arte concreta*, alcuni anni più tardi) arrivò addirittura ad affermare che "per ogni arte, la forma espressiva più potente si basa sull'uso esclusivo dei suoi mezzi propri"².

Questa esperienza concreta, reale, vissuta per sé stessa (fino a un certo punto) può anche essere vista come quella di essere messa in "contatto esistenziale", diretto, con *ciò che è là, davanti ai nostri occhi*, con, una sorta di un "qui e ora". Un'esperienza che non dice nulla, almeno intenzionalmente, di particolarmente straordinario, nient'altro che se stessa. E nel caso del mio lavoro artistico, se non mostra tutto (cosa comunque impossibile), si mostra mentre rende evidente una parte di ciò che è là, nei limiti della situazione in cui avviene.

Si tratta di un'esperienza che si realizza attraverso le interazioni tra l'illuminazione – di una *luce in atto* in una situazione concreta, reale – dello spazio vissuto, dei materiali che lo costituiscono e lo rivestono, e il tempo proprio della percezione e del vagare dei corpi che percepiscono e camminano. Quindi attraverso l'orientamento dei corpi in movimento e in spostamento nello spazio, ma anche attraverso la strutturazione e la composizione dello spazio stesso; attraverso la materia, più o meno velata, più o meno rivelata, dall'illuminazione dei tagli di luce proiettata di cui le ombre e altri effetti optico-fisiologici concomitanti sono parte integrante. Attraverso i giochi di luce che indicano ai destinatari un percorso da seguire (o, almeno, ne suggeriscono uno, preferibile): di luogo in luogo, di tappa in tappa (da un posto all'altro, da un momento all'altro), il tempo del percorso nella mostra, di illuminazione in illuminazione.

Ulteriori aspetti, fattori e parametri potrebbero essere presi in considerazione, tra tutto, ciò che costituisce le circostanze di una simile esperienza ovvero: le condizioni di illuminazione e

luminosità, preesistenti e/o modificate, a seconda dell'ora e del luogo in questione; il modo di illuminare – proiettando una luce cosiddetta “diurna” o meno, proiettando delle forme geometriche elementari o meno, considerando chi ha ideato tali illuminazioni, e a chi sono destinate, per quali ragioni tutto ciò viene esposto allo sguardo degli spettatori, ecc.

È sempre più proficuo, quando si cerca di *comprendere* una cosa, cercare di ricostruire *tutte le circostanze* che ne determinano l'esistenza, il modo in cui essa appare, si sviluppa e scompare. Forse era proprio questo che Eraclito aveva in mente quando affermò che “la natura ama nascondersi”³, cosa che sarebbe del tutto accettabile tradurre così: “ciò che nasce, o appare, è portato (o tende) a morire, a scomparire”.

Idem con ogni illuminazione!

Note numérotée à mon nombre de jours de vie, n° 25371

(Appunto in riva al fiume, in riva al mare, Antibes)

Così come non bisogna confondere il flusso del fiume con la sua materia – l'acqua – né confondere il flusso e l'acqua di questo fiume con l'alveo in cui entrambi scorrono, dobbiamo distinguere tra: *energia, materia e forma*.

Seguo qui le orme di Ludwig Wittgenstein – e proseguo a modo mio il suo cammino – quando egli osserva che “Si potrebbe immaginare che alcune proposizioni che hanno la forma di proposizioni empiriche si solidifichino e funzionino come canali per le proposizioni empiriche non solide, ma fluide; e che questo rapporto cambi con il tempo: proposizioni solide che diventano fluide e fluide che si solidificano”⁴.

Wittgenstein prosegue così: “Nel fiume, l'alveo dei pensieri può spostarsi. Ma io distingo tra il movimento dell'acqua nell'alveo del fiume e lo spostamento dell'alveo stesso; anche se tra le due cose non c'è una separazione netta”⁵. E conclude: “E la riva di quel fiume è fatta in parte di roccia dura, che non soggiace a nessuna modificazione o a una modificazione impercettibile, e in parte di sabbia, che ora viene portata via ora viene depositata qui e là”⁶.

Che appaiano o meno, o benché scompaiano, le cose sono, o sono state, energia, materia e forma. È a partire da questi tre concetti o categorie (che si sovrappongono a quelli di evento, forza, grandezza fisica, elemento, sostanza, fenomeno, stato o processo) che forse dobbiamo, in linea di massima, comprendere gli *artefatti* che sono le “opere d'arte”, queste “cose” che possiamo allo stesso modo *qualificare, quantificare e specificare* proprio come qualsiasi altra cosa.

Tre *orientamenti* guidano la mia attività artistica, in generale, che preciso qui in particolare: che le cose – anche le più evidenti – non ci appaiano o non ci appaiano più, o che non ci appaiano sempre, o che ci appaiano comunque a volte, o ancora che scompaiano da un momento all'altro, uno degli obiettivi, se non il più urgente, almeno uno dei più nobili per un essere umano, consiste senza dubbio nel *svelarle: farle emergere*, o addirittura farle emergere attraverso il loro velo – quando riteniamo che siano degne di essere viste o che ciò si riveli necessario... Una *attitudine classica*, persino ancestrale, ma che merita ancora oggi di essere messa in luce – e che si spera possa perdurare, in futuro, se si rivelerà benefica per la specie umana (anche se, viste le azioni di quest'ultima, ciò può sembrare il risvegliarsi da un semplice sogno o un ideale fin troppo elevato!).

Naturalmente, a volte, in determinate *circostanze* (intimità assoluta, protezione di una persona



o di un gruppo, difesa individuale o collettiva, ecc.) bisogna velare piuttosto che svelare. E poi, dobbiamo diffidare e proteggerci da una luce troppo brillante o troppo accecante. E non dobbiamo comportarci come un prigioniero (immaginario) di una (famosa) caverna che, ingenuo, credulone e poco curioso, e senza dubbio troppo impaziente, o in attesa di una rivelazione troppo assoluta e definitiva, si lascerebbe abbagliare e ingannare da una luce troppo forte e troppo diretta, proveniente da un'unica fonte e senza dubbio illusoria!

Che le cose – anche quelle più artificiali – presentino fin dall'inizio forme, strutture o configurazioni singolari, oppure che non ne presentino in modo chiaro, né tantomeno distinto, non può impedirci di *dar loro forma*, infatti, e questo non solo perché desideriamo che tali forme ci consentano di percepire queste cose (messe in forma) in modo più chiaro e più distinto, ma molto più di questo, affinché la nostra visione ne risulti al tempo stesso più intuitiva e più pertinente. A partire da Charles Baudelaire, Gustave Flaubert o Édouard Manet, e alcuni altri, esiste un "formalismo" che non si oppone necessariamente al "realismo", per citare Pierre Bourdieu, in questo contesto⁷. Tutto ciò rientra, da parte nostra, in una suddivisione consapevole, in una organizzazione deliberata, in uno schema di comprensione assunto delle cose. Ciò non implica affatto che tale suddivisione, tale strutturazione e tale schema di comprensione non siano *a fortiori* potenzialmente adattabili, aggiornabili, riformabili. Una struttura deve poter essere rimodellata; una formula deve poter essere riformulata.

Che le cose – anche le più sottili – ci occupino, e che noi le occupiamo allo stesso tempo; che queste cose, *velate o meno*, ci attraversino, e che noi le attraversiamo simultaneamente, è sempre una questione di *apertura*, di proiezioni o di prospettive, e di *tagli* del reale. E una prospettiva stimolante può essere feconda solo se, a seconda del punto di vista scelto, ci posizioniamo alla debita distanza, solo se, in seguito, interveniamo con la giusta inquadratura e se, infine, mettiamo a fuoco in modo adeguato – il grado di nitidezza o la grana della definizione ottenuta giocano un ruolo preponderante in ciò che potremo riuscire ad ottenere come risultato.

Ecco, in questo contesto, ciò che potremmo includere in un principio: il *principio del proiettore*, utilizzandolo in un senso leggermente diverso, un'immagine presa in prestito da Karl Popper, quando egli mette in evidenza la proiezione sull'osservazione o, per riprendere la sua immagine, quando contrappone "il secchio e il proiettore: [come] due teorie della conoscenza possibili"⁸. Precisando "È [...] l'ipotesi che diventa la nostra guida e ci conduce a nuovi risultati di osservazione. È questa concezione che ho chiamato *teoria del proiettore* (in contrapposizione alla *teoria del secchio*)"⁹. Del resto, non potremmo forse, invece di parlare di "proiezione", parlare, come gli epicurei, di "pre-concezione"?

Note numérotée à mon nombre de jours de vie, n° 25372

La maggior parte di ciò che diciamo – e pensiamo – può essere interpretata secondo tre grandi prospettive: *fenomenologica*, *pragmatica* e *analitica*. E queste tre prospettive non si escludono necessariamente a vicenda, possono combinarsi tra loro. Così, ad esempio, secondo Charles S. Peirce "Vi sono tre modi d'essere. [...] Essi sono l'essere della possibilità qualitativa positiva, l'essere del fatto reale (in atto), e l'essere della legge che governerà i fatti nel futuro"¹⁰.

Secondo la prima prospettiva, fenomenologica, privilegiamo innanzitutto la qualità manifesta delle cose, il modo in cui esse ci appaiono, o meno, e scompaiono.

Secondo la seconda prospettiva, quella pragmatica, cogliamo la singolarità e la particolarità delle cose, le forme concrete, materiali o effettive secondo le quali entriamo in contatto e interagiamo con le cose.

E secondo la terza prospettiva, analitica, ragioniamo soprattutto sulla specificità, sul carattere generale e astratto delle cose, in relazione alla loro qualità immediata così come viene percepita e alla loro intrinseca singolarità costitutiva.

In ogni caso, i nostri preconconcetti sono diversi: non abbiamo attribuito lo stesso tipo di proprietà alle cose in questione; abbiamo puntato il nostro "proiettore mentale" in modo diverso, inquadrando e mettendo a fuoco in modo diverso.

Certo, ci sono ancora altri modi di usare il nostro "proiettore mentale", di preconcepire le cose. Possiamo persino, del resto, ricorrere ad altri tipi di "proiettori". Oppure produrre e diffondere la luce in modo completamente diverso – fornire altri tipi di illuminazione (anche se non tutti hanno lo stesso valore!). Sebbene sia una banalità, tutto dipende da ciò che ci aspettiamo o desideriamo, da ciò che vogliamo e da ciò che cerchiamo, in particolare – e da ciò che la realtà è in grado di restituirci. Perché, e questo vale in generale, come ricorda Ludwig Wittgenstein: "non c'è un metodo, ma ci sono piuttosto dei metodi"¹¹.

Note numérotée à mon nombre de jours de vie, n° 25373

Il tutto o una delle sue parti?

In qualsiasi questione di metodo (metodi), sorge una domanda: il percorso (i percorsi) da seguire, secondo quale (quali) direzione (direzioni), riguardano il tutto, nella sua interezza, o davvero solo alcune delle sue parti?

Michel Verjux (tra il Museo Picasso di Antibes e la galleria A arte Invernizzi di Milano, in occasione dei miei 25370, 25371, 25372 e 25373 giorni di vita)

¹ John Dewey, *Arte come esperienza* [1934], trad. it. Aesthetica, Milano, 2020, p. 61.

² Theo van Doesburg, *Scritti di arte e di architettura* [1924], a cura di Sergio Polano, Officina Edizioni, Roma, 1979, pp. 122-134.

³ Eraclito, *Frammenti*, fr. 60, a cura di Francesco Fronterotta, BUR Rizzoli, Milano, 2013, pp. 341-342.

⁴ Ludwig Wittgenstein, *Della Certezza. L'analisi filosofica del "senso comune"* [1949-51], § 96-97, a cura di Mario Trinchero, Einaudi, Torino, 1978.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Pierre Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, trad. it. A. Serra, Il Saggiatore, Milano, 1995, p. 115 sgg.

⁸ Karl Popper, *Conoscenza oggettiva. Un punto di vista evoluzionistico*, trad. it. A. Rossi, Armando Editore, Roma, 1975, p. 431.

⁹ Ivi, p. 444.

¹⁰ Charles Sanders Peirce, *Opere*, a cura di Massimo A. Bonfantini, Bompiani, Milano, 2003, p. 156.

¹¹ Ludwig Wittgenstein, *Ricerche filosofiche* [1953], "I", § 133, a cura di Mario Trinchero, Einaudi, Torino, 1967, p. 73.



Michel Verjux
Tout ou partie

Exposition personnelle A arte Invernizzi, 2026

Note numérotée à mon nombre de jours de vie, n° 25370

Un *travail* consiste à effectuer une tâche dans le but d'obtenir un résultat ; un travail peut aussi montrer tout à la fois l'*acte*, l'*outil* et le *résultat* : l'instrument en train d'effectuer sa tâche en même temps que l'effet produit ou l'artefact obtenu.

Ne doit-on prendre en compte que ce qui relève de la matière, de la structure et la fonction principale d'un travail accompli ? Quid de l'énergie ? Quid du processus ? Quid de l'agent ? Quid du destinataire ? Quid de la signification ? Quid de toutes les circonstances impliquées ? Mon travail artistique est largement focalisé sur le *processus* (ou le dispositif) qui met en jeu l'énergie, la matière et la mise en forme de ce qui, immédiatement, nous fait face et nous entoure. Un processus (ou dispositif) qui doit, selon moi, permettre au destinataire de *vivre une expérience*. Car, comme le dit John Dewey : « Nous vivons *une* expérience lorsque le matériau qui fait l'objet de l'expérience va jusqu'au bout de sa réalisation. [...] Une telle expérience forme un tout ; elle possède en propre des caractéristiques qui l'individualisent et elle se suffit à elle-même »¹.

Ce qu'on a pu appeler « art abstrait » renvoie souvent à ce qui est entendu par « expérience », ici : c'est-à-dire, finalement, quelque chose d'éminemment « concret » – une expérience qui se suffit à elle-même. À son époque (il y a un siècle déjà), Theo van Doesburg (l'inventeur de la notion d'*art concret*, quelques années plus tard) ira jusqu'à affirmer que « pour chaque art, la forme d'expression la plus puissante repose sur l'utilisation exclusive de ses moyens propres »².

Cette expérience concrète, effective, vécue pour elle-même (jusqu'à un certain point) peut aussi être vue comme celle d'une mise en « contact existentiel », directe, avec *ce qui est là, devant nos yeux*, avec, en quelque sorte, un « ici et maintenant ». Une expérience qui ne dit rien, du moins intentionnellement, rien de particulièrement extraordinaire, rien d'autre qu'elle-même. Et dans le cas de mon travail artistique, si elle ne montre pas tout (ce qui est de toute façon impossible), elle se montre en train de montrer une partie de ce qui est là, dans les limites de la situation dans laquelle elle a lieu.

C'est une expérience qui s'accomplit à travers les interactions de l'éclairage – d'une *lumière en acte* dans une situation concrète, réelle –, de l'espace investi, des matériaux qui le constituent et l'habillent, et du temps propre à la perception et à la déambulation des corps percevant et déambulant. À travers l'orientation des corps en mouvement et en déplacement dans l'espace, donc ; mais aussi à travers la structuration et la composition de ce même espace ; à travers la matière, plus ou moins voilée, plus ou moins révélée, par l'éclairage des découpes de lumière projetée dont les ombres et d'autres effets optico-physiologiques concomitants font partie intégrante. À travers les projections de lumière qui indiquent aux destinataires un parcours à suivre (ou, du moins, lui en induisent un, de préférence) : de lieu en lieu, d'étape en étape (d'un endroit à un autre, d'un moment à un autre), le temps de la traversée de l'exposition, d'éclairages en éclairages.

D'autres éléments, facteurs et paramètres pourraient être mentionnés parmi tout ce qui constitue les circonstances d'une telle expérience : les conditions d'éclairage et de luminosité, préexistantes

et/ou transformées, selon l'heure et l'endroit investi ; la manière d'éclairer – en projetant une lumière dite « du jour » ou non, en projetant des formes géométriques élémentaires ou non, en considérant qui a conçu ces éclairages, et à qui ils sont destinés, pour quelles raisons tout cela est exposé au regard des regardeurs, etc.

Il est toujours plus fructueux, lorsqu'on cherche à *comprendre* une chose, de chercher à reconstituer *toutes les circonstances* qui font qu'elle existe, comment elle apparaît, se développe et disparaît. C'est peut-être ce qu'avait en tête Héraclite lorsqu'il a affirmé que « la nature aime à se cacher »³, qu'il serait tout à fait acceptable de traduire ainsi : « ce qui naît, ou apparaît, est amené (ou tend) à mourir, à disparaître. »

Idem de tout éclairage !

Note numérotée à mon nombre de jours de vie, n° 25371

(Note au bord de la rivière, en bord de mer, Antibes)

Comme il ne faut pas confondre le flux de la rivière avec sa matière – l'eau –, pas plus qu'il ne faut confondre le flux et l'eau de cette rivière avec le lit dans lequel l'un et l'autre s'écoulent, il nous faut distinguer entre : *énergie, matière et mise en forme*.

J'emboîte le pas, ici, à Ludwig Wittgenstein – et prolonge à ma manière sa marche – quand il remarque qu'« on pourrait s'imaginer que des propositions ayant la forme de propositions empiriques se solidifient et fonctionnent comme des canaux pour les propositions empiriques qui, elles, seraient non pas solides, mais fluides ; et que cette relation changerait avec le temps : des propositions solides devenant fluides »⁴. Wittgenstein qui continue ainsi : « dans la rivière, le lit des pensées peut se déplacer. Mais je distingue entre le mouvement de l'eau dans le lit de la rivière et le déplacement du lit lui-même ; bien qu'il n'y ait pas de séparation nette entre les deux »⁵. Et qui conclut : « Et le bord de la rivière est fait partiellement de roche dure, susceptible d'aucune altération imperceptible ; et partiellement de sable, que l'eau lave ou dépose ici et là »⁶.

Qu'elles apparaissent ou non, ou bien qu'elles disparaissent, les choses sont, ou bien ont été, énergie, matière et mise en forme. C'est à partir de ces trois notions ou catégories (qui recoupent celles d'évènement, de force, de grandeur physique, d'élément, de substance, de phénomène, d'état ou de processus) qu'il nous faut peut-être, d'une façon générale, appréhender les *artefacts* que sont les « œuvres d'art », ces « choses » que nous pouvons tout aussi bien *qualifier, quantifier* que *spécifier*, comme toute autre chose.

Trois *orientations* guident mon activité artistique, en général, que je vais préciser, ici, en particulier : Que les choses – même les plus évidentes – ne nous apparaissent pas ou plus, ou qu'elles ne nous apparaissent pas toujours, ou bien qu'elles nous apparaissent malgré tout parfois, ou encore qu'elles disparaissent à un moment ou à un autre, l'une des tâches, sinon, la plus urgente, du moins l'une des plus nobles pour un être humain, consiste sans doute à les *dévoiler* : les *faire apparaître*, voire les faire apparaître à travers leur voile – quand nous considérons qu'elles sont dignes d'être vues ou que cela s'avère nécessaire... Une *attitude classique*, même ancestrale, mais qui mérite encore aujourd'hui d'être mise à l'honneur – et qu'on peut espérer voir perdurer, dans le futur, si elle s'avère bénéfique pour l'espèce humaine (même si, vu les agissements de cette dernière, cela peut sembler relever d'un pur rêve ou d'un idéal bien trop élevé !).

Bien entendu, il nous faut parfois, dans certaines *circonstances* (stricte intimité, protection d'une personne



ou d'un groupe, défense individuelle ou collective, etc.) plutôt voiler que dévoiler. Et puis, nous devons nous méfier et nous protéger d'une lumière trop brillante ou trop aveuglante. Et ne pas nous comporter tel ce prisonnier (imaginaire) d'une (fameuse) caverne qui, naïf, crédule et peu curieux, et sans doute trop impatient, ou dans l'attente d'une révélation trop absolue et définitive, se laisserait éblouir et tromper par une lumière trop forte et trop directe, provenant d'une source unique et sans doute illusoire !

Que les choses – même les plus construites – présentent d'emblée des formes, des structures ou des configurations singulières ou bien qu'elles n'en présentent pas clairement, ni même distinctement, ne peut nous empêcher de les *mettre en forme*, justement, et ceci non seulement afin que nous voulions que ces formes nous permettent de percevoir ces choses (mises en forme) plus clairement et plus distinctement, mais bien plus que cela, afin que notre vision en soit à la fois plus intuitive et plus pertinente. Depuis Charles Baudelaire, Gustave Flaubert ou Édouard Manet, et quelques autres, il existe un « formalisme » qui ne s'oppose pas forcément au « réalisme » pour citer Pierre Bourdieu, ici⁷. Tout cela relève, de notre part, d'un découpage conscient, d'une mise en forme délibérée, d'un schéma d'appréhension assumé des choses. Ce qui n'implique aucunement que ce découpage, cette mise en forme et ce schéma d'appréhension ne soient pas *a fortiori* potentiellement remaniables, actualisables, réformables. Une mise en forme doit pouvoir être remise en forme ; une formule doit être reformulable.

Que les *choses* – même les plus subtiles – nous occupent, et que nous les occupions dans le même temps, que ces choses, *voilées ou non*, nous traversent, et que nous les traversons simultanément, il est toujours question de *percées*, de projections ou de perspectives, et de *découpages* du réel. Et une perspective stimulante ne peut être féconde que si, selon l'angle de vue choisi, nous nous positionnons à la bonne distance, que si, ensuite, nous opérons le bon cadrage et que si, enfin, nous focalisons de manière adéquate – le degré de netteté ou le grain de la définition obtenue jouant un rôle prépondérant dans ce que nous allons pouvoir obtenir comme rendu.

Tel est, ici, ce que nous pourrions inclure dans un principe : le *principe du projecteur*, en utilisant dans un sens quelque peu différent, une image empruntée à Karl Popper, quand il met en avant la projection sur l'observation ou, pour reprendre son image, qu'il oppose « le seau et le projecteur : [comme] deux théories de la connaissance »⁸ possibles. En précisant : « c'est [...] l'hypothèse qui devient notre guide et nous conduit à de nouveaux résultats d'observations. C'est cette conception que j'ai appelée la *théorie du projecteur* (par opposition à la *théorie du seau*) »⁹.

D'ailleurs, ne pourrions-nous pas aussi, au lieu de parler de « projection », parler comme les épicuriens de « préconception » ?

Note numérotée à mon nombre de jours de vie, n° 25372

La plupart de ce que nous disons – et pensons – peut être interprété selon trois grandes perspectives : *phénoménologique*, *pragmatique* et *analytique*. Et ces trois perspectives ne s'excluent pas forcément ; elles peuvent se combiner. Ainsi, par exemple, selon Charles S. Peirce : « il y a trois modes d'être. [...] Ce sont l'être de la possibilité qualitative positive, l'être du fait réel (en acte), et l'être de la loi qui gouvernera les faits dans le futur »¹⁰.

Suivant la première perspective, phénoménologique, nous privilégions d'abord la qualité manifeste des choses, la manière dont les choses nous apparaissent, ou non, et disparaissent.

Suivant la deuxième perspective, pragmatique, nous captions la singularité particularité des

choses, les formes concrètes, matérielles ou effectives selon lesquelles nous nous trouvons en contact et en interaction avec ces choses.

Et suivant la troisième perspective, analytique, nous raisonnons surtout sur la spécificité, le caractère général et abstrait des choses, en rapport avec leur qualité immédiate telle que perçue et leur singularité constitutive intrinsèque.

Dans chaque cas, nos préconceptions sont différentes : nous n'avons pas imputé le même genre de propriétés aux choses en question ; nous avons braqué notre « projecteur mental » différemment, en cadrant et en focalisant différemment.

Certes, il y a encore d'autres façons d'utiliser notre « projecteur » mental, de préconcevoir les choses. Nous pouvons même, du reste, avoir recours à d'autres types de « projecteurs ». Ou bien produire et distribuer la lumière tout autrement – apporter des éclairages autres (même si tous ne se valent pas !). Bien que ce soit une banalité, cela dépend de ce que nous attendons ou désirons, de ce que nous voulons et de ce que nous cherchons, en particulier – et de ce que le réel est capable de nous renvoyer. Car, et cela est valable d'une façon générale, comme le rappelle Ludwig Wittgenstein : « il n'y a pas *une* méthode, mais bien des méthodes »¹¹.

Note numérotée à mon nombre de jours de vie, n° 25373

Tout ou partie ?

Dans toute question de méthode(s), une question : le(s) chemin(s) à suivre, selon telle(s) ou telle(s) direction(s), cela concerne-t-il le tout, dans son entièreté, ou bien seulement certaines de ses parties ?

Michel Verjux (entre le Musée Picasso d'Antibes et la galerie A arte Invernizzi de Milan, à l'occasion de mes 25370, 25371, 25372, 25373 jours de vie)

¹ John Dewey, *L'art comme expérience* [1934], trad. franç. dir. Jean-Pierre Cometti, Publications de l'Université de Pau, Farrago, 2005, p. 59.

² Theo van Doesburg, *Principes fondamentaux de l'art néo-plastique* [1924], préf. et trad. franc. Isabelle Ewig et Didier Semin, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2008, p. 14.

³ Héraclite, *Fragments*, texte établi, trad. et comm. Marcel Conche, Paris, P.U.F., coll. Épiméthée, 1986, § 69 (123), p. 253.

⁴ Ludwig Wittgenstein, *De la certitude* [1949-51, *Über Gewissheit - On Certainty*, Basil Blackwell, 1969], trad. franç. Danièle Moyal-Sharrock, Paris, Gallimard, 2006, § 96.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. Libre examen, 1992, p. 157 sq.

⁸ Karl Popper, *La connaissance objective*, trad. franç. et préf. Jean-Jacques Rosat, Paris, Aubier, 1991, coll. Bibliothèque philosophique, p. 499.

⁹ *Idem*, pp. 506-507.

¹⁰ Charles Sanders Peirce, *Écrits sur le signe*, rass., trad. et comm. Gérard Deledalle, Paris, Seuil, 1978, p. 69 et 121, rééd. avec postface Mathias Girel, Paris, Seuil, 2017, coll. Points Essais, p. 80.

¹¹ Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, [*Philosophische Untersuchungen*, 1953], I, § 133, trad. franç. dir. Élisabeth Rigal, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de philosophie, 2004.



Elenco opere esposte

Poursuite au plafond et à la balustrade (source au sol), 2026
proiettore

Poursuite au mur, frontale et entière, calage sol/plafond (source au sol), 2016
proiettore

Poursuite au plafond, calage en angle (source au sol), 2016
proiettore

Poursuite au mur et à la porte, mi-rasante mi-frontale (source au sol), 2026
proiettore

Poursuite au pilier, fragmentée sur plusieurs plans (source au sol), 2026
proiettore

Demi-poursuite au mur, rasante, avec zip en retour (source au sol), 2026
proiettore

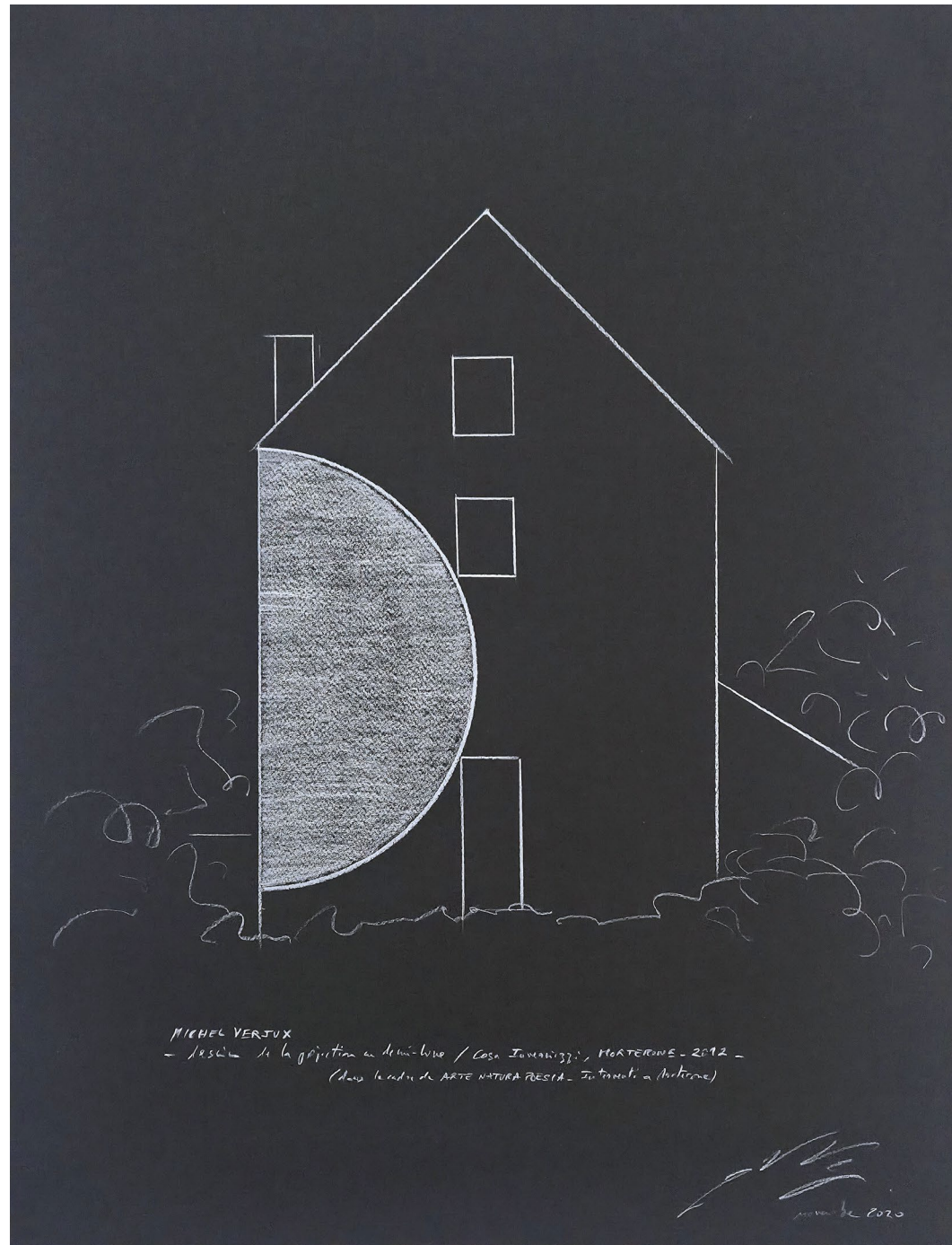
Dessin de Morterone, 2020
matita su cartoncino
70x50 cm

Dessin de Morterone, 2020
matita su cartoncino
70x50 cm

Pliée découpée AC 30 x 40 x 20, A n°1/3, 2022
acciaio inox
30x40x20 cm

Pliée découpée AC 41,5 x 63 x 31,5, A n°2/3, 2019
acciaio inox
41,5x63x31,5 cm

Pliée découpée AL 41,5 x 63 x 31,5, A n°1, 2019
alluminio
41,5x63x31,5 cm



Note biografiche

Michel Verjux è nato a Chalon-sur-Saône nel 1956.
Vive e lavora a Montbard.

Esposizioni personali

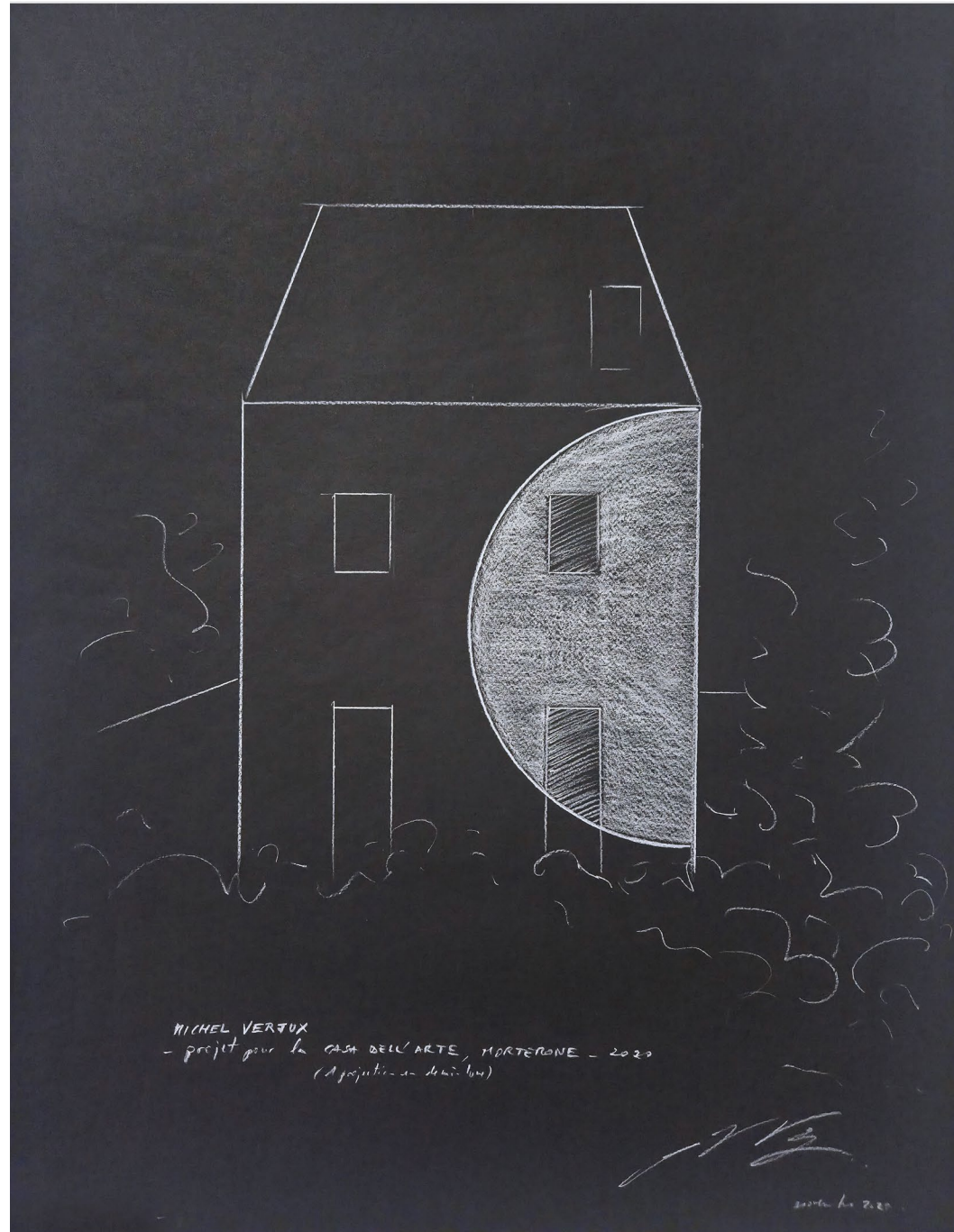
- 1983 *Éclarages*, Espace d'Art Contemporain - Maison de la culture, Chalon-sur-Saône.
- 1984 *Le Coin du miroir*, Le Consortium - Centre d'Art Contemporain (espace 2), Dijon.
- 1985 *Perspective*, Galerie J&J Donguy, Paris.
- 1986 Galerie Claire Burrus, Paris.
Empreintes et projections, Maison de la Culture et de la Communication, Saint-Étienne (con Niele Toroni).
- 1987 Michel Verjux. *Morceaux choisis*, Galerie Expérimentale - Cité des Sciences et de l'Industrie La Villette, Paris.
Galleries Contemporaines - Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.
Christian Boltanski et Michel Verjux. Toute la lumière est loin d'être faite sur chacune des situations éclairées, Musée Municipal, Bourbon-Lancy.
- 1988 Église des Jésuites - Musée Cantonal des Beaux-Arts, Sion.
E 3, Artspace, Sidney (con Felice Varini).
- 1989 Le Consortium - Centre d'Art Contemporain, Dijon.
Galerie Ryszard Varisella, Frankfurt am Main.
- 1990 Galerie Liliane & Michel Durand-Dessert, Paris.
Galerie Catherine Issert, Saint-Paul-de-Vence.
Galleria Diagramma/Luciano Inga-Pin, Milano.
Les Bains-douches, espace d'Art Contemporain, Chauvigny.
Affinités sélectives, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles (con Luciano Fabro).
- 1991 Galleria Primo Piano, Roma.
Galerie Ryszard Varisella (Pavillon), Frankfurt am Main.
Sept ans de réflexion, CNAC. Centre National d'Art Contemporain - Villa Arson, Nice.

Musée Municipal, La Roche-sur-Yon; Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne.

- 1992 Galerie Pierre Huber, Genève.
Au milieu, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris.
Éclairage, Galerie Mark Müller, Zürich.
François Perrodin, Michel Verjux, Nylistasafnid, The Living Art Museum, Reykjavik.
- 1993 *Beleuchten*, Westfälischer Kunstverein Münster, Münster; Neues Museum Weserburg Bremen, Bremen; Förderkreis der Leipziger Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig; Kunstmuseum St. Gallen, St. Gallen. Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach.
- 1994 Galerie Liliane & Michel Durand-Dessert, Paris.
- 1995 *Aller-retour*, Buchmann Galerie, Basel.
IN/OUT. Lighting Works, Max Protetch Gallery, French Cultural Services, Guggenheim Soho, New Museum of Contemporary Art, New York.
Michel Verjux. Croisement, Buchmann Galerie, Köln.
François Perrodin, Michel Verjux, La Cure, Demigny.
- 1996 Kenji Taki Gallery, Nagoya.
Kaiser-Wilhelm Museum, Krefeld.
Sub oculis omnium, Galleria La Nuova Pesa, Roma.
- 1997 Michel Verjux. *Light connection*, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo.
Michel Verjux. Croisement. Prolongement, Buchmann Galerie, Köln.
XL/Xavier LaBoulbenne Gallery, New York.
- 1998 *De part et d'autre*, L'Aquarium - Galerie de l'École des Beaux-Arts, Valenciennes.
Projections sur toile et mur, Galerie Liliane & Michel Durand-Dessert, Paris.
Ancienne Chapelle Jeanne d'Arc, Thouars.
En six mouvements, Espace d'art contemporain Faux Mouvement, Metz.
Apologie de l'éclairage, Galerie Mark Müller, Zürich.

1999	Kenji Taki Gallery, Tokyo. Kenji Taki Gallery, Nagoya. <i>2584 nach Thales</i> , Galerie der Stadt Stuttgart, Stuttgart.	<i>Synoptique</i> nell'ambito di <i>La nuit bleue</i> , EleKtrophonie, Saline royale d'Arc et Senans. <i>Nelio Sonogo Michel Verjux</i> , Villa Pisani Bonetti, Bagnolo di Lonigo. <i>Index</i> , Galerie Jean Brolly, Paris.	<i>La partie carrée</i> , Galerie Édouard Manet, École Municipale des Beaux-Arts, Gennevilliers (con Philippe Daney). <i>Vanité</i> , Galerie Jean Brolly, Paris.	2018 <i>Paysage nocturne</i> , La Tour Saint-Ange, Seyssins. <i>Présentation</i> , Atelier du Père-Lachaise, Paris.
2000	<i>Übersichtliche Darstellung</i> , Porin Taidemuseo, Pori. <i>Parcours</i> , Haus für Konstruktive und Konkrete Kunst, Zürich.	2008 <i>Vor unseren Augen</i> , Galerie Dorothea van der Koelen, Mainz. <i>Ni une ni deux. Cécile Bart & Michel Verjux</i> , Galerie Georges Verney-Carron, Lyon. <i>Michel Verjux. "Zip"</i> , Espace Black Box, Galerie Guy Ledune, Bruxelles. <i>Philippe Daney/Michel Verjux, lumière/art/design</i> , Granville Gallery, Musée d'art moderne Richard Anacréon, Granville. <i>Michel Verjux. Deux incises de lumière projetée</i> , Biblioteca Comunale "La Fonte", Vignate. <i>Synoptique</i> , Saline royale - Institut Claude-Nicolas Ledoux, Arc et Senans.	2012 <i>Michel Verjux. Nocturne à Morterone</i> nell'ambito di <i>Arte Natura Poesia. Interventi a Morterone</i> , Morterone. <i>Still Light</i> , Laure Genillard Gallery, London.	2019 <i>Michel Verjux. Lighting light well</i> , Laure Genillard Gallery, London. <i>Michel Verjux. Light instances</i> , B scene / Room for art, Antwerpen.
2001	<i>Découpes</i> , Galerie Catherine Issert, Saint-Paul-de-Vence. Kenji Taki Gallery, Nagoya. <i>Kern oder Schale?</i> , Studio A, Museum Gegenstandsfreier Kunst Landkreis Cuxhaven, Otterndorf. <i>En bas, en haut: la ville, le château</i> , Château du Haut Koenigsbourg, Sélestat. <i>Michel Verjux. Il buon uso della luce nella luce</i> , A arte Studio Invernizzi, Milano.	2009 <i>FUTURfestARTEdiLUCE. Luci dal Futuro. La notte del centenario</i> , Galleria d'Arte Moderna - Villa Reale, Milano. <i>Michel Verjux. Avant toute chose</i> , Galerie Catherine Issert, Saint-Paul-de-Vence. <i>Michel Verjux. Prima di tutte le cose</i> , A arte Studio Invernizzi, Milano. <i>Michel Verjux. Recommencements</i> , Chapelle du Carmel, Chalon-sur-Saône.	2013 <i>David Tremlett Michel Verjux. Lo spazio di un duo</i> , A arte Studio Invernizzi, Milano. <i>Va-et-vient (suite de trois en ligne brisée)</i> , Donjon de Vez, Vez. <i>Light from Matter / Matter from Light</i> , Galerie Jean Brolly, Paris (con David Tremlett). <i>Tondo ma non troppo</i> , Musée d'art moderne et d'art contemporain, Nice (con David Tremlett).	2021 <i>In Divenire. Idea e immagine nella contemporaneità 4. Michel Verjux. Éclairage</i> , A arte Invernizzi, Milano. <i>Cercles et carrés. Nicolas Chardon et Michel Verjux</i> , Bonisson Art Center, Rognes.
2002	<i>Michel Verjux</i> , Galerie Xavier LaBoulbenne, Berlin. <i>Duo de bas en haut et de haut en bas</i> , Chez Odile et François, Bruxelles. <i>Die Bewegung des Wassers im Flussbett</i> , Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis, Bregenz.	2010 <i>Cercle et carré</i> , Galerie Jean Brolly, Paris. <i>Sous le plafond (sur le sol, exactement)</i> , CNAC. Centre National d'Art Contemporain - Villa Arson, Nice. <i>Poursuite à la façade</i> , Galerie Catherine Issert, Saint-Paul-de-Vence. <i>Michel Verjux. Le mur, l'espace, l'œil</i> , Musée national Fernand Léger, Biot. <i>Tout le reste est dans l'ombre</i> nell'ambito di <i>Nuit Blanche</i> , Tour Montparnasse, Paris (con Isabelle Lartault). <i>Ein sonderbares Erlebnis</i> , xavierlaboulbenne, Berlin (con una performance di Dölsie).	2014 <i>Michel Verjux. Retrospectare humanum est</i> , CCC. Centre de Création Contemporaine de Tours, Tours. <i>Sous réserve (Ordre et désordre)</i> , Galerie Jean Brolly, Paris (con Nicolas Chardon). <i>Michel Verjux. Anschaulichkeit</i> , Kunstmuseum St. Gallen, St. Gallen.	2022 <i>Michel Verjux. Découper plier éclairer: des corps et du vide?</i> , A arte Invernizzi, Milano.
2003	<i>Bon pied, bon œil</i> , Galerie Guy Ledune, Bruxelles. <i>Ouvertures, découpes, passages</i> , Centre d'Art Contemporain Bouvet Ladubay, Saumur. <i>Felice Varini & Michel Verjux</i> , Agence Valode & Pistre, Paris; Galerie Catherine Issert, Saint-Paul-de-Vence.	2011 <i>Breathe, Walk, Look</i> , Dallas Contemporary Art Center, Dallas. <i>Devant nos yeux</i> nell'ambito di <i>Nuit parisiennes</i> , Artcurial, Paris (con Cécile Bart). <i>Respiration</i> , Galerie Mark Müller, Zürich. <i>Deux fois deux</i> , Blancpain Art Contemporain, Genève (con Cécile Bart).	2015 <i>Entame à la tour</i> , CCAS, Le Brusc. <i>Correspondances</i> , Lokremise - Kunstmuseum St. Gallen, St. Gallen (con Isabelle Lartault).	2023 <i>L'avantage de la clarté</i> , Château Chasse-Spleen Centre d'art, Moulis-en Médoc.
2004	<i>Éclairages</i> , Galerie Jean Brolly, Paris. <i>Cécile Bart & Michel Verjux. Entre les deux</i> , Galerie Intérieur, Lille. <i>Intérieur jour/extérieur nuit</i> , Site Odeon n°5, Paris.	2016 <i>Gestaltanatomie</i> , Hörsaal des Tieranatomischen Theaters, Humboldt Universität, Berlin. <i>Ein sonderbares Erlebnis</i> , galerie xavierlaboulbenne, Berlin. <i>Michel Verjux. Staccato stabile</i> , A arte Invernizzi, Milano. <i>Wir brauchen Licht</i> nell'ambito di <i>Ascent - Light Art Festival Stuttgart Region</i> , Sparkasse Büroturm & und Bahnhofshalle, Göppingen. <i>Points de passage et points cardinaux</i> nell'ambito di <i>Nuit de la création</i> , Hôtel Richaud, Versailles. <i>Michel Verjux. Passages intérieurs</i> nell'ambito di <i>5^e édition: Versailles ville lumière. Nuit de la création</i> , Galerie de l'École des Beaux-arts, Versailles.	2017 <i>David Tremlett & Michel Verjux</i> , TEFAF, Maastricht (Galerie Jean Brolly, Paris). <i>Sélection</i> , Galerie Art & essai, Université Rennes 2, Rennes. <i>Les jours d'après</i> , Librairie À Balzac À Rodin, Paris (con Isabelle Lartault).	2024 <i>Michel Verjux. Occurrences</i> , Galerie Martine Aboucaya, Paris. <i>Trois fragments de lumière projetée</i> nell'ambito di <i>La nuit européenne des musées</i> , Musée national de la Préhistoire, Les Eyzies-de-Tayac.
2005	<i>To Light Is Already to Show</i> , Kenji Taki Gallery, Tokyo. <i>Dalla base al vertice</i> , Base Progetti per l'Arte, Firenze. <i>Michel Verjux. Rivelare, prelevare, creare</i> , A arte Studio Invernizzi, Milano.	2018 <i>Esposizioni collettive</i>	2025 <i>Isabelle Lartault Michel Verjux. Dire et montrer</i> , Interface, Dijon.	1983 <i>Germinations 1983-84</i> , Museum Fridericianum, Kassel; Scottish Royal Academy of Arts, City Arts Center, Edinburgh; Royal College of Art, Gulbenkian Hall, London.
2006	<i>In vivo</i> , 13Bis, Clermont-Ferrand. <i>In vitro</i> , Mark Müller Galerie, Zürich. <i>Projections sur seuils, sols, socles et autres supports</i> nell'ambito di <i>La Nuit des Musées</i> , Musée Rodin, Paris.			1984 <i>Pour vivre heureux, vivons cachés</i> , Association pour l'Art Contemporain, Nevers. <i>Été 84</i> , Le Nouveau Musée, Villeurbanne.
2007	<i>En bord de mer</i> , Château de Théoule-sur-Mer, Théoule-sur-Mer; Château de La Napoule, La Napoule.			1985 <i>Jeune sculpture 1985/1</i> , Port d'Austerlitz, Paris. <i>1^{ère} Biennale de sculptures</i> , Fort de La Miotte, Belfort.

	FIAC, Paris (Galerie Claire Burrus, Paris). <i>Dispositif fiction</i> , Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris.	<i>Einleuchten</i> , Deichtorhallen Hamburg, Hamburg. <i>Une autre affaire</i> , FRAC Bourgogne nell'ambito di <i>Festival Nouvelles Scènes 89</i> , Dijon.				
1986	<i>Ici Rome... à vous Paris</i> , Sala 1 - Centro internazionale d'arte contemporanea, Roma. <i>Un choix / een Keuze</i> , Kunst Rai, Amsterdam. <i>Metronom a les ciutats 1. Barcelona-Dijon</i> , Metronom, Barcelona. <i>Boltanski, Leccia, Lévêque, Verjux. Obscur, obscurité, obscurcissement</i> , Galerie Passages, Troyes. Villa Redenta, Spoleto. <i>Lumières</i> , Centre International d'Art Contemporain, Montréal.	1990 <i>Aperto '90. XLIV Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia</i> , Corderie dell'Arsenale, Venezia. <i>Pas n'importe où sous le soleil 5</i> , CNAC. Centre National d'Art Contemporain - Villa Arson, Nice. <i>Aktuelle Kunst Europas</i> , Deichtorhallen Hamburg, Hamburg. <i>Le carré libéré</i> , Espace de l'Art Concret, Mouans-Sartoux. <i>Nature (artificielle)</i> , Espace Electra, Paris. Art Cologne, Köln (Galerie Ryszard Varisella, Frankfurt am Main). <i>Ligthseed: Wolfgang Laib, Cy Twombly, Michel Verjux</i> , WATARI-UM. The Watari Museum of Contemporary Art, Tokyo. <i>Alan Charlton, Gerhard Richter, Michel Verjux</i> , Galerie Liliane & Michel Durand-Dessert, Paris. <i>Francja dzisiaj</i> , Museum Narodowe w Warszawie, Warszawa; Museum Narodowe w Krakow, Krakow.	1992 <i>Regard multiple</i> , Galeries Contemporaines du Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris. <i>Le regard libéré</i> , Espace de l'Art Concret, Mouans-Sartoux. <i>Parcours contemporain</i> , Galleria Edicola Notte, Roma. Art 23 Basel, Basel (Galerie Pierre Huber, Genève). <i>Autour d'une passion 4</i> , Château de Fraissé, Fraissé-des-Corbières. <i>Le témoin oculiste</i> , Galerie Contre Jour, Belfort. <i>France, la troisième génération</i> nell'ambito di <i>Expo '92. Exposición Universal de Sevilla</i> , Pabellon del arte, Sevilla. <i>Lux Europae</i> , Edinburgh.	<i>Collections collection</i> , Musée d'Art moderne de Saint-Étienne Métropole, Saint-Étienne. <i>Passions privées. Collections particulières d'art moderne et contemporain en France</i> , Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris.		
1987	<i>Onze de France</i> , Galerie Survremene Umjetnosti, Zagreb. <i>L'Espace, le Temps 87</i> , Fondation Danae, Pouilly. <i>Un artiste, un musée</i> , Gare RER/SNCF Saint-Quentin-en-Yvelines, Saint-Quentin-en-Yvelines. <i>Accrochage 1</i> , Fonds National d'Art Contemporain, Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, Paris.	1991 <i>Ultra lux. Metafore e forme della luce</i> , Museion - museo d'arte moderna e contemporanea di Bolzano, Bolzano. <i>Valses nobles et sentimentales. Un choix de Jean Brolly</i> , Ancienne Douane, Musées de la Ville de Strasbourg, Strasbourg. <i>Voir et s'asseoir</i> , Espace de l'Art Concret, Mouans-Sartoux. <i>Bildlicht. Malerei zwischen Material und Immaterialität</i> , Museum des XX. Jahrhunderts, Wien. <i>Tabula rasa, le monument, 25 artistes dans l'espace urbain de Bienne</i> , Bienne/Biel. <i>Lato sensu</i> , Musée des Beaux-Arts, Mulhouse; Kunsthall Charlottenborg, København; Kampnagelfabrik K3, Hamburg; Werk Freiburg, Hallen für Kunst, Freiburg im Breisgau. <i>Nouvel Espace</i> , Galerie Liliane & Michel Durand-Dessert, Paris. <i>Construction</i> , FRAC Poitou-Charentes, Hôtel Saint-Simon, Angoulême. <i>Juste en dessous ó</i> , CNAC. Centre National d'Art Contemporain - Villa Arson, Nice. <i>Le Consortium collectionne</i> , Château d'Oiron, Oiron. <i>Première Biennale d'Art Contemporain</i> , Musée d'Art Contemporain, Lyon. <i>L'excès et le retrait. XXI Bienal Internacional de São Paulo</i> , São Paulo. Galerie Liliane & Michel Durand-Dessert, Paris.	1993 <i>Le monde en éclats, l'œuvre en effraction</i> , Galerie Yvon Lambert, Paris. <i>200 œuvres du Fonds national d'art contemporain</i> , Espace Art Défense, Galerie de l'Esplanade, La Défense. <i>GAS. Grandiose Ambitieux Silencieux</i> , CAPC. Musée d'art contemporain de Bordeaux, Bordeaux. <i>Prospect 93</i> , Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main. <i>Espace libéré</i> , Espace de l'Art Concret, Mouans-Sartoux. <i>18</i> , Galerie Georges Verney-Carron, Villeurbanne. <i>Comme rien d'autre que des rencontres</i> , Museum van Hedendaagse Kunst, Antwerpen. <i>Huit expositions et un espace. Reflexions sur la pratique de l'installation "in situ"</i> , Eglise des Jesuites, Sion.	1996 <i>Tranquility. Miyajima, Nordman, Sugimoto, Toroni, Verjux</i> , Chiba City Museum of Art, Chiba. <i>Devant et derrière la lumière</i> , Espace de l'Art Concret, Mouans-Sartoux. <i>Mirades (sobre el Museu)</i> , MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona. <i>Gadenne, Kuball, Leccia, Verjux</i> , Hôpital de la Pitié-Salpêtrière, Paris. <i>Wolfgang Laib, Tatsuo Miyajima, Michel Verjux</i> , Buchmann Galerie, Köln.		
1988	Galerie Claire Burrus, Paris. <i>Lumières</i> , FRAC Bourgogne, Dijon. <i>Jean-Gabriel Coignet, François Perrodin, Michel Verjux</i> , Galerie Georges Verney-Carron, Villeurbanne. <i>Sous le soleil 1</i> , CNAC. Centre National d'Art Contemporain - Villa Arson, Nice. <i>Vivent les FRAC</i> , Le Nouveau Musée, Villeurbanne. <i>Maison de caractères. Deuxième Festival d'Art Contemporain</i> , Château Coquelle, Dunkerque.		1994 <i>L'art français 1970-1993</i> , Galleria d'Arte Moderna, Bologna. <i>Collection Caisse des dépôts et consignations</i> , Fundação das Descobertas, Lisboa. <i>L'exposition est dans l'escalier</i> , Mamco. Musée d'art moderne et contemporain, Genève. <i>Cécile Bart, Felice Varini, Michel Verjux. Le tour</i> , Galerie Georges Verney-Carron, Villeurbanne. <i>Ouverture</i> , Mamco. Musée d'art moderne et contemporain, Genève. <i>Michel Verjux, Rini Tandon, Willi Kopf</i> , Kunstraum Niederösterreich, Wien.	1997 <i>Licht</i> , Heidelberger Kunstverein, Heidelberger. <i>La rayure l'intervalle le jour...</i> , FRAC Nord, Pas de Calais, Dunkerque. <i>Atelier ouvert (3e moment du cycle LeWitt, Morellet, Verjux, Thomas)</i> , Bourg-en-Bresse. Art 28 Basel, Basel (Galerie Mark Müller, Zürich). <i>Licht, Sichtbares und Vor gestelltes in der Kunst seit 1960</i> , Salzager Hall, Kunsthalle Tirol, Hall in Tirol. <i>1983-1997</i> , Galerie Georges Verney-Carron, Villeurbanne. <i>Michel Verjux et Krijn de Koning rejoignent Felice Varini chez Patrick des Gachons (autour d'une passion, 9)</i> , Château de Fraissé, Fraissé-des-Corbières. FIAC, Paris (Galerie Mark Müller, Zürich). <i>Mecarelli, Morellet, Verjux</i> , Galerie Oniris-Yvonne Paumelle, Rennes. <i>Le bel aujourd'hui. Œuvres d'une collection privée</i> , Le Nouveau Musée - Institut & FRAC de Rhône-Alpes, Villeurbanne.		
1989	<i>Sous le soleil exactement 2</i> , CNAC. Centre National d'Art Contemporain - Villa Arson, Nice. <i>Niemandsland</i> , Kunsthalle Recklinghausen, Recklinghausen. <i>Reflexion 1789-1989</i> , Museum Fridericianum, Kassel. <i>François Perrodin, Adrian Schiess, Michel Verjux</i> , École Supérieure d'Art Visuel, Genève. <i>Exactement pas à côté 3</i> , CNAC. Centre National d'Art Contemporain - Villa Arson, Nice. <i>Reihe</i> , Galerie Vera Munro, Hamburg. <i>Liberté & égalité</i> , Museum Folkwang, Essen; Kunstmuseum Winterthur, Winterthur. <i>Histoires de musée</i> , Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris. <i>Sub lumine Burgundiae</i> , Halle Sud, Genève. <i>Pas à côté pas n'importe où 4</i> , CNAC. Centre National d'Art Contemporain - Villa Arson, Nice.		1995 <i>ARTEC 95. The 4th International Biennial</i> , Nagoya City Art Museum, Nagoya. <i>Collection, fin XXe siècle</i> , Le Confort Moderne, Poitiers. <i>Au rendez-vous des amis, collection A. L'H.</i> , Mamco. Musée d'art moderne et contemporain, Genève.	1998 <i>L'Hypothèse du tableau volé. 2 ou 3 choses que je sais d'elle (première enquête)</i> , Mamco. Musée d'art moderne et contemporain, Genève. <i>Sans Titre a dix ans</i> , Musée d'Art Moderne, Villeneuve-d'Ascq. <i>Et stock!</i> , FRAC Bourgogne, Dijon. <i>Geistes Gegenwart</i> , Karmeliterkirche, München. <i>Si j't'attrape... Armleder, Boeno, Lavier, Morellet, Verjux</i> , Galerie Catherine Issert, Saint-Paul-de-Vence. <i>Tableaux aux murs</i> , F.R.A.C. Bourgogne, Dijon. <i>Le trésor. Collection Ambiente rosso</i> , Le consortium/L'usine, Dijon.		



Kunstmesse, galerie Mark Müller, Zürich, Berlin.
FIAC, Paris (Galerie Catherine Issert, Saint-Paul-de-Vence).
7. Triennale der Kleinplastik 1998: zeitgenössische Skulptur Europa, Afrika, Südwest LB Forum, Stuttgart; The Market Gallery, Johannesburg.
50 espèces d'espaces, collections du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Centre de la Vieille Charité, MAC. Galeries contemporaines des Musées de Marseille, Marseille.

- 1999 *High Light*, Neon und Leuchtshoff, Galerie Müller-Roth, Stuttgart.
Projekte zum Lichtparcours Braunschweig 2000, Kunstverein Braunschweig, Braunschweig.
Extinction des feux, Art & Public, Genève.
The Space Here Is Everywhere, Galerien der Stadt Esslingen, Villa Merkel, Esslingen.
20 Jahre für die Kunst... &, Galerie Dorothea van der Koelen, Mainz.
Carte blanche à Catherine Issert, Galerie Kahn, Strasbourg.
Köln Skulptur, Art Cologne, galerie Buchmann, Köln.
Lumia, International Lyskunst, Kunsthal Charlottenborg, København.
La coscienza tra arte e cultura contemporanea, Palazzo Doria Spinola, Genova.
- 2000 *Light Pieces*, Casino Luxembourg - Forum d'art contemporain, Luxembourg.
Prélèvements d'espaces, Galerie de la Friche Belle de Mai, Marseille.
Ordre du jour. Zur Tagesordnung, Espace Ernst Hilger, Paris.
Farbe zu Licht, Fondation Beyeler, Basel.
Lumière aux Cordeliers, Ancien Couvent des Cordeliers, Paris.
Passages, Centre de Création Contemporaine, Tours.
Incursion / excursion. Krijn de Koning, Laurent Pariente, Felice Varini, Michel Verjux, École Supérieure des Beaux-Arts, Nîmes.
Art concret, Espace de l'Art Concret, Mouans-Sartoux.
(Cotthem)³, Cotthem Gallery, Knokke.
Dia. Slide. Transparency, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin.
Espaces de circonstances, FRAC Bourgogne, Dijon.
25 ans, Echanges de vues, Galerie Catherine Issert, Saint-Paul-de-Vence.
- 2001 *Art Unlimited*, Basel (Galerie Liliane & Michel Durand-Dessert, Paris).

Sélest'art 2001, Biennale d'Art Contemporain, Sélestat; Château du Haut-Königsbourg, Orschwiller.
Artissima, Torino (Galerie Catherine Issert, Saint-Paul-de-Vence).
À fur et à mesure, Espace de l'Art Concret, Mouans-Sartoux.

- 2002 *Artefiera*, Bologna (A arte Studio Invernizzi, Milano).
L'art d'aujourd'hui: un choix dans la collection du Fonds National d'Art Contemporain, Musée de Grenoble, Grenoble.
Stanze II, Museion - museo d'arte moderna e contemporanea di Bolzano, Bolzano.
Basics, Kunsthalle Bern, Bern.
De concert, œuvres d'une collection privée, FRAC des Pays de la Loire, Carquefou.
Simulation. La nuit des Musées, MUDAM. Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean, Luxembourg.
FIAC, Paris (Galerie Catherine Issert, Saint-Paul-de-Vence).
Art Cologne, Köln (A arte Studio Invernizzi, Milano).
Galerie(s), Galerie Intérieur, Lille.
Carlo Invernizzi. Natura Naturans, Palazzo Trivulzio, Melzo.
- 2003 *Telling a Work of Art*, Andrew Jensen Gallery, Auckland; Dunedin Public Art Gallery, Dunedin.
Trésors publics, les 20 ans des FRAC, Château des Ducs de Bretagne, Nantes.
LichtRouten 2003, Tiefgarage Museen der Stadt, Lüdenscheid.
Nuit blanche, Crédit Municipal de Paris, Paris.
LuminoSite, Salle Michel Journiac - Université Paris I, Fontenay-aux-Roses.
7 Türme / 7 Lichter, Paderborn.
- 2004 *Segni di luce*. Gianni Colombo, Dan Flavin, Sylvie Fleury, Matthew McCaslin, Tatsuo Miyajima, François Morellet, Keith Sonnier, Michel Verjux, A arte Studio Invernizzi, Milano.
Le Grand Huit, Le Vallon du Villaret.
Trou, art & archi & art, La Galerie, Noisy-le-Sec.
Parcours Saint-Germain-des-Prés, Paris.
D'un lieu l'autre. Œuvres de la collection Daniel Bosser, Centre d'Art de l'Yonne, Auxerre; Château de Tanlay, Tanlay.
À angles vifs, CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux, Bordeaux.
L'art au futur antérieur, autour de la galerie Durand-Dessert, Musée de Grenoble, Grenoble.

- Einleuchten*, Museum der Moderne, Salzburg.
- Nuit Blanche*, Place de l'Odéon, Mairie de Paris, Paris.
- Les points du jour*, Cité Universitaire, Mairie de Paris, Paris.
- FIAC, Paris (Galerie Jean Brolly, Paris).
- StadtLicht. LichtKunst*, Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg.
- APRIORI*, Galerie Dorothea van der Koelen, Mainz.
- 2005 *Le monde est rond*, Espace de l'Art Concret, Mouans-Sartoux.
- Interlude 2: Concrets?*, FRAC Nord - Pas de Calais, Dunkerque.
- Collection Daniel Bosser/extraits/...*, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis.
- MiArt, Milano (A arte Studio Invernizzi, Milano).
- La Nuit des Musées*, Musée national de Préhistoire, Les Eyzies-de-Tayac.
- LICHT-Denkraum und Inszenierung 1*, Städtischen Galerie Remscheid, Remscheid.
- Le génie du lieu*, FRAC Bourgogne, Musée des Beaux-Arts, Dijon.
- Les Visiteurs. Œuvres d'aujourd'hui dans les monuments historiques*, F.N.A.C. & Monum' - Château du Roi René, Tarascon.
- Par Amour*, Art 45 (O. Houg & G. Verney-Carron, Lyon) nell'ambito di *Résonance. Biennale d'art contemporain*, Lyon.
- Parcours #1 2005-2006: collection du MAC VAL* Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, MAC VAL - Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, Vitry-sur-Seine.
- 2006 *Start@hangar/arte a Milano*, Hangar Bicocca, Milano.
- Le mouvement des images. Art, cinéma. Nouvelle présentation de la collection du Centre Pompidou*, MNAM. Musée National d'Art Moderne - Centre Georges Pompidou, Paris.
- L'exposition là*, Château de Malves en Minervois, Carcassonne.
- La force de l'art*, Galeries Nationales du Grand Palais, Paris.
- Vincent Lamouroux, Julien Mijangos & Michel Verjux*, Galerie Catherine Issert, Saint-Paul-de-Vence.
- Arts: Le Havre 2006. Biennale d'Art Contemporain: la vie, la ville*, Le Havre.
- C4 Index n. 0, C4 - Centro Cultura Contemporaneo* Caldogno, Caldogno.
- Moi et les autres*, Galerie Catherine Issert, Saint-Paul-de-Vence.
- FIAC, Paris (A arte Studio Invernizzi, Milano).
- Regard 02: minimalismes*, Donation Albers-Honegger, Espace de l'Art Concret, Mouans-Sartoux.
- ON/OFF*, Casino Luxembourg - Forum d'art contemporain, Luxembourg.
- 2007 *Luce di Pietra. Percorso franco-italiano di arte contemporanea*, Ambasciata di Francia - Palazzo Farnese, Villa Medici, San Luigi dei Francesi, San Nicola dei Lorenesi, Roma.
- Contrepoint. De la sculpture*, Département des Sculptures du Musée du Louvre - Musée du Louvre, Paris.
- L'arrivée du temps*, Gare de Metz-Ville, Metz.
- Rouge baiser*, Hangar à bananes - Groupe de recherche sur les abstractions E.R.B.A., Nantes.
- Accrochage*, Forteresse de Salses, Salses.
- Métro*, Les Abattoirs, Toulouse.
- On fait le mur. Flux + territoires + frontières = multimedia*, Espace de l'Art Concret, interventi in città, Mouans-Sartoux.
- FIAC, Paris (A arte Studio Invernizzi, Milano).
- Chez Dominique Perrault Architecture, des œuvres de la collection Billarant*, Dominique Perrault Architecture, Paris.
- 2008 *Artefiera* Bologna, Bologna (Galerie Jean Brolly, Paris).
- Art Karlsruhe, Halle Karlsruhe, Karlsruhe (Galerie Dorothea van der Koelen, Mainz/Venezia).
- + de réalité*, Hangar à Bananes - Groupe de recherche sur les abstractions E.R.B.A., Nantes.
- XXL. Summer group exhibition*, Espace Black Box - Art & Co, Galerie Guy Ledune, Bruxelles.
- Moi et les autres*, Galerie Catherine Issert, Saint-Paul-de-Vence.
- Le projet de la press Bliss*, Maison du développement culturel, Gennevilliers.
- Extra-light. John Armleder, Michel Verjux, Banks Violette*, Point Éphémère, Paris.
- 2009 *Tilt, 11 musées se rassemblent au tour de l'art contemporain*, Musée de l'objet, Collection d'art contemporain, Blois.
- Vide et plénitude*, Espace Commynes - Centre Culturel Coréen, Paris.
- MiArt, Milano (A arte Studio Invernizzi, Milano).
- Art Brussels, Bruxelles (Galerie Jean Brolly, Paris).
- A plein tube sur la lumière et la couleur*, Espace Black Box - Art & Co, Galerie Guy Ledune, Bruxelles.
- Double détente*, L'orangerie - parc municipal Mairie, Fontenay-le-Comte.
- When Ideas become Form*, Galleria Dorothea van der Koelen, Venezia.
- Projet/Projection#7.0. Biennale de l'Estuaire 2009*, École nationale supérieure d'architecture, Nantes.
- Nous ne vieillirons pas ensemble*, Galerie Odile Ouizeman, Paris.
- FIAC, Paris (A arte Studio Invernizzi, Milano).
- When Ideas become Form "30 Years of Gallery"*, Galerie Dorothea van der Koelen, Mayence.
- 2010 MiArt, Milano (A arte Studio Invernizzi, Milano).
- Internationale Biennale der Lichtkunst Ruhr 2010. Open Light in Private Spaces*, Haus Kneißel, Hamm.
- Nous ne vieillirons pas ensemble*, Galerie de Multiples, Paris.
- Rund. Form, Grenze, Körper, Erscheinung*, Gesellschaft fuer Kunst und Gestaltung, Bonn.
- Light Show*, Buchmann Galerie, Lugano.
- François Morellet, François Perrodin, Felice Varini, Michel Verjux*, Galerie Mark Müller, Zürich.
- Art 41 Basel, Basel (Galerie Mark Müller, Zürich).
- Prendre la porte et faire le mur*, FRAC Provence-Alpes-Côtes d'Azur, Marseille.
- Art, Architecture, Design*, Galerie Verney-Carron, Lyon.
- Arte Natura Poesia. Interventi a Morterone*, Morterone.
- FIAC, Paris (A arte Studio Invernizzi, Milano).
- Plus de lumière*, Kunstraum Alexander Bürkle, Freiburg im Breisgau.
- 2011 *Group Show (Adieu Gessnerallee!)*, Galerie Mark Müller, Zürich.
- In parallelo. Una mostra. Tre luoghi*, A arte Studio Invernizzi, Miart, Milano (A arte Studio Invernizzi, Milano); Art Brussels, Bruxelles (A arte Studio Invernizzi, Milano).
- Art Brussels, Bruxelles (Galerie Jean Brolly, Paris).
- Container-fiction*, plaine de Plainpalais, Genève.
- Le Silo*, Le Silo - Collection Billarant, Marines.
- La collection s'installe...*, Espace de l'Art Concret, Mouans-Sartoux.
- Et si l'espace n'était qu'une dimension intérieure*, Abbaye Saint André, Centre d'art contemporain, Meymac.
- Spektrale. Licht und Farbe in Kunst und Wissenschaft*, Mainzer Wissenschaftsallianz, Rheingoldhalle, Mayence.
- La presse Bliss*, Ville de Gennevilliers, Gennevilliers.
- Conceptual Tendencies 1960s to today*, Daimler Contemporary, interventi in città, Berlin.
- 85-87 Fbg. St Martin, commissariat général de 13 galeries françaises, Paris.
- FIAC, Paris (A arte Studio Invernizzi, Milano; Galerie Catherine Issert, Saint-Paul-de-Vence).
- 2012 *One piece at a time. Mosta-Heirt, Sabatier, Varini, Verjux*, Point Éphémère, Paris.
- 10^e anniversaire de la galerie*, Galerie Jean Brolly, Bastille Design Center, Paris.
- Lux perpetua*, Kamel Mennour, Paris.
- D'une maison l'autre*, Odile Repolt & François Huet, Bruxelles.
- Immagine della Luce. Artisti della contemporaneità internazionale per Villa Clerici*, Galleria d'Arte Sacra dei Contemporanei di Villa Clerici, Milano.
- Arte Natura Poesia. Interventi a Morterone 2012*, Morterone.
- FIAC, Hors-les-murs, Paris (nell'ambito di *The Exchange Library* di Tadashi Kawamata, Galerie Kamel Mennour, Paris).
- Genesi del fare*, A arte Studio Invernizzi, Milano.
- Moi & les autres*, Galerie Catherine Issert, Saint-Paul-de-Vence.
- 2013 *Épures*, Le Sept Cinq Club et Benjamin Sabatier, Paris.
- Novecento mai visto. Highlights from the Daimler Art Collection*, Museo di Santa Giulia, Brescia.
- La ligne - art, architecture, design*, Galerie Georges Verney-Carron, Lyon.
- Dynamo. Un siècle de lumière et de mouvement dans l'art 1913-2013*, Réunion des musées nationaux - Grand Palais, Paris.
- Carlo Invernizzi. Secretizie*, Biblioteca Comunale Centrale Palazzo Sormani, Milano; Galleria Comunale d'Arte Contemporanea Ai Molini, Portogruaro.
- Le Silo 02*, Le Silo - Collection Billarant, Marines.
- Sur la mauvaise pente*, Galerie de Roussan, Paris.
- Living with more art*, Galerie Reinhard Hauff, Stuttgart.
- Upside down. Deel I: Specific Objects*, Cultuurcentrum Strombeek Grimbergen, Strombeek-Bever.
- FIAC, Paris (A arte Studio Invernizzi, Milano).
- Upside down. Deel II: Let's Dance*, Cultuurcentrum Strombeek Grimbergen, Strombeek-Bever.
- 2014 *Des choses en moins, des choses en plus. Collections immatérielles & protocolaires*, Palais de Tokyo, Paris.
- Art Paris Art Fair, Paris (Galerie Catherine Issert, Saint-Paul-de-Vence).
- 13 13 93*, La Courneuve.

Summer Show // 1, Galerie Catherine Issert, Saint-Paul-de-Vance.

Morterone: una soglia poetica. Natura Arte Poesia, Palazzo delle Paure, Lecco.

Der Zukunft Entgegen - Towards The Future, Cadoro - Center for Arts and Science, Mayence.

2015 Correspondances, Lokremise - Kunstmuseum St. Gallen, St. Gallen.

Histoire de peintres, Galerie Catherine Issert, Saint-Paul-de-Vance.

Le Silo 03, Le Silo - Collection Billarant, Marines.

Es werde Licht... Von den Impressionisten zu Thomas Alva Edison, Kunstmuseum St. Gallen, St. Gallen.

Masse critique, Galerie Jean Brolly, Paris.

2016 L'Occhio Cinematico. Arti Visive e Cinema oltre la soglia del Visibile, A arte Invernizzi, Milano.

Lichtkunstfestival, Kunsthalle Göppingen, Stuttgart.

Formes du silence. Chez Le Corbusier. Geneviève Asse, Jaromír Novotný, Friederike von Rauch, Michel Verjux, Couvent de La Tourette, Eveux.

La Quadrature du cercle, F.R.A.C. Nord-Pas-de-Calais Picardie, Dunkerque.

Galeristes, Salon d'art contemporain, Carreau du Temple, Paris.

Der Duchamp Effekt. Readymade. Werke aus der Daimler Art Collection, Kunsthalle, Göppingen.

Ex.Pdf : exposer les écritures exposées, Galerie Art & Essai, Université Rennes 2, Rennes.

2017 Blickwechsel – Werke aus der Sammlung, Kunstraum Alexander Bürkle, Freiburg im Breisgau.

Ex.Pdf : exposer les écritures exposées, Galerie Zwangigquadrameter, Berlin.

Pluriel, Site patrimonial de la Chaux-Beffes, Chabrolles.

Le Silo 04, Le Silo - Collection Billarant, Marines.

Cabinet des merveilles, L'Arbre du monde galerie, Arles.

François Morellet. Correspondances Amicales, Galerie Catherine Issert, Saint-Paul-de-Vance.

Ex.Pdf : exposer les écritures exposées, Les Brasseurs, Bruxelles.

Collectionner, le désir inachevé, Musée des Beaux-arts, Angers.

Caméra Caméra (Douzenel, Morellet et Verjux), Hôtel Windsor, Nice.

2018 Ex.Pdf : exposer les écritures exposées, Académie des Beaux-arts, Bruxelles.

L'Occhio Filosofico, A arte Invernizzi, Milano.

Une question de temps. Takesada Matsutani, Jaromír Novotný et Michel Verjux, Galerie Jean Brolly, Paris.

Act(e)s. Art contemporain en Touraine, Cité Royale, Loches.

2019 Enfermement, Musée d'art et d'histoire Paul Eluard, Saint-Denis.

Le Silo 05, Le Silo - Collection Billarant, Marines.

Avanti-Avanti-100. Weisse Kiste. Rakuko Naito, Thomas Rentmeister, Michel Verjux, Mies Van Der Rohe Haus, Berlin.

Ex.Pdf : expoñer as escrituras expostas, Consello da Cultura Galega, Santiago de Compostela.

Carlo Invernizzi and His Poetic World, Neuer Kunstverein Aschaffenburg, Aschaffenburg.

2020 White Plate, White Cup de John Armleder, Galerie Jean Brolly, Paris.

Sul margine, A arte Invernizzi, Milano.

2021 Varia – dessins et œuvres sur papier, Galerie Jean Brolly, Paris.

Morterone. Natura Arte Poesia, Casa dell'Arte, Morterone.

Huis clos, DBKA, Bruxelles.

50 / 50. Exposition du cinquanteanaire de l'École des arts de la Sorbonne, Galerie Michel Journiac, Paris.

Espace libéré – Hommage à Sybil Albers, Espace de l'Art Concret, Mouvans-Sartoux.

FIAC, Paris (Galerie Catherine Issert, Saint-Paul-de-Vence).

-"Mehr Licht!"; Casa Masaccio | Centro per l'Arte Contemporanea, San Giovanni Valdarno.

Double Je – Donation Durand-Dessert & Collections MAMC+, Musée d'art moderne et contemporain, Saint-Etienne Métropole.

Ex.Pdf : exposer les écritures exposées 13/15, Festival Book Brutality, Strasbourg.

2022 Missing..., Galerie Martine Aboucaya, Paris.

L'occhio critico, A arte Invernizzi, Milano.

Monde Parfait, Musée de l'Histoire Vivante, Montreuil.

Le Silo 06, Le Silo - Collection Billarant, Marines.

2023 Solaris, FRAC Provence Alpes côte d'Azur, Marseille.

Paysages synonymes / Synonymous Landscapes, Résidence Huet-Repolt, Bruxelles.

Vom Geschmack eines Apfels, PEAC Museum, Freiburg im Breisgau.

Bocconi Art Gallery 2023, Università Luigi Bocconi, Milano.

In Praise of Shadows, Nanjo Art Museum, Okinawa.

2024 Dimensionare lo spazio, A arte Invernizzi, Milano.

La possibilità d'une collection III, Galerie Catherine Issert, Saint-Paul-de-Vance.

Perspectives environnantes - Panorama I Monferrato, Chiesa dell'Annunziata, Castagnole Monferrato.

Bocconi Art Gallery 2024, Università Luigi Bocconi, Milano.

Le Silo 07, Le Silo - Collection Billarant, Marines.

2025 Morterone. Natura Arte Poesia 2025, Casa dell'Arte, Morterone.

Bocconi Art Gallery 2025, Università Luigi Bocconi, Milano.

Sous le soleil exactement, Le Bahut, Semur-en-Auxois.

Bigre ! – artistes issus de l'ENSAD Dijon – 2025-1982, École nationale supérieure d'art et design, Dijon.

50 ans de la galerie, galerie Catherine Issert, Saint-Paul-de-Vance.

Paymages. Pratique et images de paysages, Musée Robert Dubois-Corneau, Brunoy.

2026 Points, lignes, plans, Galerie Le Minotaure, Paris.

Hommage à François Morellet, Galerie Catherine Issert, Saint-Paul-de-Vance.

Morterone. Natura Arte Poesia 2026, Casa dell'Arte, Morterone.

Bibliografia

Libri e cataloghi monografici

Michel Verjux, catalogo della mostra, Le Consortium, Association pour la diffusion de l'Art Contemporain en Bourgogne, Dijon, 1984.

Michel Verjux (Galerie Claire Burrus, Paris; Maison de la Culture et de la Communication, Saint-Étienne), catalogo della mostra, Maison de la Culture et de la Communication, Saint-Étienne, 1986.

Michel Verjux. Morceaux choisis, pieghevole, Galerie Expérimentale, Cité des Sciences et de l'Industrie La Villette, Paris, 1987.

Michel Verjux. Notes, éclairages (Galeries Contemporaines - Centre Georges Pompidou, Paris), catalogo della mostra, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, 1987.

Michel Verjux. La lanterne inversée (Église des Jesuites, Sion), catalogo della mostra, Musée Cantonal des Beaux-Arts, Sion, 1988.

Michel Verjux, pieghevole, Espace d'art contemporain "Les Bains-douches", Chauvigny, 1990.

Michel Verjux. L'exposition sous la lumière (Palais des Beaux-Arts, Bruxelles), catalogo della mostra, Imschoot uitgevers, Gand, 1990.

Michel Verjux (Musée Municipal, La Roche-sur-Yon; Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne), catalogo della mostra, Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, 1992.

Michel Verjux. Sept ans de réflexion et Au milieu (CNAC. Centre National d'Art Contemporain - Villa Arson, Nice; Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris), catalogo della mostra, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris, 1992.

Michel Verjux (Westfälischer Kunstverein Münster, Münster; Neues Museum Weserburg Bremen, Bremen; Förderkreis der Leipziger Galerie, Leipzig; Kunstmuseum St. Gallen, St. Gallen), catalogo della mostra, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 1993.

Michel Verjux, catalogo della mostra, Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach, 1993.

Michel Verjux. Parcours croisés, catalogo della mostra, Union de Banques Suisses, Lausanne, 1994.

Michel Verjux. Light Connection, catalogo della mostra, AlbrightKnox Art Gallery, Buffalo, 1997.

Michel Verjux. Croisement. Prolongement, brochure, Buchmann Galerie, Köln, 1997.

Michel Verjux. De part et d'autre (L'Aquarium - Galerie de l'École des Beaux-Arts, Valenciennes), catalogo della mostra, École des Beaux-Arts, Valenciennes, 1998.

Michel Verjux, catalogo della mostra, Ancienne Chapelle Jeanne d'Arc, Thouars, 1998.

Michel Verjux, catalogo della mostra, Espace Faux Mouvement, Metz, 1999.

Michel Verjux. Kern oder Schale?, brochure, Studio A Otterndorf, Museum Gegenstandsfreier Kunst Landkreis Cuxhaven, Otterndorf, 2001.

En bas, en haut: la ville, le château (Château du Haut Kœnigsbourg, Sélestat), catalogo della mostra, Magazine Polystyrène, Sélestat, 2001.

Michel Verjux. Il buon uso della luce nella luce, catalogo della mostra, a cura di Francesca Pola, testi di Francesca Pola, Michel Verjux, poesia di Carlo Invernizzi, A arte Studio Invernizzi, Milano, 2001.

Michel Verjux. Rivelare, prelevare, creare, catalogo della mostra, a cura di Marco Scotini, testi di Marco Scotini, Michel Verjux, poesia di Carlo Invernizzi, A arte Studio Invernizzi, Milano, 2005.

Rodin / Michel Verjux (nell'ambito di *Nuit des musées*, Musée Rodin, Paris), catalogo della mostra, Editions du Musée Rodin, Paris, 2006.

Michel Verjux. En bord de mer (Château de Théoule-sur-Mer, Théoule-sur-Mer; Château de La Napoule, La Napoule), catalogo della mostra, CCAS et Editions Cercle d'art, Paris, 2007.

Nelio Sonego Michel Verjux (Villa Pisani Bonetti, Bagnolo di Lonigo), catalogo della mostra, a cura di Francesca Pola, testi di Luca Massimo Barbero, Francesca Pola, Nelio Sonego, Michel Verjux, Associazione Culturale Villa Pisani Contemporary Art, Bagnolo di Lonigo, 2007.

Michel Verjux. Vor unseren Augen, catalogo della mostra, Galerie Dorothea van der Koelen - Chorus-Verlag für Kunst und Wissenschaft, Mainz, 2008.

Philippe Daney / Michel Verjux, lumière/art/design, catalogo della mostra, Granville Gallery, Musée d'art moderne Richard Anacréon, Granville, 2008.

Michel Verjux. Deux incises de lumière projetée (Biblioteca Comunale "La Fonte", Vignate), catalogo della mostra, testi di Massimo Donà, Carlo Invernizzi, Francesca Pola, Michel Verjux, Associazione Culturale Amici di Morterone, Morterone; Associazione Culturale Nuova Vignate, Vignate, 2008.

Michel Verjux. Synoptique (Saline royale - Institut Claude Nicolas Ledoux, Arc-et-Senans), catalogo della mostra, Ministère de la culture et de la communication, Institut Claude-Nicolas Ledoux, Arc-et-Senans, 2009.

Michel Verjux. Prima di tutte le cose, catalogo della mostra, testi di Massimo Donà, Michel Verjux, poesia di Carlo Invernizzi, A arte Studio Invernizzi, Milano, 2009.

Michel Verjux, Morceaux réfléchis. Écrits 1977-2011, Beaux-arts de Paris les éditions, Ministère de la Culture et de la Communication, Paris, 2011.

Michel Verjux. Le mur, l'espace, l'œil (Musée national Fernand Léger, Biot), catalogo della mostra, prefazione di Pascal Rousseau, dialogo con Ariane Coulondre, Musées nationaux du XXe siècle des Alpes-Maritimes, Édition de l'art, Nice, 2012.

Carlo Invernizzi, Michel Verjux, *Carlo Invernizzi, Michel Verjux. Sei poesie di Carlo Invernizzi, sei disegni di Michel Verjux*, Edizioni ποιησις, Morterone, 2012.

David Tremlett Michel Verjux. Lo spazio di un duo, catalogo della mostra, testo di Elena Forin, poesia di Carlo Invernizzi, A arte Studio Invernizzi, Milano, 2013.

Michel Verjux. Staccato stabile, catalogo della mostra, testi di Tommaso Trini, Michel Verjux, poesia di Carlo Invernizzi, A arte Invernizzi, Milano, 2016.

David Tremlett, Michel Verjux, *Horizon*, TEFAF Curated, Maastricht, Galerie Jean Brolly, Paris, 2017.

Michel Verjux, *Un espace d'états de choses possibles. Entretien avec John Cornu*, Art & Essai - Université Rennes 2 & cultureclub-studio, Rennes, 2017.

Cercles et carrés. Nicolas Chardon et Michel Verjux, catalogo della mostra, Bonisson Art Center, Rognes, 2021.

Michel Verjux. Découper plier éclairer: des corps et du vide?, catalogo della mostra, testo di Michel Verjux, A arte Invernizzi, Milano, 2022.

Michel Verjux. L'avantage de la clarté, catalogo della mostra, testi di Didier Arnaudet, Michel Verjux, Centre d'Art du Château Chasse-Spleen, Moulis-en-Médoc, 2023.

Michel Verjux. Voiles, découpes, traverses (Musée Picasso, Antibes), brochure, artpress, Paris, 2026.

Michel Verjux. Tout ou partie, catalogo della mostra, testi di Francesco Tedeschi, Michel Verjux, A arte Invernizzi, Milano, 2026.

