



# MARION MEYER CONTEMPORAIN

**Philippe Bazin / Michel Herreria / Marjorie Thébault**

**Exposition du 9 mars au 17 avril 2010**

**Vernissage samedi 6 mars de 18h à 21h**

Visuels sur demande

**MARION MEYER CONTEMPORAIN**

3 rue des Trois Portes

75005 Paris

T. +33 (0)146330438 F.+33(0)140469141

[contact@galeriemarionmeyer.com](mailto:contact@galeriemarionmeyer.com)

[www.marionmeyercontemporain.com](http://www.marionmeyercontemporain.com)

**Marion Meyer**

**Eva Meyer-Zerbib**

**Jean-François Dumont**

**Mélaine Rouger**

# Philippe Bazin / Michel Herreria / Marjorie Thébault

**Exposition du 9 mars au 17 avril 2010**

**Vernissage samedi 6 mars de 18h à 21h**

Philippe Bazin, Michel Herreria, Marjorie Thébault.

Trois artistes qui viennent d'horizons différents et de pratiques différentes et que réunie ici l'utilisation de l'image numérique.

Marjorie Thébault dans ce film établit l'aspect fondamentalement poétique de sa relation au territoire. Elle a réalisé des "galets à ricochets" en céramique. Ces galets sont lancés sur des surfaces d'eau, mers, lacs de montagne, ruisseaux. Chaque lieu est un paysage ou le devient, autour du ricochet. Tous les lancés sont filmés. Tous les lieux sont cartographiés et chaque carte est raccordée simultanément, en diptyque, avec le paysage où à lieu le ricochet. Un plan filmique, bref, de vent dans un arbre, rythme le montage comme un refrain. Ce plan ramène toujours l'opération artistique à un endroit précis. La vidéo ainsi obtenue est associée à des photos, des "portraits" des galets disparus qui défilent sur un moniteur. Il reste beaucoup à dire sur ce dispositif, la fabrication des galets, leur disparition, les ricochets un peu partout, l'arbre et le vent qui marque un retour perpétuel vers un espace intime...

Michel Herreria est peintre. Pour cette exposition, il peint directement à la palette graphique des tableaux qui seront projetés. Ces tableaux sont fixes ou animés, sonores ou pas. Le travail de cet artiste vient du dessin, du trait au sens le plus aigüe : « trait d'esprit ». Il s'intéresse aux mots (maux) du social. Ses *witz* graphiques ont pour thème l'absurde, l'homme piégé dans la prolifération des grilles qui accompagnent nos systèmes. Son travail est un théâtre tragi-comique où les mots et les actes des « décideurs » deviennent des personnages de scènes livrés à eux mêmes.

Philippe Bazin qui est des trois artistes le plus connu propose ici un projet qui a son origine dans la photographie de foule de Woodstock en 1969. Cette photographie est reproduite à l'intérieur de l'album vinyle de l'époque. A partir de celle-ci l'artiste cadre et scanne chaque visage du premier plan au dernier plan, dans un ordre précis. Il en résulte 426 visages qui sont projetés sous la forme d'un diaporama de 14 minutes. Le tout accompagné d'une bande son qui correspond aux moments sonores existant sur l'enregistrement live en dehors des morceaux de musique.

Ces trois vidéos, indépendantes entre elles, forment trois théâtres où chaque artiste décide de s'affronter à quelque chose d'essentiel :

Retrouver un espace de contemplation, un espace à soi, non négociable, chez Marjorie Thébault. Révéler la manière insinuante, contraignante et absurde de l'encadrement du monde chez Michel Herreria. « Affronter l'institution »\*, selon les termes de Christiane Vollaire, chez Philippe Bazin.

\* Christiane Vollaire, *La radicalisation du monde*, L'Atelier d'édition et Filigranes éditions, 2009.

**Philippe Bazin**



Philippe Bazin  
WK, 2009  
projection vidéo avec bande son  
14 minutes



Philippe Bazin  
*Sans titre, Polican, 2007*  
Albanie



Philippe Bazin  
*Sans Titre, Moulages ethniques*  
2003



Philippe Bazin  
*Sans titre, Porto*  
2001



Philippe Bazin  
Né à Nantes en 1954

Photographe/Plasticien professeur de photographie à l'École Supérieure des Beaux-arts de Valenciennes.

Expositions Personnelles

- 2009 *La Radicalisation du monde*, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables d'Olonne.  
*Les yeux fermés*, Centre Régional de la Photographie Nord Pas-de-Calais, Douchy-les-Mines.  
*Faces*, galerie du Pôle image Haute-Normandie, Rouen.  
*Une photographie dans l'espace public*, dix panneaux Decaux, Douvres.
- 2008 *Noé*, Galerie Michel Journiac, Université de Paris I, La Sorbonne, Paris.
- 2007 *Noir silence*, Galerie Anne Barrault, Paris.  
*Femmes Militantes des Balkans*, Théâtre de la Commune, Aubervilliers.
- 2006 *Une Heure*, artothèque, Caen.  
*Une partie de la campagne*, Centre d'art de l'Yonne, Tanlay, Bourgogne.  
*Adolescents*, festival de cinéma Transversales, Quimper.
- 2005 *Identité-Altérité*, collège de Théroutanne (Pas-de-Calais).  
*Porto 2001*, Institut Camoes, Paris.  
*Détenus*, Galerie Anne Barrault, Paris.
- 2004 *Vues Imprenables*, Mairie (avec Kenny Hunter), Lille.  
*Détenus 1996*, Espace 36, Saint-Omer.  
Ecole Supérieure des Beaux-Arts de Quimper.
- 2003 *Intérieurs*, Musée des Beaux-Arts, Dunkerque.  
*Une heure*, Galerie Anne Barrault, Paris.  
*Vues Imprenables*, Galerie Intérieurs, Thierry Laigle, Lille.  
*Femmes Militantes des Balkans*, Le Triangle, Rennes.
- 2002 *Femmes Militantes des Balkans*, Tocka, Skopje, Macédoine.  
*Femmes Militantes des Balkans*, Centre d'Art Contemporain, Podgorica, Monténégro.  
Culturgest, Porto, Portugal.  
*Femmes Militantes des Balkans*, Galerie de l'Académie des Arts, Sarajevo.  
*Femmes Militantes des Balkans*, Centre de Décontamination Culturelle, Belgrade.  
*Femmes Militantes des Balkans*, Galerie d'Art du Kosovo, Prishtina.  
*Les Présidents*, Cent lieux d'art, Solre-le-Château (Nord).
- 2001 Galerie Maria Chailloux (avec Éric Nehr), Amsterdam.  
Scène Nationale La Passerelle, Gap.
- 2000 Centre Photographique de Lectoure (Gers).  
Nés, Galerie Anne Barrault, Paris.  
Passage de Retz, exposition du Prix Niépce, Paris.  
Nés, Villa Mariani, Solre Le Chateau (Nord).
- 1999 Nés, Granit, Scène Nationale, Belfort.  
Musée Nicéphore Niépce (exposition du Prix Niépce), Chalon-sur-Saône.  
Nés, Espace Sculfort, Maubeuge.  
*Adolescents*, galerie Anne Barrault, Paris.  
The George Rodger Gallery, KIAD, Maidstone, Angleterre.  
The Zandra Rhodes Gallery, KIAD, Rochester, Angleterre.
- 1998 *Maurice*, lycée Pierre Forest, Maubeuge.

- 1997 Collège Boris Vian, Coudekerque-Branche.  
 1996 *Adolescents*, Centre de détention, Loos-les-Lille.  
 1995 *Adolescents*, Galerie de l'Ancienne Poste, Le Channel, Calais.  
 1992 Ecole des Beaux-Arts (vitrines), Valenciennes.  
 1991 1ère biennale d'art contemporain *L'amour de l'art*, Lyon.  
*Faces (vieillards)*, galerie Collin, Rennes.  
 1990 Centre culturel de Vitré.  
 Galerie Jean-Christian Fradin, Nantes.  
 Espace culturel Onyx, Saint-Herblain.  
 1989 Festival du Trégor, Lannion.  
 Rencontres Internationales de la Photographie, Arles.  
 1987 *Faces (vieillards)*, galerie Vrais Rêves, Lyon.  
*Faces (vieillards)*, galerie Perrain, Paris.  
 1985 Mairie, Les Lucs sur Boulogne, Vendée.  
 Paris-Photo, Nantes.  
 Conservatoire municipal, La Roche-sur-Yon.

#### Expositions collectives

- 2011 *Investigations of a dog*, Fondation Deste, Athènes, Grèce.  
*Investigations of a dog*, Magasin 3, Stockholm Konsthall, Suède.  
 2010 *Investigations of a dog*, La Maison Rouge, Paris, France.  
*Investigations of a dog*, Fondation Ellipse, Cascais, Portugal.  
 2009 Idem+arts, avec Laura Henno et Gérald Deflandre, Maubeuge.  
*Investigations of a dog*, Fondazione Sandretto, Turin, Italie.  
*Sculpture/Photographie, un horizon commun 1839-2009*, jardins de l'orangerie du Domaine de Sceaux.  
*Dans l'œil du critique. Bernard Lamarche-Vadel et les artistes*. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.  
*Un+deux+trois = ?...*, avec Peter Campus et Bertrand Lavier, Collège Boris Vian, Coudekerque-Branche.  
 2008 *Over the Rainbow*, Galerie de l'Ecole Régionale des Beaux-arts de Nantes.  
*Over the Rainbow*, Espace Le Carré, Lille.  
*À la croisée de l'art et de la médecine*, Galerie du Centre Culturel de l'Université de Sherbrooke et Galerie Foreman de l'Université Bishop's, Sherbrooke, Canada.  
*Singuliers/pluriel*, œuvres photographiques du FRAC Haute-Normandie, Médiathèque Le Corbusier, Val-de-Reuil.  
 2007 *In Beauty*, Galerie Anne Barrault, Foire d'art contemporain, Berlin.  
*Génération*, Galerie Les Filles du Calvaire, Bruxelles.  
*Bernard Voïta, Pierre Savatier, Philippe Bazin*, Ecole Supérieure des Beaux-arts d'Angers.  
*La dimension cachée*, 7è Forum des Arts Plastiques d'Ile de France, Les Ulis.  
*Portraits de l'autre*, Musée d'Ixelles, Bruxelles.  
*Portraits de l'autre, l'intimité de la peau*, Centre Wallonie-Bruxelles, Paris.  
 2006 *20 ans*, artothèque, Caen.  
*Douze oeuvres d'une collection privée* (coll. Antoine de Galbert), Lieu d'Image et d'Art, Fort de la Bastille, Grenoble.  
*Nouvelles acquisitions*, artothèque, Caen.  
*Grandes vacances*, galerie Anne Barrault, Paris.  
*Les liaisons heureuses*, présentation des collections du Musée des Beaux-arts et de la Dentelle, Calais.  
*Dfoto*, Galerie anne Barrault, San Sebastian, Espagne.  
*Pulse*, galerie Anne Barrault, New York.  
*Vidéo-appart*, divers lieux privé, Paris.

- Vidéo-appart*, Immanence, Paris.  
*Videodyssey*, galerie Anne Barrault, Paris.  
*Jeux divers*, Musée Géo-Charles, Echirrolles.  
*Pas moi sans eux*, collection Pierre Borhan, Palazzo Magnani, Reggio Emilia, Italie.
- 2005 *Aqua Art Miami*, Galerie Anne Barrault.  
*The Sea*, Royal Scottish Academy, Edimbourg.  
 FIAC, Galerie Anne Barrault, Paris.  
 DPhoto, Galerie Anne Barrault, San Sebastian.  
 DIVA, Galerie Anne Barrault, New York.  
*La photographie à l'épreuve*, Institut d'Art Contemporain de Villeurbanne et Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne.
- 2004 *Loop*, Galerie Anne Barrault, Barcelone.  
*About face*, Hayward Gallery, Londres.  
*À prendre ou à laisser*, Artothèque de Caen.  
*P comme Phrénologie*, Galerie Marcel Duchamp, Yvetot.  
*Je t'envisage*, Musée de l'Elysée, Lausanne.
- 2003 *Je t'envisage*, Culturgest, Lisbonne.  
*Enfances*, collège Boris Vian, Coudekerque-Branche (Nord).  
 FIAC, Galerie Anne Barrault, Paris.  
*Visages*, collection FRAC Basse-Normandie, Espace culturel les Dominicains, Pont-l'Evêque.  
*Faces et cie*, Musée des Beaux-Arts de Tourcoing.
- 2002 *Presencia/Ausencia*, bibliothèque Luis Angel Arango, Bogota, Colombie.  
 Armory Photography Show, New York.  
 Ados, FRAC Basse-Normandie, Caen.  
 The Glenfiddish Artist in Residence Program, Dufftown, Ecosse.  
 Centre d'Art de Tanlay, France.  
 Encontros da Imagem, Braga, Portugal.
- 2001 *Sous le drap*, Musée des Beaux-Arts, Tourcoing.  
 FIAC, Paris  
*Interval Structures*, Winchester Gallery of Art, Winchester, Angleterre.  
*Extrait d'une collection*, FRAC Basse-Normandie au Musée des Beaux-Arts, Caen.  
*...troubler l'écho du temps*, oeuvres de la collection du Musée d'Art Contemporain de Lyon.  
*2000 et 1 oeuvres* (collection Arnaud Ceglarski), Musée des Beaux-Arts de Tourcoing.  
 Galerie Domi Nostrae, Lyon (avec Eric Emo).  
*Portraits photographiques*, Espace Senghor, Vernon.
- 2000 *Voici*, commissaire Thierry de Duve, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles.  
 Foire de Turin, Galerie Anne Barrault.  
*Hommage à Bernard Lamarche-Vadel*, Galerie Michèle Chomette, Paris.  
*Photodiffusion 2000 France*, Fondation Italienne pour la Photographie, Turin.  
*Le siècle du corps. Photographies 1900-2000 : (I) le triomphe du fragment*. Musée de l'Elysée, Lausanne.
- 1999 *Salon Paris-Photo*, Galerie Anne Barrault, Carrousel du Louvre, Paris.  
*Le siècle du corps*, Culturgest, Lisbonne.  
 Avec Frédéric Lefever, à Formes Internationales, Lille.  
*L'enfermement*, commissaire Bernard Lamarche-Vadel. Maison Européenne de la Photographie, Paris
- 1997 *Portraits, singulier pluriel*, Bibliothèque Nationale de France, Paris.  
 Acquisitions du département du Nord, Hotel du Département, Lille.  
*Le triomphe de la stérilité*, Musée Nicéphore Niépce, Chalon sur Saône.
- 1996 *Le voyage extraordinaire*, Musée d'Art Contemporain, Lyon.  
*Mauvais genre*, Espace Camille Claudel, Saint-Dizier.  
 Exposition dans le cadre du colloque : *Visage et littérature*, Entrepôt des Tabacs, Université du Littoral, Dunkerque.  
*Mauvais genre*, ancien collège des jésuites, Mai de la Photo, Reims.

- 1995 *Les Bourgeois de Calais, fortunes d'un mythe*, Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle, Calais.  
Galerie Jacques Barbier, Paris.  
*Fruits de saison*, le Cirque Divers, Liège.  
Rencontres Internationales de la Photographie (vidéo de la MEP), Arles.  
*Comme dans un miroir*, collections du Musée de l'Elysée, Erholunghaus, Leverkusen; Ludwig Museum für Internationale Kunst, Aachen; Jarhunderthalle, Hoechst; Musée de l'Elysée, Lausanne.
- 1993 *Collection Lamarche-Vadel*, Printemps Photographique de Cahors.  
*Danse macabre*, centre culturel Le Triangle, Rennes.  
*Danse macabre*, Abbaye aux Dames, FRAC Basse-Normandie, Caen.  
*Le roman du XXème siècle*, Musée d'Art Contemporain, Lyon.
- 1992 *Vingt ans de photographie en France*, centre culturel, Vitré.  
Musée de Lodz, Pologne.  
*Acquisitions récentes*, Musée Municipal, La Roche sur Yon.  
*Carte blanche à Jean-Christian Fradin*, chapelle des franciscains, Saint-Nazaire.  
*Portraits*, galerie de l'ancienne poste, Douchy les Mines.
- 1991 *Portraits*, collège de Théroutte.  
*Portraits*, bibliothèque municipale, Lublin, Pologne.  
*Acquisitions*, centre culturel de Vitré.  
Rencontres d'art contemporain, galerie Jean-Christian Fradin, Nantes.
- 1990 *Fragments d'un discours social*, mairie du 8ème arrondissement, Paris.
- 1989 Promotion Pierre de Fenoyl, Musée Réattu, Arles.  
*Géographies humaines*, Musée de la Photographie, Charleroi.
- 1988 *Exposition du 40ème anniversaire*, Organisation Mondiale de la Santé, Alexandrie, Brazzaville, Copenhague, Genève, Manille, New Delhi, Washington.
- 1987 *Jeune photographie*, galerie municipale du Château d'Eau, Toulouse.  
*Un si grand âge*, Centre National de la Photographie, Paris.

## Bibliographie

### Monographies

- BARKAT Sidi Mohamed, BAZIN Philippe, DEVILLERS Virginie, HÉBERT Réjean, MONTAZAMI Morad, *Long Séjour*, Bruxelles, Éditions ah!/Le Cercle d'art, 2009
- DIDI-HUBERMAN Georges, VOLLAIRE Christiane, *La Radicalisation du monde*, Paris, Éditions L'Atelier d'édition, 2009
- BAZIN, Philippe, *Une partie de la campagne*, Yrouerre, Éditions du département de l'Yonne, 2006
- BAZIN Philippe, *Les Bourgeois de Calais*, Calais, Musée des Beaux-Arts, 1995
- BAZIN Philippe, *Aspects humains et psycho-sociaux de la vie dans un centre de long séjour, à propos d'une expérience en stage interné*, Thèse de Doctorat d'État en Médecine (20 photographies), Université de Nantes, 1983
- DUVE (de) Thierry, *Adolescents*, Calais, Le Channel/ William Blake and Co, 1995
- LAGEIRA Jacinto, *Porto 2001*, Paris, Institut Camoes, 2005
- LAMARCHE-VADEL Bernard, VOLLAIRE Christiane, *Nés*, Maubeuge, Paris, Idem+Arts/Éditions Méréal, 1999
- LAMARCHE-VADEL Bernard, *Faces*, Rennes, Éditions ENSP/La Différence, 1990
- PIGUET Philippe, WARNER Alan, *Dufftown*, Rouen, POC Éditions, 2006
- VOLLAIRE Christiane, *La Radicalisation du monde*, Lectoure, Centre Photographique de Lectoure, 2000
- WILSON Robin, *Chantiers*, Canterbury, Kent Institute of Art and Design, 1999
- Intérieurs*, Dunkerque, Musée des Beaux-Arts, 2003
- Women activist's cross border actions*, Paris, Transeuropéennes, 2002

### Catalogues d'expositions

- Dans l'œil du critique, Bernard Lamarche-Vadel et les artistes*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris/ARC, Paris musées, 2009
- À la croisée de l'art et de la médecine*, Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke/Galerie Foreman de l'Université Bishop's, Sherbrooke (Canada), 2008, p. 10-11.
- Over the rainbow*, Espace Le Carré, Lille, École des Beaux-Arts, Nantes, 2008
- La dimension cachée*, Les Ulisses, Paris, Terrail, 2007
- Portraits de l'autre*, Bruxelles, texte Virginie Devilliers, Jacques Sojcher, revue ah !, 2007
- Face, The New Photographic Portrait*, texte William A. Ewing, Londres, Thames & Hudson, 2006.
- Faire faces, le nouveau portrait photographique*, texte William A. Ewing, Arles, Actes Sud, 2006.
- Les Liaisons heureuses*, Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle, Calais, 2006, p. 56.
- Les Liaisons heureuses*, guide du visiteur, Musée des Beaux-arts et de la Dentelle, Calais, 2006
- Liquid Matter*, Kunstraum Kreuzberg, Berlin, 2006
- Senza di loro, nemmeno io*, Collection Pierre Borhan, Palazzo Magnani, Reggio Emilia, Milan (Italie) 2006, p. 142-143
- Video Apart*, Immanence, Paris, 2006
- Catalogue de la FIAC, Paris, 2005
- Non-lieu*, exposition Laurent Patiente, Le Plateau, Paris, Bruxelles, Éditions La Lettre Volée/Le Plateau/FRAC Ile de France, 2004
- Face et Cie*, Musée des Beaux-Arts de Tourcoing, 2003, p. 110 - 111
- Art & Authenticity 02*, Glenfiddich Distillery, Dufftown (Écosse), 2003, p. 24-29.
- Le portrait s'envisage...*, Tanlay, Centre d'Art de l'Yonne, 2002, p. 26 - 27.
- Margens da Solidao*, Encontros da Imagem, Braga (Portugal), 2002
- Le temps des plis*, Musée des Beaux-Arts de Tourcoing, texte Christine Buci-Gluksmann, 2002.
- Interval Structures*, The Winchester Gallery, texte Robin Wilson, Southampton (Angleterre), University of Southampton, 2001

*Grand Tour*, Fotodiffusione 2000, Turin, Fondation Italienne pour la Photographie, 2000  
*Architecture Photographie*, Actes du colloque de Lille, 7 mai 1999, École d'Architecture de Lille, 2000.  
*Voici, 100 ans d'art contemporain*, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, texte Thierry De Duve, Gand, Ludion/Flammarion, 2000, p. 268.  
*Voici, 100 ans d'art contemporain*, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, texte Thierry De Duve Gand, Ludion/Flammarion, 2<sup>ème</sup> édition, 2000, p. 202-203 ; 260.  
 Salon Paris-Photo 1999, Paris, 1999  
 Mois de la Photo, Paris, Maison européenne de la Photographie, 1998, p. 29.  
*La Ville. La Mémoire. Le Jardin*, Villa Médicis, Rome, RNM, 1998  
*Portraits, singulier pluriel*, Bibliothèque nationale de France, Paris, Éditions Hazan /Bibliothèque nationale de France, 1997, p. 49-55.  
*The place and the building*, exposition de Christian Kieckens, deSingel, Anvers, 1997  
*Le voyage extraordinaire*, Musée d'Art Contemporain, Lyon, 1996  
*Question de genres*, Mai de la photo, Reims, Édition Mairie de Reims, 1996  
*Les bourgeois de Calais, fortunes d'un mythe*, Musée des Beaux-Arts de Calais, Calais, 1995, p. 66 - 67  
*Images, comme dans un miroir*, Musée de l'Élysée, Lausanne, Heidelberg, Éditions Braus, 1994, p. 93-94  
*Comme rien d'autre que des rencontres...*, (photo d'une oeuvre de Pariente), MUHKA, Anvers, 1993  
*Danse macabre*, Le Triangle, Rennes, FRAC Basse-Normandie, Caen, texte Jean-Marc Huitorel et Michel Onfray, 1993, p. 8-9  
*Carte blanche à Jean-Christian Fradin*, Galerie des Franciscains, Saint-Nazaire, 1992  
*L'amour de l'art*, Biennale d'Art Contemporain, Lyon, 1991, p. 192-195.  
 Vingtièmes Rencontres Internationales de la Photographie, Arles, 1989  
*Géographies humaines*, Musée de la Photographie, Charleroi, Éditions Musée de la Photographie, 1989.  
*Jeune Photographie*, Toulouse, Galerie municipale du Château d'Eau, 1987  
*Un si grand âge*, Palais de Tokyo, Paris, texte Danièle Sallenave, Centre National de la Photographie, 1987, p. 66 - 67

## Divers

AUMONT Jacques, *Du visage au cinéma*, Paris, Éditions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, Paris, 1992.  
 BAQUÉ Dominique, *Visages*, Paris, Éditions du Regard, 2007  
 BAQUÉ Dominique, *Identifications d'une ville*, Paris, Éditions du Regard, 2006, p. 138.  
 BAQUÉ Dominique, *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2004.  
 BAZIN Philippe, « Sardines » in 303, n° 102, *Paul-Emile Pajot, le journal*, 2008, p. 239.  
 BAZIN Philippe, « Le toucher se fait par les yeux », in *Dire Lady, propos autour du film Lady Chatterley de Pascal Ferran*, Montreuil, Les Éditions de l'œil, 2008, p. 53-54.  
 BAZIN Philippe, « La possibilité du plein » in *Gérald Garbez, Paysages personnel*, Lille, Galerie Intérieur, 2007  
 CRIMP Martin, « Avis aux femmes d'Irak » in *LEXI/textes 12, Inédits et commentaires*, Paris, Théâtre National de la Colline/l'Arche Éditeur, 2008, p. 57.  
 DANOU Gérard, « Jean Reverzy un médecin discret », actes du colloque Paris VII du 20 novembre 2009.  
 FRIZOT Michel, PAÏNI Dominique, *Sculpteur/Photographe*, actes du colloque du Louvre, Marval/Musée du Louvre, 1993  
 GOURMELON Mo, *Ecrits sur l'art contemporain*, « A propos du travail sur les visages », entretien avec Philippe Bazin, Roubaix, Éditions Espace Croisé, 2004, p. 123 - 126.  
 LAMARCHE-VADEL Bernard, *Comment jouer enfermement*, Paris, Christian Bourgois, 1998, p. 29  
 LEMASSON Denis, *Ce que la littérature apporte à la médecine générale : Réflexion menée à partir du roman La Maladie de Sachs de Martin Winckler*, Thèse pour le doctorat en médecine, Université de Paris 7, 2000  
 MONTAZAMI, Morad, *Le paradigme de l'autre dans l'art contemporain : vers le concept d'archive figurale*, dans *De(s)génération* n°9 septembre 2009, *figure, figurants*, Saint-Etienne, pp. 71 à 83  
 QUESSADA Dominique, *Le dos du collectionneur*, Paris, Éditions Méréal/M.E.P., Paris, 2000

RANCIÈRE Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 32.  
ROUGE Cyril, *Des photographies, des visages, Images de Richard Avedon, de Philippe Bazin, de Thomas Ruff et Paolo Gioli*, Mémoire de maîtrise de Lettres Modernes, Université Lyon II, 1999  
SIMHON Ari, *Levinas critique de Hegel*, Bruxelles, Éditions Ousia, 2006, p. 162.  
*La vérité en faces*, Réponses Photo hors série n°9, automne 2009.  
*Le portrait photographique depuis 1960*, pp 22-23, textes de Christian Gattinoni, Centre National de Documentation Pédagogique, Paris 2008.  
*Les langages de l'espace*, Valenciennes, Ecole Supérieure des Beaux-arts, 2009, p. 37 – 38.  
*Theredoom, 112 propositions d'artistes*, Barcelone, Theredoom S.L., 2007  
« Photographies » in *Drôle d'époque*, n° 17, Nancy, automne 2005, p. 151 - 161.  
*Only connect*, Paris, Isthme Éditions, 2005, p. 60-61.  
*Cent lieux d'art / sans lieux d'art*, Solre-le-Château, cent lieux d'art Éditions, 2004, p. 50.  
*1983-2001*, FRAC Basse-Normandie, catalogue de la collection, Caen, 2004  
FRAC Ile-de-France, catalogue de la collection, Paris, RMN, 2001  
*Laurent Pariente, oeuvres 1986-2000*, Paris, 2000  
*Collection 1991*, Musée d'Art Contemporain, Lyon, 1994  
*Les espaces publics en vendée*, CAUE Vendée, 1990  
*Abbaye Notre-Dame de la Grainetière*, Les Herbiers, 1985, p. 14.

## Collections

Musée Réattu, Arles  
Fonds Régional d'Art Contemporain Basse-Normandie, Caen  
Artothèque, Caen  
Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle, Calais  
Musée Municipal, Cerdon  
Musée Nicéphore Niépce, Chalon sur Saone  
Musée de la Photographie, Charleroi  
Centre Régional de Photographie Nord Pas-de-Calais, Douchy les Mines  
Glenfiddich Visitor's Centre, Scotland, Dufftown  
Fonds Régional d'Art Contemporain, Dunkerque  
Musée des Beaux-Arts, Dunkerque  
Scène Nationale La Passerelle, Gap  
Organisation Mondiale de la Santé, Genève  
L'Imagerie Lannion  
Musée de l'Elysée, Lausanne  
Conseil Général du Nord, Lille  
Fonds Régional d'Art Contemporain Rhône-Alpes, Lyon  
Musée d'Art Contemporain Lyon  
Galerie Vrais Rêves Lyon  
Galerie Jean-Christian Fradin, Nantes  
Fonds National d'Art Contemporain, Paris  
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris  
Bibliothèque Nationale de France  
Bibliothèque Publique d'Information, Centre Georges Pompidou, Paris  
Fonds Régional d'Art Contemporain Ile de France  
Fondation Antoine de Galbert, La Maison Rouge, Paris  
Musée des Beaux-arts Poitiers  
Musée Municipal La Roche sur Yon  
Fonds Régional d'Art Contemporain, Rouen  
Espace Culturel Onyx, St-Herblain  
Galerie Municipale du Château d'Eau, Toulouse  
Artothèque, Vitré

## Bourses et résidences

1990 : Bourse d'Aide à la Création de la Région des Pays de Loire.  
1994 : Bourse d'Aide à la Création FIACRE, région Nord Pas-de-Calais.  
1998 : Résidence Idem+Arts, Maubeuge.  
2001 : Résidence à Porto, Villa Medici Hors-les-Murs/AFAA.  
2002 : Résidence Glenffidich, Dufftown, Ecosse.  
2005 : Résidence Conseil Général/Centre d'Art de l'Yonne.  
2008 : Résidence Dover Art Development, Douvres.  
2009 : Résidence Helsinki International Artists-in-residence Program (HIAP), Finlande.  
2009 : Allocation de recherche du Centre National des Arts Plastiques.

## Emissions TV et Radio

21 février 2008 : conférence *Larry Clark le corps du délit*, dans le séminaire Désir et Technologies, <http://www.iri.centrepompidou.fr>  
20 juin 2003 : *Surpris par la nuit*, France Culture.  
22 avril 2003 : FR3 Lille Métropole, sur l'exposition *Vues Imprenables*.  
16 avril 2003 : M6, Lille Métropole, sur l'exposition *Vues Imprenables*.  
17 septembre 2002 : 1ère chaine de TV, Monténégro.  
17 septembre 2002 : 2ème chaine de TV, Monténégro.  
13 février 2002 : présentation au Centre Georges Pompidou de *Rencontres et Préparatifs*, film documentaire de Sébastien Bretagne sur l'exposition *Voici* de Thierry de Duve, avec Philippe Bazin, Sylvie Blocher, Erik Cameron, Max Dean, Michel François, Gary Hill, Michael Snow.  
7 octobre 1999 : France 3 Region Nord Pas-de-Calais.  
2 juin 1999 : France 3 Europe Lille.  
26 mai 1999 : Europe 1.  
22 mai 1999 : Radio France Fréquence Nord.  
8 avril 1998 : interview par et pour les élèves du lycée Pierre Forest, Maubeuge (vidéo).  
17 au 30 avril 1997 : dix lectures sur la photographie contemporaine dans le cadre des "10 jours pour l'art contemporain", radio campus 106.6 FM, Villeneuve d'Ascq (2 audios).  
27 janvier 1997 : interview FR3 Côte d'Opale sur l'exposition au collège Boris Vian, Coudekerque-Branche (vidéo).  
7 novembre 1995 : rencontre avec des élèves de troisième au collège Boris Vian de Coudekerque-Branche (vidéo).  
Juin 1995 : interview par Bernard Lamarche-Vadel pour la Maison Européenne de la Photographie, Paris (vidéo).  
24 mai 1995 : interview FR3 Côte d'Opale sur l'exposition "Adolescents" à la Galerie de l'Ancienne Poste, Calais (vidéo).  
20 avril 1995 : RFM sur l'exposition "Adolescents".  
13 avril 1995 : Radio 6, Calais, interview par Stéphane Lecarrié, émission "Porte Ouverte".  
Janvier 1995 : "Philippe Bazin photographe", vidéo réalisée par Josian Hoareau et Jean-Vital Consigny, ISTV-AV, Université de Valenciennes (vidéo).  
8 avril 1987 : interview sur 98.8FM sur l'exposition à la galerie Perrain à Paris, dans l'émission Le Pont des Arts (audio).

## Articles de presse (sélection)

Connaissance des arts photo n°22 page 108, novembre, 2009  
Rue89, Ma sélection de livres photo, par Louis Mesplé, 13 novembre 2009  
<http://www.rue89.com/oelpv/2009/11/13/attention-cest-lourd-ma-selection-de-livres-photo>



Purpose (web magazine <http://www.purpose.fr/>), bibliothèque « coup de cœur » automne 2009 avec *La Radicalisation du Monde*.  
Réponses Photo hors série n°9, automne 2009, pp. 122 à 135  
La Critique d'art page 76, n°34, automne 2009  
Connaissance des arts Photo n°21 page 54, septembre-octobre 2009  
Pratiques, n°46, juillet 2009  
Les Sables, Vendée journal, 16 juillet 2009  
Ouest-France, 14 juillet 2009  
Le Phare Dunkerquois, 19 mars 2009  
La Voix du Nord, 23 janvier 2009  
Paris Normandie, 19 janvier 2009  
Paris Normandie 5 janvier 2009  
Vie des Arts n°213 pp 69-71, Montréal, hiver 2008-2009.  
UdeS, revue de l'Université de Sherbrooke, vol 1 n°3, page 29, 2008  
Le Journal de Sherbrooke (Québec), 19 septembre 2008  
Voir Estrie (Québec), 18 septembre 2008  
[www.voir.ca/](http://www.voir.ca/), *Hyponcondrie/Art* par Matthieu Petit, 18 septembre 2008  
Le Journal de l'Université de Sherbrooke (Québec), 11 septembre 2008  
Voir Estrie (Québec), 4 septembre 2008  
AMC Le Moniteur de l'Architecture, n°177, pp 82 à 90, mars 2008  
*Champ de ruine*, sur <http://ici.et.ailleurs.asso.free.fr>, 16 février 2008  
Artpress février n°342, pp 92-93, texte de Morad Montazami 2008  
Le Monde, 15 décembre 2007  
Paris-art.com, 15 décembre 2007  
Artforum, critics' Picks sur le site web, 21-22 novembre 2007  
TOC, mars 2007  
Exporama, février 2007  
La gazette de l'Hotel Drouot, 16 février 2007  
La libre Belgique, 28 février 2007  
La Libre Belgique, Bruxelles, 13 janvier 2007  
Camera Austria décembre n°96/2006, p 83.  
Beaux-Arts magazine, octobre 2001  
Cahiers de Maternologie N°15 2001  
Dauphiné Libéré, 16 février 2001  
La Provence, 1er février 2001  
Dauphiné Libéré, 30 janvier 2001  
Verso Arts et Lettres n°22 2000  
Libération, 11 décembre 2000  
La Voix du Nord, 5-6 novembre 2000  
La Feuille d'Annonces du valenciennois, 2 novembre 2000  
La Voix du Nord, 28 octobre 2000  
Nord Eclair, 26 octobre 2000

Echange de dits et de vues  
Morad Montazami - Philippe Bazin

Morad Montazami – *Commençons cet échange autour de ton travail par le commencement, avec les premières photographies de visages, au milieu des années 1980. C'est Bernard Lamarche-Vadel qui, le premier, en dénota le « piège » suivant : les considérer comme des portraits. Dans son texte sur les nouveaux-nés, il propose plutôt de les regarder comme des « nus ». Il semble dès lors fondamental de comprendre comment tes photographies cherchaient à défaire la structure traditionnelle du portrait. Déjouer l'institution du portrait comme on déjoue la règle du jeu, à la fois jeu social et jeu de représentation.*

Philippe Bazin – Avec les vieillards (la première des séries de visages), j'éprouvais la nécessité de montrer quelque chose qui soit vu comme un corps plutôt qu'une représentation, se situant dans un *en deçà* ou un *avant* du portrait. C'est-à-dire avant qu'on « joue » le jeu du portrait : on se met en place, quelqu'un pose pour moi, la préparation du dispositif, une relation qui s'établit, etc. Je recherchais surtout que l'interaction échappe à cette « pause »-là, je voulais capter quelque chose dans l'immédiateté d'une rencontre *corps à corps*, qui pouvait se dérouler en quelques secondes (dans le cas des vieillards, cette stratégie était appuyée par leur état physique et mental). Il était important pour moi de ne pas entamer une relation psychologique avec eux, condition *sine qua non* du portrait que je voulais déjouer. Ma préoccupation était celle du corps dans sa matérialité, sa chair, son effet de présence dans l'image, plus que ses indices psychologisants. À l'époque, c'était vraiment très intuitif, mais certains passages de *La Chambre claire* de Roland Barthes m'agitaient cependant : la question de l'obscénité, la photographie qui coupe la parole (retenir son souffle quand on est pris en photo), qui résiste dans une certaine mesure à se formuler comme un discours. Je recherchais cet effet de saisissement, y compris chez le spectateur.

Morad Montazami – *Ce déplacement inaugural dans ta démarche, ressemble donc à une « sortie de la représentation » pour toucher plus directement à la figuration – entendue comme un travail sur la figure, y compris dans sa visée à la sculpturalité (qu'on pense à tes photographies des Bourgeois de Calais de 1994). Disons qu'il aurait été question de penser le rapport à la sculpture depuis la photographie. On peut même penser que, plastiquement, la figure avait en charge pour toi un degré de l'image conditionné par la même absence de fond que la sculpture ; ce serait la dimension « plein-cadre » de tes visages.*

Philippe Bazin – Quand la série des vieillards est apparue, tout le monde était saisi (y compris pour de mauvaises raisons de pathos), tout en me faisant comprendre, ici et là, que ce n'était pas de la photographie. C'était donc toute la dimension esthétique de mon travail qui se voyait niée par certains réflexes intellectuels de l'époque. Comme si on se rendait incapable d'y voir autre chose que des visages. Or, mettre au point la série des vieillards a pris des mois et des mois pour chaque image, pour trouver exactement ce que devait être l'inscription de cette forme dans cet espace carré, y compris les recherches chimiques et techniques. Lorsque je faisais les tirages, c'est là où se faisait vraiment l'image. J'avais à « trouver » l'image dans le tirage, en faisant les recadrages. J'ai alors éprouvé le besoin de rendre visible, par un autre travail, ce qui n'avait pas encore été perçu dans mon travail par le milieu de la photographie. Ça n'a pas commencé par *Les Bourgeois de Calais*, mais avec les dessins de Picasso du musée Réattu. Là, c'était mon tour d'être saisi. J'y retrouvais nombre de mes questions sur le cadrage, cette matérialité du visage qui devient un vrai espace, un paysage ou un territoire, un microcosme à lui tout seul. Même débarrassés de la chair, ces dessins, et le travail photographique que j'en ai tiré, m'ont permis de remettre en perspective le plan esthétique de mon travail précédent sur les visages humains. Puis cette inclinaison au travail *d'après oeuvre* s'est confirmée, telle une réflexion approfondie sur la notion de figure, avec une oeuvre d'Erik Dietman, *Le Philosophe corse*. Dès lors, il était absolument évident, lorsque j'ai fait le travail sur les adolescents à Calais, que j'allais photographier, en lien direct avec ces visages-là, ceux des Bourgeois de Calais de

Rodin. Et puis Rodin soulevait cette question : comment faire pour saisir la sculpture, non pas seulement dans un effet d'ensemble, mais dans un jeu de détails ? Détails qui entrent en montage les uns avec les autres (ne serait-ce qu'en dérogeant, au plan anatomique, à la sculpture classique). Il m'a toujours semblé d'une modernité incroyable – à laquelle Picasso participe aussi – cette idée du corps comme un montage. C'est finalement aussi ce que je voyais quand je rentrais dans la chambre des vieillards : un océan blanc, c'est-à-dire les draps, et puis le drap remonté jusqu'au-dessus du menton, l'oreiller qui retombait parfois en partie sur le front. Tout ce qu'il y avait à voir du corps se trouvait entre les deux. C'était aussi un détail du corps et son effet de montage dans un espace. Comme si prendre le gros plan et le détail, c'était démonter cet espace. Aujourd'hui je comprends beaucoup mieux les implications qui en découlèrent pour mon travail photographique : ne pas avoir de gens dans un décor, ne pas montrer directement le contexte dans lequel les gens étaient. Il y a aussi dans mes images elles-mêmes, la façon dont elles sont faites, l'évocation d'une dimension sculpturale. Mes images pointent d'autant plus au *dehors* dont elles font l'expérience, qu'elles ne le prennent pas en compte dans le cadre. Elles l'oblitérent. Tout comme la problématique majeure de la sculpture moderne (et de Rodin) est de mettre en jeu l'espace extérieur. La surface est là pour faire travailler l'espace extérieur à elle.

Morad Montazami – *Il me semble important, à ce stade, d'en revenir à la situation postmoderne qui allait garantir à la photographie son autonomie, par la réaffirmation définitive de sa valeur d'exposition. Je parle de la situation incarnée par l'école de Düsseldorf, à partir des années 1980. C'est alors qu'on n'irait plus admirer des photos reliques ou des documents conceptualistes, mais un type d'image qui amena Jean-François Chevrier à parler de forme tableau (volonté non seulement d'élever le format spatial et institutionnel de la photographie au rang de la peinture d'histoire, mais surtout de créer une distance et donc une confrontation avec le spectateur). Pourrais-tu parler de la façon dont tu envisageais, toi, la place du spectateur, si cette idée de la confrontation à l'image plutôt que sa contemplation était alors un enjeu ? Par exemple, l'impression que donnèrent tes expositions de renverser la position du spectateur-voyeur, de le mettre en position d'être vu, d'être l'objet du regard et non plus son opérateur.*

Philippe Bazin – Pour moi qui n'étais alors pas tant versé dans l'art contemporain, c'est à partir de la rencontre avec Lamarche-Vadel, en 1990, que j'ai formalisé le problème de l'exposition : faire autrement que simplement aligner les photos sous cadre et sur un mur. Il y a eu le printemps de Cahors, lorsque j'ai fait construire un mur de dix mètres de long par trois mètres de haut, sur lequel étaient installées trente photographies, tous les cadres bord à bord, quelque chose de l'ordre de l'installation. Mais l'étape déterminante fut sans aucun doute le travail pour le centre d'art de Calais, avec les adolescents, entre 1993 et l'exposition de 1995. Je me souviens que les gens passaient en voiture, devant la façade vitrée de cette ancienne poste, et s'arrêtaient à cause de ces visages qui les interpellaient depuis le fond de l'espace. Ce dernier se voyait vraiment requalifié par l'installation des photographies. Toujours par rapport au mur et à l'installation, il y a les questions d'échelle de la photographie, et à travers elle la question du « tableau ». D'abord tous les visages humains sont représentés plus grands que l'échelle normale. Mais les formats allaient changer d'une série à l'autre, en fonction de ce qu'on voit. Pour les vieillards, par exemple, et leur peau extrêmement ridée, développer en grand format aurait potentialisé la dimension émotive, ce que je souhaitais absolument éviter. Il fallait anticiper les phénomènes d'identification et les réactions des spectateurs. Une œuvre qui est plus grande que votre propre corps vous englobe émotionnellement. Je préférais jouer sur ce battement, à la fois plus petit que le corps mais plus grand que nature ; c'était permettre au spectateur de voir l'image d'un coup d'œil, d'y poser un regard plus analytique et synthétique. De la même façon, les adolescents sont beaucoup plus grands parce que leur visage est complètement lisse. Cet espace d'une joue, qu'il fasse dix centimètres carrés ou cinquante, ce n'est pas la même chose. La « nudité » comme une *potentialité d'advenir* s'y déploie réellement avec de plus grands tirages. Sur la question du tableau, Chevrier se référait au modèle pictural. Ce qui m'intéressait était plutôt le *tableau*, au sens que lui donne la médecine. Un tableau médical, c'est un assemblage d'un certain nombre de choses qui font symptôme. C'est un montage. Quand on regarde la photographie médicale du XIX<sup>e</sup> siècle, on voit comme cette forme tableau-ci a été énormément utilisée. La photographie se développait alors sur le double objectif d'intégrer le champ médical et celui de

l'art. À la fin du xix<sup>e</sup> siècle, nombre de médecins se retrouvaient d'ailleurs professeurs à l'école des Beaux-Arts. C'était les années Paul Richer, Albert Londe, Étienne Jules-Marey, Charcot et la Salpêtrière. Il est intéressant par exemple de voir comment la chronophotographie a utilisé le tableau photographique comme faisant le tableau médical d'une maladie : il y avait une sorte de volonté d'équivalence. J'ai repris à mon compte cette idée du tableau, en la détournant. Je voulais que chaque photographie puisse être envisagée par le spectateur individuellement, mais dans son rapport singulier à une collectivité, c'est-à-dire tous les visages qui étaient « montés » ensemble, et qui formaient un tableau.

Morad Montazami – *Les portraits de Thomas Ruff, au milieu des années 1980 (contemporains de tes portraits), semblaient partager avec toi cette question de la « facialité » (terme que j'emprunte à l'historien de l'art Michael Fried). Justement chez lui, ce sont encore des portraits, avec le fond, le buste, mais surtout le nom du sujet photographié est souvent ajouté au titre... alors que chez toi le nom disparaît toujours derrière la face. Ce qui nous amène au fait que l'identité chez toi n'est pas de l'ordre taxinomique, mais elle s'ouvre à sa dimension anthropologique et politique. Il y a sans doute une réflexion importante sur le dispositif chez Thomas Ruff, mais il reste malgré tout plus concerné par une histoire de l'art muséographique, régissant en dernière instance la place du spectateur. Alors que chez toi il s'agirait plutôt d'une histoire des dispositifs, où la photographie est née comme un dispositif de capture de l'identité et de la subjectivité.*

Philippe Bazin – Je pense que Thomas Ruff (dont j'aime beaucoup le travail), par une voie complètement inverse de la mienne, est finalement moins éloigné qu'il n'y paraît de mon travail. En commençant par interroger le dispositif de la photo d'identité, visant tel un photomaton à l'évacuation de sa propre présence, il montre comme le dispositif de capture peut neutraliser complètement les gens. Chez moi, cela se fondait non sur un usage du médium, mais sur le questionnement du référent, *ce qu'on voit dans l'image*. Alors que chez Ruff, on voit bien que tout est fait pour évacuer le référent, pour ma part, justement, je voulais a contrario le surinvestir. Quant au renversement du dispositif, si on pense à la photographie anthropométrique d'Alphonse Bertillon, il permettait pour les policiers de ne pas être à portée de main d'une personne jugée dangereuse ou anormale. Donc la transgression, en ce qui me concerne, c'est effectivement d'être à l'opposé de ça, et d'en dégager la critique, puisque mon dispositif consistait à me mettre à portée, embrassé et pris dans un corps à corps avec le sujet.

Morad Montazami – *Il serait utile de rappeler ton rapport avec Michel Foucault. Il me semble que, au sens foucauldien du dispositif – qui agence des régimes de visibilité, d'énonciation et de subjectivation – ton travail nous fait comprendre la photographie comme le dispositif des dispositifs. À ce titre, le facteur fondamental de ton travail est celui de la distance en jeu dans l'image – que tu t'emploies à raccourcir – entre toi et le sujet (alors que Thomas Ruff met plutôt en jeu la distance du spectateur à l'image). C'est comme si, en biaisant le dispositif de la photographie, tu cherchais à en révéler la réelle portée.*

Philippe Bazin – J'ai découvert Michel Foucault par Naissanc e de la clinique, puis l'Histoire de la folie à l'âge classique. Avec ces lectures, comme embrayeur de mes motivations pour photographier les gens, prit corps l'idée de parcourir un certain nombre d'institutions que Foucault avait décrites. Le rapport du *dire* et du *voir*, que Foucault mettait en lumière, me renvoyait à ma culture médicale et la question fondamentale de *rendre visibles* les choses. Au fond, de dire une vérité cachée au fond de cette visibilité. Rendre visible, c'était le dispositif de la clinique médicale que Foucault analyse. À partir de la Révolution française, on ne soigne plus les gens chez eux, et on instaure un système comparatif pour rendre les choses visibles. On met tous les gens qui ont des problèmes pulmonaires dans une même salle, et puis on regarde, on compare les choses. Pour ma part, je n'établis pas des séries par plaisir de la catégorisation, mais, à travers les espaces que ces catégories (nouveaux-nés, vieillards, prisonniers...) rendent visibles, je veux dire la vérité des gens que je photographie.

Morad Montazami – *Ce qui est lié à ce paradoxe que, dans tes photographies, alors même que les lieux et institutions d'où ressortent les visages restent hors-cadre, ils n'ont peut-être jamais atteint un tel niveau de visibilité. Par ailleurs, on ne saurait y voir que l'accumulation ou la répétition des singularités. Sur chacun des*

visages, pris comme « paysages » ou « territoires », certains nous semblent receler des signes ou des indices du contexte, d'autres pas...

Philippe Bazin – Sur le paradoxe du hors-cadre par rapport à l'institution, c'est exactement cela. Plus largement, je pense effectivement que même les spectateurs avertis peuvent ne pas le voir, mais que c'est bien dans les images, et que leur destination ne s'opère pas toujours immédiatement mais un jour ou l'autre. J'en suis totalement convaincu.

Morad Montazami – *Cela me fait penser aux peintures des « monomanes » de Géricault, où à la limite, si on ne connaît pas le titre, rien ne transparait de leur condition, ils ne nous disent rien, exception faite de leur regard troublé ou troublant. Et pourtant ces peintures sont sans doute un des premiers documents visuels sur la folie.*

Philippe Bazin – C'est vrai. D'ailleurs j'ai pu voir celui qui est au musée de Lyon et cela m'a beaucoup frappé. Quel déplacement dans la représentation de la folie ou de la monstruosité. Je les perçois comme des documents quasi photographiques. En effet, on sait qu'il y a un problème psychologique, mais la trace de ce problème est infime dans ces tableaux, elle est dans le regard, elle est de l'ordre des traces que j'ai recherchées sur les visages, comme autant de marques de l'institution. C'est infime, mais si on regarde et si on se donne le temps infini que la photographie nous offre pour contempler quelque chose de vivant, comme Géricault l'a fait en peinture, quelque chose sourd de ça.

Morad Montazami – *Tu parlais de la destination des images au futur. Cela renvoie peut-être à la dimension de l'archive qui a lieu dans ton travail. La vocation des images d'être exposées, non muséographiquement, mais de s'exposer à un avenir, en d'autres lieux et d'autres temps. Peut-on imaginer un rapport à l'archive, non pas au sens du mémorial ou du monument, mais au sens d'une « autoconservation »? Par exemple, si on prend les vieillards, leur dimension anthropologique est aussi dans la fin (au double sens du terme) de l'espèce humaine, en écho aux anthropologues qui étudient des populations parce qu'elles sont vouées à disparaître.*

Philippe Bazin – Il ne s'agit pas d'accumuler un certain nombre de choses pour une mémoire future, ce à quoi travaille l'archive. La question mémorielle m'a toujours dérangé. C'est pour ça qu'il n'y a pas les noms des gens, ni d'autre documentation sur les lieux que j'ai photographiés. Je ne sais donc pas si la dimension de l'archive est réellement impliquée. J'ai davantage oeuvré à (l'apparente) suppression des indices. Quand je parlais des choses qui se verraient dans le futur, je pensais d'une part au fait que l'oeuvre n'est pas seulement dans une chronologie, mais aussi dans une diachronie, d'où ses éléments qui sont perçus a posteriori et non par les contemporains de l'oeuvre. D'autre part, je pensais au caractère mystérieusement prémonitoire du visage. En revanche, je suis tout à fait d'accord au plan anthropologique. Les vieillards constituent ce qu'est l'état anthropologique de notre humanité à la fin du xxe siècle, tout comme August Sander l'a fait dans les trois premières décennies du siècle. Cet état n'est pas le même. De ce point de vue, c'est bien ce dont témoigne mon travail, ce qu'il met en archive pour le « futur », entendu ici comme la capacité de l'oeuvre à préparer sa disponibilité et sa transmission.

Morad Montazami – *En définitive, dirais-tu que le travail de la figure à l'oeuvre chez toi est de se maintenir dans une archive des singularités ou de s'y inscrire pour mieux s'en extraire ? A-t-elle vocation à transcender la singularité pour créer du collectif, sous la forme d'un pouvoir quasi juridictionnel de représentation figurale ?*

Philippe Bazin – C'est un jeu double, une dialectique. Ni pour qu'une singularité s'en extraie, ni pour créer un effet de série. Il s'agit plutôt de la tension qui existe du singulier au collectif, à une époque où on nie la singularité des gens en survalorisant leur individualité, pour bloquer le jeu d'aller-retour du singulier au collectif. Si on cherche à détruire toutes les formes d'organisations collectives dans un pays (sécurité sociale, retraite, syndicalisme...), cela procède de cette logique. Ce mouvement

d'aller-retour du singulier au collectif, je l'ai toujours envisagé comme une posture de résistance politique propre à mon travail depuis la première série.

Morad Montazani – *Venons-en pour finir à la question du passage à l'oralité et au témoignage dans ton parcours. Si l'on repense à la vingtaine d'années pendant lesquelles tu as patiemment exploré ce travail de la figure, c'est bien que l'arrivée du parlant (comme on le dit du cinéma) ne s'est pas faite en un jour, et qu'il était même déjà en gestation à travers chaque figure. Je pense à Dufftown (2002), en Écosse, lorsque tu as fait venir des employés devant la caméra pendant 60 minutes, décomptées sur leur temps de travail, en plan fixe et continu. Ils ne parlent pas. Nous guettons les soubresauts infimes de leur « visagété », car comme le dit Deleuze : « Il est absurde de croire que le langage en tant que tel puisse véhiculer un message, une langue est toujours prise dans des visages qui en annoncent les énoncés. » Plus tôt nous parlions de l'incorporation par les figures du dispositif ou de l'institution. Le travail avec la communauté comorienne de Dunkerque (Intérieurs, 2003), où chacun venait devant la caméra pour raconter son expérience personnelle du racisme et de l'exclusion, nous déplace-t-il de la visagété à l'énonciation pure ?*

Philippe Bazin – Je reprendrais la phrase de Delsarte, qui était connu pour visiter les malades à l'hôpital au xix<sup>e</sup> siècle, qui disait : « le corps tient un langage que la langue ignore. » D'une part, quand je parlais d'un corps à corps avec les vieillards ou les autres, il est évident que même le langage de mon propre corps (que j'ignore) a un effet sur les autres. Ensuite l'oralité arrive concrètement dans mon travail encore avant Intérieurs. Ce qui fut déterminant, c'est le travail avec les femmes activistes des Balkans réunies à l'occasion d'une conférence à l'abbaye de Royaumont (organisée par la revue *Transeuropéennes* en 1999). C'était comme si une vanne s'était ouverte, et que le langage du corps s'était déplacé pour s'associer avec le verbal (au travers des entretiens qui furent menés avec elles ce jour-là). Je ne les ai pas prises dans le lieu de la table ronde où j'étais invité afin de les photographier. Je les ai fait sortir. C'est-à-dire que je me remettais dans la situation qui était la mienne précédemment, alors même qu'il se produisait quelque chose de différent. Et je le sentais bien, puisque par ailleurs je leur ai demandé de poser, chose que je ne faisais pas d'habitude. C'était non seulement réaffirmer une présence, mais un processus de retour à une intériorité. Le travail avec les Comoriens est le début d'autre chose, qui est effectivement une espèce de jonction, mais très préoccupée sur le plan de l'image, comme les femmes des Balkans, par cette question du visage anonyme, silencieux, d'un regard qui nous interpelle. Il s'agissait d'une autre façon du rapport du corps et du langage ensemble. Le corps du visage est un langage qui n'est pas celui de la langue mais, pendant qu'il tient son discours, la langue tient le sien, et les deux interagissent. Tout comme une femme qui se tord le visage pour retenir ses larmes, alors qu'elle dit ne pas être touchée par son expérience. Dans les grands médias traditionnels, à cause du dispositif qui les déborde, le sujet et son témoignage sont souvent neutralisés. On donne au langage une prééminence alors que le langage du corps, lui, est neutralisé. Or avec Intérieurs, j'affichais une économie de moyens (un mur de fond et une caméra) pensée comme une garde-fou contre cette neutralisation. De même, l'importance du flux de parole auquel j'administre le moins de coupes et d'opérations de montage possible. Maintenir cette parole au stade du plan séquence relève aussi de cette économie qui permet d'entendre encore autre chose que les mots eux-mêmes. Pour moi, il faut se mettre en état d'absorber des choses dont on ignore tout. Entretien avec Philippe Bazin mené par Morad Montazami le 13 mai 2009 (Paris)

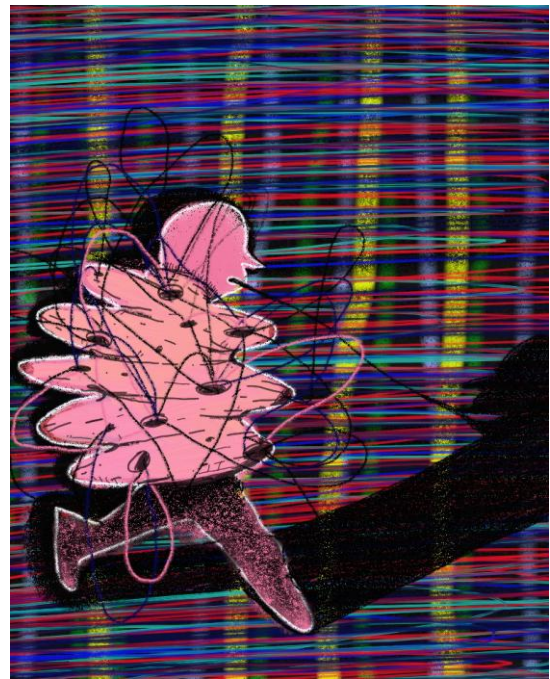
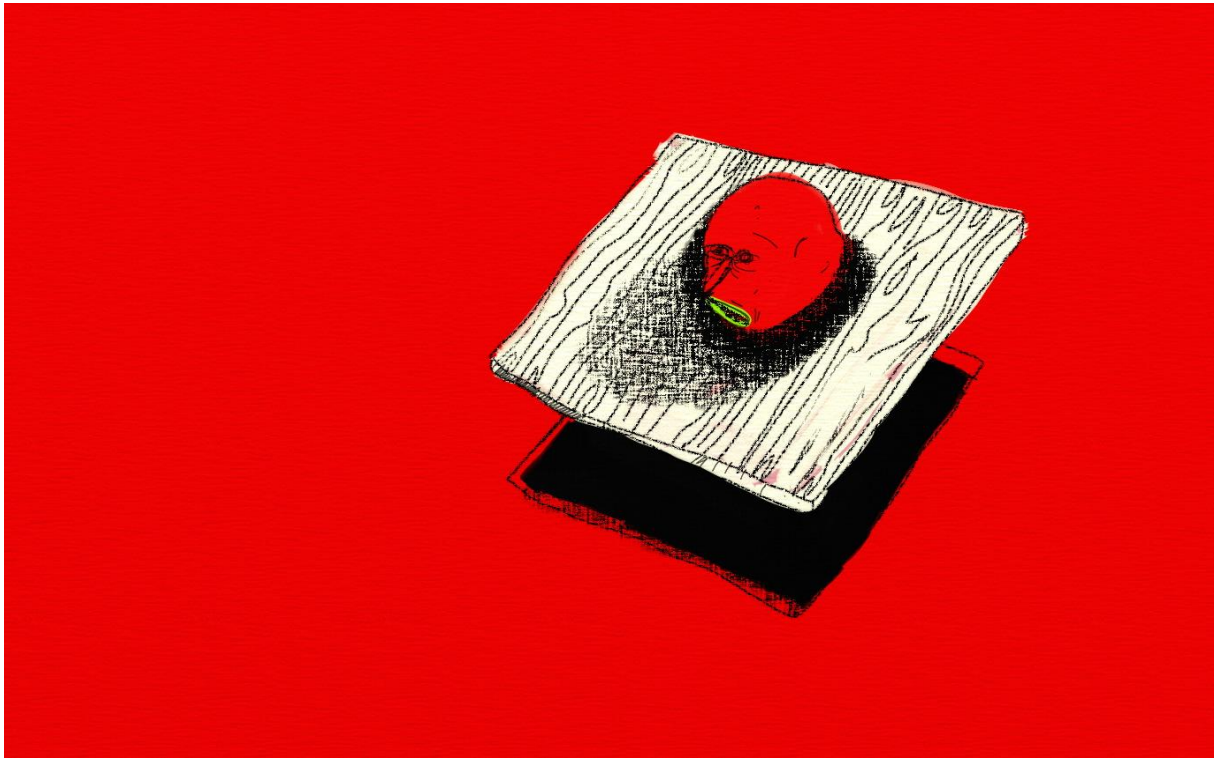
Morad Montazami est doctorant au cehta (Centre d'histoire et de théorie des arts) de l'École des hautes études en sciences sociales où il mène une recherche sur les pratiques de « terrain » dans l'art contemporain. Il enseigne à l'École nationale supérieure d'art de Bourges. Auteur de plusieurs textes dans *Face au réel : éthique de la forme dans l'art contemporain* (éditions Archibooks), il collabore notamment à la revue *Art press*. Il était commissaire de l'exposition *Micrologies* à Paris en janvier 2009.

**Michel Herreria**

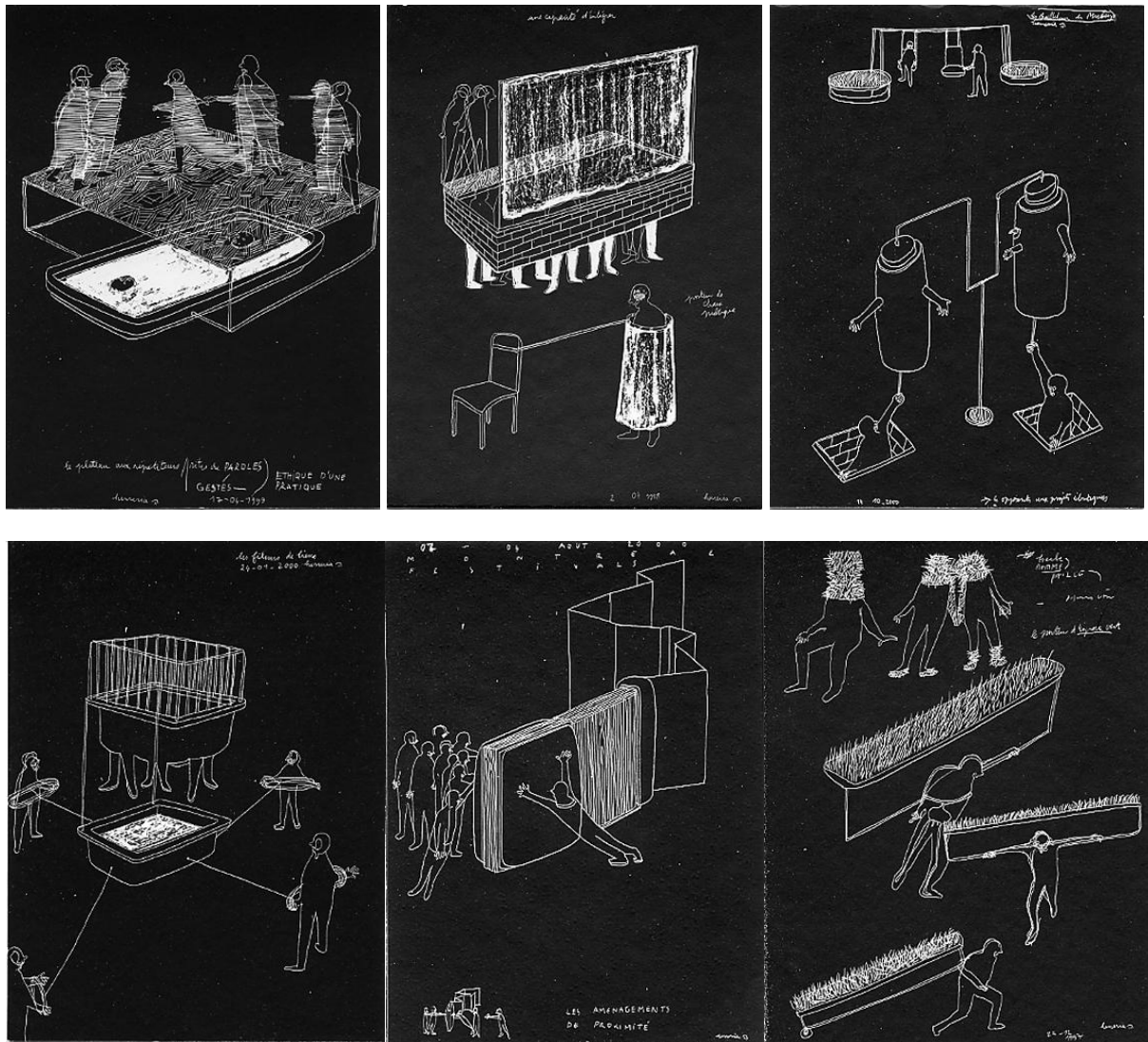


Michel Herreria  
*Peintures numériques animées*, 2009  
Vues de l'exposition  
Fondation Antonio Saura





Michel Herrera  
Peintures numériques, 2007-2008  
Tailles variables



Michel Herrera  
*Cartes à gratter*, 1995-2004  
 16x12 cm chaque



Michel Herrera  
*C'est dur la politique*  
Huile sur rouleau  
180x120cm

## Michel Herreria / Biographie et Bibliographie

Michel Herreria

Né en 1965

vit et travaille à Bordeaux, France.

### Expositions individuelles

- 2010 LSE the London School of Economics and Political Science Language Centre. French Visual Art and Politics.  
Centre International de la Poésie, Marseille
- 2009 Discoduro.qnk, Fondation Antonio Saura  
Envers du décor, MCNN, Nevers
- 2008 MH Mobile Homme, Artothèque de Pessac
- 2007 No Moon, Environnement graphique, Sélénite, Bordeaux  
Papeles 1995-2006, Fondation Antonio Perez, Cuenca  
Inflorescences, Centre Clark, Montréal
- 2005 Comment dire ?, LSE, Londres  
R.D, Soufflerie, Poitiers
- 2004 Qui répète l'histoire?, Fondation Antonio Perez, Cuenca  
Repentirs mécaniques, galerie Décimus Magnus Art, Bordeaux  
Qui répète l'histoire ?, galerie Mollat, Bordeaux  
Activer le bonjour, Institut Français du Royaume-uni, Londres
- 2003 Flippant Project, London School of Economics and Political Science, Institut Français du Royaume Uni, Londres  
Les hommes de l'ombre, E.22, Logroño
- 2002 Le monde est tellement humain, galerie Décimus Magnus Art, Bordeaux
- 2001 Un enfer climatisé, galerie Mollat, Bordeaux
- 2000 Contre le consensus mou, Chapelle du Carmel, Libourne  
Les Surligneurs d'espaces, galerie Clark, Montréal  
Ce qu'agir veut dire, Mission de la Culture de l'Aveyron, Rodez
- 1999 Microphommes, dispositif à prendre la parole, Bordeaux
- 1998 Actes de paroles, galerie Urban, Saragosse  
Masse urbaine, dispositif de jardinières humaines, Bordeaux  
Galerie El Coleccionista, Madrid  
Galerie José Cataluña, Santander
- 1997 Les proximités, série de dispositifs urbains  
Imageadire, FNAC et Musée de L'ESCAR, Pau
- 1996 Fondation Caja Rioja, Logrono
- 1995 Galerie José Cataluña, Santander  
Memory Bags, galerie J.k, Détroit  
Agence Massaux, Bordeaux
- 1994 Galerie El Coleccionista, Madrid
- 1993 Los tres chinitos, galerie Gloria de Prada, Barcelone  
Galerie Plexus, Bordeaux
- 1992 Galerie Berruet, Logroño  
Galerie Androx, Vigo
- 1991 Centre Margarita Nelken, Coslada  
Galerie Artset, Limoges
- 1990 Palais de la Bezaras, Alava

## Expositions collectives

- 2009 Biennale d'Anglet, Anglet  
Dans la maison vide, Bouliac
- 2008 CRUZAR, Ségovie, Espagne.  
Caprices des jeux 1 et 2, FRAC Collection Aquitaine, Bordeaux  
Pedazos de luz, Arte en la Tierra, Santa Lucia, Rioja  
Loop 2008, Festival, Barcelone
- 2007 Loop 2007, Urban gallery, LSE, Barcelone
- 2004 Camino de caminos, Jacobeo, Leon
- 2003 Art Brussels, galerie Decimus Magnus Art.
- 2001 Ecran Total, Friche de la Belle de Mai, Marseille
- 2000 CIPM, Marseille  
Les gestionnaires de l'apparence, 10 ans Editions le bleu du ciel, Centre Georges Pompidou, Paris
- 1998 Autoportrait, collection du Frac, Château Géricart
- 1997 Ecritures, Musée d'Aquitaine, Bordeaux
- 1996 Kunstraï, stand galerie José Cataluña, Amsterdam  
Musée de Saint Quentin
- 1995 Galerie De Voet, Deventer  
ARCO, stand galerie El Coleccionista, Madrid
- 1994 Prix de la Biennale de pastel de Saint Quentin, Musée de Saint Quentin
- 1993 Galerie El Coleccionista, Madrid  
Plastica actual, salàs de Pallars, Lleida  
Musée d'Aveiro, Aveiro
- 1992 Jeune Peinture, Grand Palais, Paris
- 1990 Biennale internationale d'arts plastiques, Amos Salvador, Logroño

## Résidences et projets

- 2008 Diaporama, Texte Didier Arnaudet, musique Chazam, CAPC, Bordeaux
- 2007 Le monde hallucinant, d'après Reinaldo Arenas Laboratoire de Chazam.  
Résidence de recherche et d'expérimentation à l'OARA, Bordeaux
- 2006 K.A.R.A.O.K.E, Le retour prochain du trait + DJTrait, film d'animation conçu et réalisé avec Jacques Perconte  
Chazam+Herreria-XTRAsystol, Concert-vidéo, Carré-des-jalles
- 2005 Comment dire?, Résidence en ligne. The London School of Economics and Political Science, Londres
- 2004 Flippant Project, Résidence au Centre de langues, The London School of Economics and Political Science, Institut Français au Royaume-Unis, Londres

## Scénographies

- 2008 Qu'est-ce que tu fabriques ?, de Jean-Philippe Ibos, Atelier de Mécanique Générale Contemporaine
- 2006 Histoire(s) de la femme transformée en gorille, de Jean-Philippe Ibos, Atelier de Mécanique Générale Contemporaine  
La grandeur de Jean-Jacques Bichon", de et par Marc Depond, Script.
- 2004 Mobylette, de Jean-Philippe Ibos, Atelier de Mécanique Générale Contemporaine & Script  
Petites misères, grandes peurs, de Jean-Philippe Ibos, Atelier de Mécanique Générale Contemporaine & Script

- Les petits écrasés par les gros..., de Jean-Philippe Ibos, Atelier de Mécanique Générale Contemporaine & Script
- 2002 Demain, même endroit, même heure, de Claude Bourgeyx, Script & CDN Bordeaux
- 2001 L'homme qui penche, de Thierry Metz, Script & CDN Bordeaux
- 1999 Ecrits d'amour, de Claude Bourgeyx, Script
- 1998 Des jours MeilHeurs, bientôt..., de Jean-Philippe Ibos
- 1989 La Bataille, de Heiner Muller, Théâtre à Coulisses, Bordeaux

#### Editions

- 2007 Papeles 1995-2206, catalogue, aux éd Fondation Antonio Perez
- 2004 Les Entêtés, sérigraphies, éd le bleu du ciel, Bordeaux
- Qui répète l'histoire ?, catalogue, aux éd de la Fondation Antonio Perez
- 2003 Essorer le simpson, les affiches ne meurent jamais, éd le bleu du ciel, Bordeaux
- Les hommes de l'ombre, Vous me reconnaissez, je suis votre voisin, Autocollants, Périgueux et Logrono
- Le monde est tellement humain, La maïeutique de l'impasse, Le crisepeur et La fabrique de nombrils, affiches, éd Alain Buyse, Lille
- 1999 L'assemblée des mauvaises herbes, affiche, éd le bleu du ciel, Bordeaux
- L'homme évidé, texte de jean-Paul Rathier, éd Script, France.
- 1998 A qui la parole ?, affiche, éd le bleu du ciel, Bordeaux
- 1995 Le Chieur de Poivre, avec Jean-Philippe Ibos, éd Script, Bordeaux
- 1993 La cours endormie, le Nain..., avec Jean-Philippe Ibos, éd Confluence, Bordeaux

#### Collections

- Fondation Antonio Perez, Cuenca, Espagne.
- Fondation Cante, France.
- Fond d'Art Contemporain du Musée de Pampelune, Espagne.
- Département dessin et gravure de la Bibliothèque Nationale, Madrid, Espagne.
- Artothèque du Conseil Général de la Gironde, France.
- Artothèque de Pessac, Gironde, France.

## Publications

### Catalogues (sélection)

*20 ans de la galerie Berruet*, catalogue collectif, Aveiro, Portugal, 1993.  
*Biennale d'arts plastiques*, édition « Cutral Rioja », Espagne, 1990.  
*Ce qu'agir veut dire*, mission de la culture de l'Aveyron, culture 2000, Rodez, France, 2000.  
*Contre le consensus mou*, Chapelle des Carmelles, musées de Libourne, France.  
*Ensemble*, galerie José Cataluna, Santander, Espagne, 1995.  
*Imageadire*, édité par la FNAC de Pau & Giraudy, France, 1997.  
*Inventaire*, Château Gécicart & DRAC Aquitaine, France, 1992.  
*Jeune peinture*, catalogue collectif, Paris, 1992.  
*L'affiche revue murale de poésie*, catalogue collectif, Editions le Bleu du ciel, France, 2000.  
*Las Moscas*, centre d'art de Burlada, Pampelune, Espagne, 1990.  
*Les affiches ne meurent jamais*, catalogue collectif, Editions le Bleu du ciel, France, 2004.  
*Les cahiers du CIPM*, centre International de la Poésie, Marseille, France, 2000.  
*Papeles*, Fondation Antonio Perez, Département culture de « Diputacion de Cuenca », Editions Fondation Antonio Perez, Cuenca, Espagne, 2007.  
*Peintures*, centre d'art de Coslada, Madrid, France, 1992.  
*Qui répète l'histoire ?*, Fondation Antonio Perez, Département culture de « Diputacion de Cuenca », Editions Fondation Antonio Perez, Cuenca, Espagne, 2004.

### Articles de presses (sélection)

*Biennale d'Anglet*, Paul Ardenne, Art Press 359, septembre 2009  
*Krema eta toalla artean*, Nora Arbelbide, Berria, 30 mai 2009.  
*DiscoDuro, nueva propuesta*, José Angel Garcia, El Dia cultural, 8 mai 2009.  
*El caso antiguo se llena de arte digital*, La Tribuna, 25 avril 2009  
*DiscoDuro*, La Tribuna, 18 avril 2009  
*Le local moins les murs*, Caprices des jeux 2 Frac Aquitaine, Davis Sanson, Mouvement.net, 17 juillet 2008  
*On refait l'expo*, Cécile Broqua et Cyril Vergès, Spirit 42, juillet 2008.  
*Papeles 1995-2006*, La Tribuna, 3 mars 2007.  
*Inflorescences*, Jocelyne Lepage, La Presse, 19 janvier 2007.  
*Art Press N°334*, Didier Arnaudet, Mai 2007.  
*Tinta rebelde*, Pablo Gutiérrez, DIA, Espagne, 23 octobre 2004.  
*Les effacés de la vitrine*, Didier Arnaudet, Artpress N° 280, juin 2002.  
*Du soleil dans l'eau froide*, Dominique Godfrey, Sud-Ouest, 14 avril 2002.  
*L'enfer du décor*, Stéphane Jonathan, Sud-Ouest, 21 février 2001.  
*Cloisons instables*, Bernard Lamarche, Le Devoir, 16 septembre 2000.  
*Art de Combat*, Nicolas Mavrikakis, Voir, 17 septembre 2000.  
*Les surligneurs d'espaces*, Sonia Pelletier, Arttexte, 24 août, 2000.  
*Les actes des paroles*, Didier Arnaudet, Artpress, juin 2000.  
*Contre le consensus mou*, Stéphane Jonathan, Sud-Ouest, 9 mai 2000.  
*Pour ce qui contre...*, Gilles Christian Réthoré, Sud-Ouest Dimanche, 16 avril 2000.  
*Microhommes*, Gilles Parenteau, Sud-Ouest, France, 12 mars 1999.  
*Le corps, la machine et l'échange social*, Didier Arnaudet, Gironde Magazine, 5 mai 1998.  
*Le peintre de l'échange*, Virginie Lou, La lettre de la Fondation France Liberté, 4 octobre 1998.  
*Globos de oxígeno*, La rioja, 17 mai 1996.  
*Critica social*, Bédriz Beneitez, Diaro de Santander, 20 janvier 1995.  
*La Intelectualidad pictórica*, Alexia Gomez Pelayo, Alerta, 3 mars 1995.  
*L'atelier de Michel Herreria*, Jean-Paul Rathier, Le Festin n°25, juin 1995.  
*Duo de peintres*, Gilles Christian Réthoré, Sud-Ouest, 1995.

*Peintures*, Marrodan, La Rioja, 20 novembre 1991.

*Les bonnes fées*, Dominique Godfrey, Sud-Ouest, 16 février 1991.

*Jeune et accompli*, Dominique Dussol, Sud-Ouest, 19 mai 1989

*Un graphisme inventif*, Dominique Dussol, Sud-Ouest, 15 mai 1988.





Ivan Fayard. «Une ligne grise». 2000. Acrylique / polyester. 150 x 175 cm. (Coll. privée)

et se joue de la persistance rétinienne. «Vous dites que c'est une image, mais c'est la réalité», dit Jean-Luc Godard dans *The King Lear*. La peinture d'Ivan Fayard existe au-delà des spectres imagés, sa perception est différée pour se cristalliser dans notre rapport complexe à l'icône.

Marie de Bruggerolle

**bordeaux**

**MICHEL HERRERIA**

*Decimus Magnus Art.*  
21 mars - 27 avril 2002

Michel Herreria procède par retournements successifs de points d'ancrage et, de ce fait, ces points d'ancrage deviennent des points de passage. Ces retournements des mêmes éléments, appartenant à des registres déterminés, produisent des pivotements, des renversements, des dépassements, et imposent un mouvement qui, se dégageant sans cesse des définitions atteintes et parcourues, se renouvelle en se poursuivant, se répétant indéfiniment. On dirait qu'au lieu d'engendrer une véritable progression, ce mouvement n'a d'autre but que de multiplier les contacts avec son état premier. Michel Herreria pointe ainsi des gesticulations, des situations et des articulations conditionnées par la pression

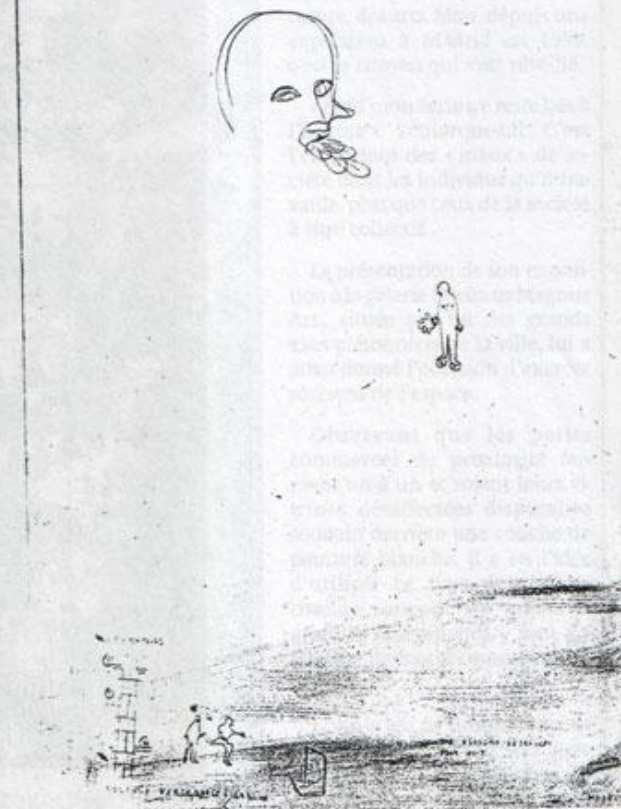
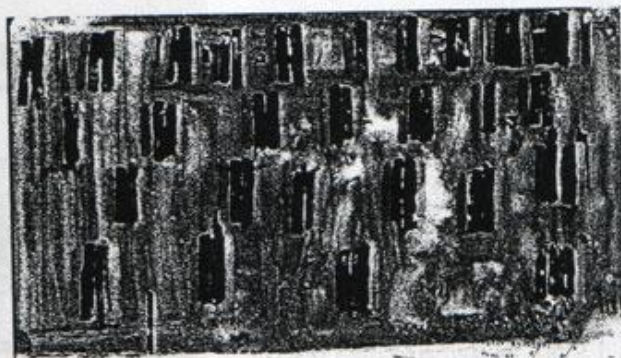
sociale. Il en fait les ingrédients et les arguments d'une matière picturale qui s'ajoute, se greffe, s'agglutine à d'autres techniques, d'autres espaces, d'autres actions, et ne pense pouvoir se définir autrement que par l'addition des expériences diverses qui la ramène et la confronte à la question de sa propre exigence. De l'enseigne en néon qui affiche que «le monde est tellement humain» à la résonance de la structuration urbaine dans la peinture murale, de la déambulation acidulée proposée par la vidéo à l'idée contrariée de vitrine dans la série des verres voilés de blanc d'Espagne et constellés d'inscriptions et de dessins, la boucle se referme, encercle le regard et réactive sa vigilance sur les phénomènes d'effacements et de détournements produits par les rouages économiques, politiques et sociaux.

Chez Michel Herreria, le pari est simple : il importe avant tout de gripper les mécanismes tout faits. Et pour cela, l'essentiel est de savoir jouer, tout en sachant que le mécanisme ne doit pas jouer, sinon il ne vaut plus rien. Il suffit donc de mettre du jeu dans le mécanisme et l'on obtient ainsi le but recherché. La fantaisie est donc incontournable. C'est le pas de côté qui oblige au décentrage. A la parole et à l'image fabriquées, imposées par les cadrages de la communication et de l'impératif de rentabilité, Michel Herreria oppose le gribouillis,

l'onomatopée, le slogan à l'emportepièce, l'association inattendue, la tension entre deux pôles contradictoires. Il se donne comme fil rouge un personnage réduit à une simple silhouette qui perturbe de sa dérisoire présence des concepts de représentation et de modélisation. Il préfère la souplesse déconcertante, forte de sa seule obstination, à la raideur critique. Et pourtant, cette souplesse n'exclut pas les angles saillants et incisifs. Elle est là pour

intriguer, déranger, susciter un questionnement. Il s'agit de retrouver les vertus de l'échange, de reprendre en compte les ressources imprévisibles des mots et des images. Le jeu occasionne ici un hiatus, un accident dans un fonctionnement parfaitement rodé. C'est la faille qui fait douter de la façade trop lisse. La finalité est de démasquer, d'ouvrir une possibilité de clarification, d'accorder une signification au réel.

Didier Arnaudet



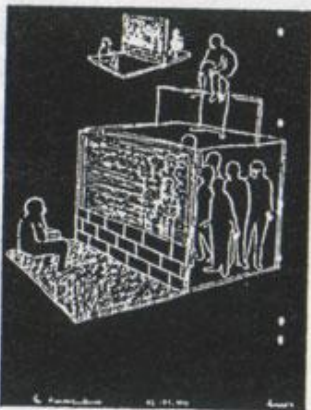
Michel Herreria. «Les effacés de la vitrine». 2001. Technique mixte/verre. 160 x 90 cm (Ph. A. Béguerie)

## MICHEL HERRERIA

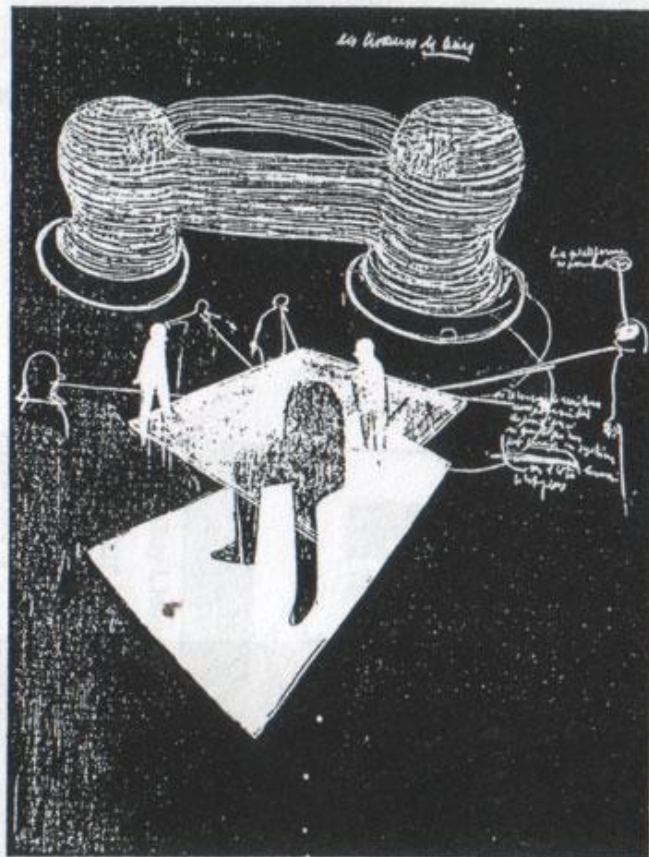
Galérie Sainte-Catherine  
13 janvier - 26 février 2000

Michel Herreria utilise un vocabulaire plastique multiforme (images, objets, dispositifs, actions) pour explorer l'acte qui consiste à prendre la parole. Une parole tremblante et imparfaite, à l'image de la condition humaine. Une parole qui a le souci de l'autre et donc qui attend de lui la possibilité d'une rencontre. Une parole qui déborde les conventions et les ruses sociales pour faire l'apprentissage de ses limites dans l'excès comme dans le silence. Cette parole, il la dote d'une matière et de particularités : figures, couleurs, histoires, plaisirs, douleurs, desirs, craintes, rires, images, souvenirs, rêves, voix, lieux, temps et vertiges. Il la pré-

sente lisse, attentive à faire disparaître ses coutures ou rugueuse, déconstruite, abandonnée dans les parages d'une prolifération bruisante et désœuvrée. Il l'invite à s'inscrire comme décor, action ou personnage, comme rouages ou charges explosives. La pratique artistique ici ne se prive pas de proposer des pistes et de les faire arpenter en tous sens. Elle a cette mobilité qui suppose une impossibilité de s'en tenir à une détermination définitive : elle donne à voir, à entendre, à parcourir, s'ouvre à l'existence et à l'échange, reven-



M. Herreria «Les Transarpenteurs»-  
1999. Carte à gratter. 12 x 15 cm. (A. Bagueier)



M. Herreria «Les tisseurs de liens»- 1999. Techniques mixtes / papier. 1,54 x 1,70 cm. (A. Bagueier)

dique l'audace du don et de la proximité, prend le risque de la présence et de l'épreuve du monde.

Cette œuvre n'existe que dans la rencontre. Surprenante ou ordinaire, ce qui compte dans la rencontre, ce n'est pas sa nature, c'est ce qu'elle engendre. Cette puissance d'irruption tient au rôle dévolu à l'articulation. Ici, elle conserve sa fonction habituelle d'assemblage et de réglage, mais, surtout, elle devient une suite d'anecdotes, d'accidents, de nœuds qui accèdent au statut d'événements et s'efforcent de se constituer en intrigue, en action. Michel Herreria pratique l'articulation comme temps et espace d'une expérience qui offre la possibilité de mettre en relation avec une étonnante souplesse peinture et installation, corps et machine, ordre et chaos, surface et profondeur, comportements et lieux. On peut ainsi parler d'un dialogue fictionnel qui se nourrit d'interférences et dont la cause et l'origine sont constamment vouées au questionnement. Chaque proposition s'avance en direction de ce qui ne peut que lui résister. La tension ne se relâche à aucun moment : elle est bien ce qui permet le dévoilement et le commencement d'une clarification.

Didier Arnaudet

Michel Herreria expose également au Musée de Louvre du 31 mars au 2 juin.

**Marjorie Thébault**



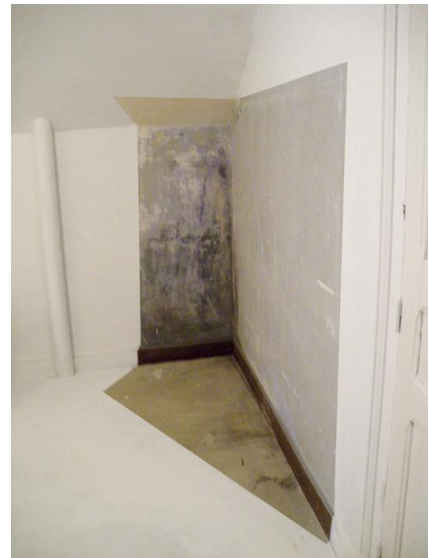
Marjorie Thébault  
*Ricochets*, 2009  
Installation vidéo  
Dimensions variables







Marjorie Thébault  
*Sans titre*, 2009  
Sculpture aluminium  
200 x 110 x 100 cm



Marjorie Thébault  
Cadrage n°1, 2009  
Recouvrement peinture blanche



## Marjorie Thébault / Biographie et Bibliographie

Marjorie Thébault

Née en 1976

Vit et travaille à Tarbes, France

### Exposition personnelle

2005 Palabras de pajaro, exposition personnelle au Musée de la philatélie de Oaxaca, Mexique.

### Expositions collectives

2009 *Dans la maison vide*, commissariat Jean-François Dumont, Bouliac.  
Réalisation d'installations monumentales in-situ dans les Hautes-Pyrénées.

2006 *Camino de Santiago*, commande de Alfredo Harp et Isabel Granen pour le jardin botanique de Oaxaca.  
*Luz de luna*, commande de la bibliothèque pour enfants de Oaxaca.

# MARION MEYER CONTEMPORAIN

## Informations Pratiques

### Adresse

3 rue des Trois Portes  
75005 Paris  
[www.marionmeyercontemporain.com](http://www.marionmeyercontemporain.com)

### Programme 2010

Art Paris, du 18 mars au 22 mars  
Salon du Dessin Contemporain, du 25 mars au 28 mars  
Michel Aubry, du 27 avril au 12 juin  
Frédéric Platéus, du 22 juin au 31 juillet  
Séverine Hubard/Georg Ettl, du 14 septembre au 23 octobre  
Pierre-Lin Renié, du 2 novembre au 11 décembre

### Contacts

T- +33 (0)1 46 33 04 38  
F -+33 (0)1 40 46 91 41  
[contact@galeriemarionmeyer.com](mailto:contact@galeriemarionmeyer.com)

### Ouverture

Du mardi au samedi de 11h à 19h et sur rendez-vous

### Accès

Métro : Station Maubert Mutualité (ligne 10) ; station Saint Michel (ligne 4)

