

EXTRAITS CHRONOLOGIQUES REPÈRES

Max Charvolen

Fragment d'une réponse à la revue Chorus 1969/1970

Définir mon travail, c'est bénéficier de l'expérience des recherches effectuées jusqu'à ce jour, de les remettre en cause ou bien de les accepter telles quelles et essayer d'aller plus loin ce qui ne veut pas dire « faire du nouveau » à tout prix (...) la façon dont la peinture est centralisée ne permet que des échanges limités intéressant quelques initiés qui privent l'art de son vrai sens : influencer sur le milieu dont il provient. On entend souvent le mot culture à propos d'art comme s'il s'agissait d'un concept figé, inattaquable, que l'on se doit de protéger. Pour ma part « culture » c'est tout aussi bien acheter une brosse à dents dans un supermarché et faire la différence entre soie nylon et celle de sanglier, c'est une dynamique qui agit sur notre comportement et que l'on peut refuser ou accepter, l'art provient de ce même milieu dynamique. Pour avoir un impact « il lui faut » faire partie intégrante de la vie et non appartenir à ce circuit fermé dans lequel il est plongé, qui le distribue par petites gouttes comme une chose sacrée, le détournant de son vrai but et le faisant apparaître à la majorité comme vide de sens du fait de son illogique cheminement.

*
* *

Raphaël Monticelli

Catalogue Max Charvolen, galerie Lechaux, Paris, janvier 1978

La toile n'est pas un lieu passif, où tout simplement les traces se poseraient, se seraient posées. Avant même de toute inscription, avant toute recherche plastique, elle est déjà objet de rapports privilégiés, ou, si l'on préfère, son existence même suppose, entre les hommes, des rapports précis et complexes; son introduction dans le domaine de l'art n'a pas été fruit du hasard mais de l'évolution de ces rapports sur quoi, à son tour, elle a des effets. Quant à l'orthogonalité, elle figure – avec une extrême économie et une déroutante évidence – notre expérience immédiate de l'espace sensible, et notre habitude de l'organiser en haut et bas, droite et gauche, devant derrière, tout comme si notre corps en était seule mesure, ainsi l'enfant apprend parallèlement à se tenir sur ses jambes et à dessiner dans les limites de la feuille... s'il a une feuille.

(...)

Toucher à la toile, la manipuler, la lacérée, la découper, La tordre, la froisser, c'est faire subir à cette figuration le contrecoup à la fois de la dispersion de l'espace physique que nous vivons depuis plus d'un demi-siècle, et dans l'écho, affaibli, nous vient des sciences, et de la découverte, le sentiment, qu'il n'est d'apparences immédiates qui ne soient à suspecter...

R. Monticelli est écrivain et critique d'art

*
* *

Marcelin Pleynet

Catalogue Charvolen, Jaccard, Kermarrec au musée Cantini, Marseille, 1982)

Qu'on voie (...) comment se constituent les œuvres que Max Charvolen présente aujourd'hui. Choisisant une pièce, un volume architectural, il en repère par recouvrement, traces et couleurs, les limites comme plans ou angles. Attitude, on le comprend bien, presque immédiatement double, dans la mesure où la peinture se pose alors sur une surface, un plan fermé, qu'elle transforme en le colorant, en l'ouvrant dans la couleur. Le volume, l'espace architectural se trouve ainsi à la fois reconnu et si je puis dire exposé à ses qualités, en ce que celles-ci déterminent chez l'artiste le choix de tel ou tel mode d'intervention, le choix de telle ou telle sorte d'accentuation chromatique. Le premier geste déterminé par la réaction et la sensibilité de l'artiste à la qualité d'un volume, à la qualité d'un espace, qui est toujours un espace d'existence, nous introduit ainsi logiquement aux conditions nécessaires à l'apparition de la couleur dans une œuvre d'art, à savoir sensibilité, mode de sensibilité à l'espace.

Marcelin Pleynet est poète, romancier et critique d'art

*
* *

Claude Fournet

Catalogue Max Charvolen, galerie d'art contemporain des musées de Nice, 1981

Contrairement à beaucoup d'autres, Max Charvolen ne connaît pas de non-lieu de la peinture. Il l'attire, il l'attise même, sans oublier un instant sa place. Pratiquement, on assiste à un état de perfusion entre les choses du quotidien et le recouvrement de ceux-ci par un matériau qui est matière (de la gomme de la colle généralement), mais aussi matérialité: désignation de la matière—dans un "temps de couleur". Qu'il s'agisse d'une marche, d'une fenêtre ou d'une porte, ce qui s'y dépose, s'y déforme ou s'y conforme *fait* la peinture. Voilà qui pourrait être de la plus claire évidence et qui ne l'est pas. L'entreprise matérialiste ici décrite se double d'un pouvoir incantatoire d'autant plus fort que la retenue de la peinture paradoxalement le force, lui intime une dimension (un désir?) qu'il tente d'éluider. Alors se joue une alchimie. Quelque chose coïncident et ne coïncide pas, est le peintre et n'est pas le peintre, l'exprime trop et fait silence. Le lieu de la demeure est aussi celui du mystère et de la poésie.

Claude Fournet, écrivain et poète, a été conservateur dans divers musées

*
* *

RM, catalogue Charvolen, Maccaferri, Miguel, Fondation Sicard-Iperti, Vallauris, 1992

(...) Max Charvolen me semble avoir toujours œuvré autour de l'absence des choses elle-même: ni l'objet dont l'œuvre désigne l'absence, ni celui, absent, que l'œuvre rappelle ; mais celui dont l'œuvre crée l'absence, qui s'absente du fait de l'œuvre qui se fait, dont l'œuvre, d'une certaine façon, tend à prendre la place. C'est peut-être cette mise en absence qui fait que j'ai toujours, face aux œuvres de Charvolen, rêvé de voyage, ne sachant jamais trop s'il faisait de son regardeur un Ulysse ou une Pénélope : celui qui inscrit l'absence dans ses déplacements, ou celle qui en tisse ses jours et en détisse ses nuits. De ce point de vue, il est à mes yeux significatif qu'il ait aussi souvent fait œuvre de lieux de passage : portes, fenêtres, escalier ; ou même qu'il ait fait de ses œuvres des lieux de passage (...)

Au départ des œuvres de Charvolen, il y a de la déchirure... la toile ou le papier dont la forme s'émiette et se perd avant de se reconstruire sur les lieux ou les objets... C'est ainsi qu'il va de la dispersion à la réunification, des gestes de la souffrance à ceux de la préservation. Les objets ont besoin d'être protégés, entourés, pansés... et rien n'est plus violent ensuite que l'arrachage qui produit l'œuvre et dans lequel disparaît l'objet.

Une autre approche tendrait à dire que Charvolen souffre d'abord de l'absence du monde, et qu'il demande à l'art de prendre la place du monde absent. Comme s'il tirait quelque chose de rien, comme s'il cherchait à conjurer le néant...

*
* *

Renato Barilli

Max Charvolen, in Les portulans de l'immédiat, édition al Dante et galerie Vivas, 1996

(...) L'aspect le plus spécifique de la procédure de Charvolen se situe dans le «retour» : face à ses propres droits, la peinture se livre ici à toutes sortes de renoncements et d'abdications de ses droits particuliers ; elle se soumet à la logique de l'irrégularité des surfaces, de la variété des formats et des figures, par quoi elle accepte d'adhérer humblement à la structure propre du bâti sans chercher à imposer ses propres exigences. Cependant, au bout de ce chemin de capitulations successives, elle exige que l'on inverse le parcours, que l'on dégage du support une surface autonome, et que cette surface soit présentée non selon les lois des objets tridimensionnels, mais celles de leurs projections bidimensionnelles ; voilà encore que l'on récupère, au moins en partie, quelque chose qui a toujours fait partie des privilèges de la peinture.

(...)

Charvolen se distingue de l'optique de Christo et de tous les autres adeptes du moulage, dans la mesure où son entreprise toute entière ne vise pas à célébrer l'objet en soi et pour soi, mais la possibilité que sa dépouille, si fidèle soit-elle, accepte le mystère de sa transformation en

«plan», sur la surface, et avec l'animation virtuelle que permet la polychromie. Bien qu'elle ait payé tous les tributs possibles au support et à la surface, la peinture célèbre une ultime victoire.

Renato Barilli est critique littéraire, critique d'art et historien de l'art

*
* *

Jean Petitot

Le corps propre de la toile, *op. cit.* 1996

L'un des aspects les plus intéressants de l'art expérimental de l'après-guerre se trouve dans la façon dont, dans l'après-coup de la déconstruction de la peinture, quelques rares artistes ont réussi à réinventer certaines nécessités constructives des expériences picturales traditionnelles, mais de façon originale, renouvelée, non standard, parfois même *inversée*. C'est dans cette optique que je voudrais proposer quelques brèves remarques sur le travail de Max Charvolen.

Le problème dont cet artiste s'est fait l'héritier, en en inversant la structure traditionnelle, est celui des liens entre la toile et la représentation de l'espace, en particulier de l'espace bâti.

C'est un lieu commun que de rappeler que la peinture moderne s'est constituée à la Renaissance à travers la conquête des outils de géométrie projective (la "dolce prospettiva") qui permettait de construire une représentation tridimensionnelle exacte de l'espace. C'est dans la simulation des structures architecturales que ces principes constructifs se manifestent avec le plus de force. La toile peinte se trouve alors instituée comme support matériel d'une *idéauté*, l'idéalité de l'espace de la géométrie des corps.

(...)

Peut-être que la différence la plus fondamentale entre ces deux époques de la simulation scientifique de la réalité vient du fait que dans les logiciels d'imagerie il est facile de faire bouger la scène (i.e. d'enchaîner temporellement les projections spatiales 2D) alors que dans la peinture classique il n'existe qu'une seule vue représentée, dont le choix pose d'ailleurs un problème crucial (il faudra attendre le cubisme pour que l'on essaie de synthétiser plusieurs vues).

Ce n'est pas le lieu de développer ici la façon dont les techniques informatiques d'images de synthèse sont les héritières des techniques de la Renaissance. Disons simplement qu'il s'agit dans les deux cas de représenter dans un dispositif matériel (toile + peintre / écran + ordinateur) possédant une interface 2D (toile / écran) la géométrie objective idéale du monde. C'est cette tradition extrêmement prégnante que Max Charvolen a réussi à inverser à partir d'une expérience de la toile comme support brut. La reconquête d'un rapport "toile 2D / espace 3D" à partir de ce degré zéro de la matérialité est certainement une réussite remarquable.

(...)

Jean Petitot est philosophe et mathématicien

*
* *

RM, À propos d'une cartographie de nos territoires intimes, *op. cit.* 1996)

Le monde a fait un jour défaut à Charvolen; quelque chose s'est inexplicablement brisé. Définitivement. Le tragique est là: quand seule subsiste cette certitude que, irrémédiablement, dans le défaut du monde s'inscrit notre propre défaut. Ce qui a manqué, ce n'est pas l'image du monde, mais sa mesure, les règles de son organisation, de son orientation, de son sens. Cette perte des repères de l'espace immédiat le plus physique est liée à l'extraordinaire réorganisation de notre image du monde; elle est, vraisemblablement, l'un des constituants de la modernité et de ses avatars. C'est par elle que s'explique la nécessité de la plupart des aventures de l'art de ce temps, c'est elle qui nous éloigne toujours plus des images du monde que (nous) construit l'enfance. C'est cette double plaie-là que soigne Charvolen : celle qui s'ouvre entre soi et le dehors du monde, celle qui s'ouvrent entre le monde et le dedans de soi...

Du monde, Charvolen ne retient que trois éléments : ce qui délimite l'espace pratique et immédiat de la vie des hommes: les objets qu'il balise, le bâti qui le structure, et l'informe ; ce qui donne la mesure pratique et immédiate des objets et du bâti : le corps agissant, usant, se déplaçant qui, à défaut d'être l'aune de l'univers, est forcément celle des objets et des outils qui le prolonge, et des espaces où il se tient ; et ce qui permet de garder trace : les outils de la mémoire du corps la toile de la couleur la peinture. À partir de ces trois éléments, tout son dispositif consiste d'abord à recouvrir le lieu bâti avec les moyens habituels de l'art : toile, enduit, peinture... Le travail du peintre ainsi s'inverse: au lieu de chercher à peindre l'image du lieu sur la toile, Charvolen peint la toile en la collant à la réalité du lieu ; en même temps, il y a, dans la préparation de la toile qu'il colle sur le lieu ou l'objet, comme des souvenirs de charpie et de cataplasme, un émiettement de la bande; cette préparation tient à la fois du pansement et de la momification: ce monde est bien fragile et il faut le protéger, le sauvegarder...

Paradoxalement, ce processus de sauvegarde se fait dans la fureur. Comment définir autrement la violence avec laquelle Charvolen travaille pour faire adhérer les morceaux de toile au support. Cette frénésie de sauvegarde fait courir, en quelque manière, à ce qu'elle prétend sauvegarder, le risque de l'étouffement. C'est du reste cette même violence qui préside à l'arrachage de la toile après séchage de la colle; violence encore celle qui va faire passer le moulage du volume à la mise à plat... c'est cette fois des images d'oripeaux et de guenilles qui s'imposent.

Au terme du dispositif, ce qui demeure, c'est la toile qui conserve dans son format, ses formes, ses couleurs, ses marques, ses empreintes, la mémoire d'un lieu souffrant des corps qui le hantent. Rien ne résulte ici une pensée *a priori* de l'espace : les mesures de la toile, ses formes son format, ses marques, sont présentées comme ne dépendant pas la volonté de l'artiste ou d'une pré-lecture du monde ; l'œuvre n'est pas le résultat d'une conception du monde projetée sur la toile. Tout est, au contraire, présenté comme le nécessaire résultat d'un corps à corps avec un fragment du monde, d'une expérience du monde qui construit le lieu où elle se consigne : la toile.

Ce qui fait des toiles inattendues de Charvolen autant de lieux d'incompréhensible évidence, c'est sans doute qu'elles sont autant de relations de cette expérience commune d'un rapport quasiment douloureux avec un monde émietté dont on cherche à recomposer l'image.

*
* *

Gérard Duchêne

Lettre à Max Charvolen à l'occasion de son exposition à la Galerie Vivas, 1996, *in op.cit.*
1996

Le travail de Charvolen c'est d'abord un visage.
Un visage de pierre molle un abri
(la fermeture d'un visage au travail
le travail de la terre)
Une chaise
ou une table
est aussi un outil
Au même titre la hache, la pelle ou le marteau.
Il n'est pas innocent pour lui utiliser mais premier qui sont ceux qui fabrique le corps
Puisque prisonnier, il accepte de les déformer pour les rendre aveugles.
Ces objets (qui sont des toiles) sont «mis à plat » mais de nature ils ont épousé la forme qui
les habite.
Celle-ci est l'indifférence corps : le moulage. Le moulage d'un corps n'est pas le corps il est la
distance entre tous les corps et sa substance même. Le corps est prisonnier du corps. Le mur
ne l'en délivre pas. Il le plaque. Il l'introduit dans une marge.
Charvolen accepte tous les compromis du berceau
mais ces moulages restent mous
et continuent à vivre comme des poupées
Ces poupées sont des objets dérisoires faits à vivre
Il ne s'agit pas d'empreintes mais de réalités plastiques
L'art n'a de valeur qu'en ce qu'il trouve ou comporte de douloureusement présent dans le
présent qui est la somme. La somme d'une absence de soi pour l'autre.
Un (le?) vertige (vestige) du présent. Ce passé que je trouve en infinie présence dans le travail
de Charvolen.
Il est quand même intéressant de savoir (ou de sentir ici) que l'artiste découpe les murs
comme un squelette promis aux immondices
comme les corps (ou les cornes) promis à la cendre. L'objet n'a qu'une réalité provisoire qui
est celle de son utilisation. Une pelle, un mur, c'est autre chose qu'une pelle. C'est une autre
pelle ou un autre marteau pour briser le mur
mais Max n'aimerait pas.
Il préfère laisser les murs en vie pour leur briser la face d'écrou qui les mure et les brise...

Gérard Duchêne est artiste

*
* *

Christian Artaud

Le chemin pour aller chez Max Charvolen, *in catalogue "Charvolen, travaux sur bâti"*,
Espace Vallès ed. Saint Martin d'Hères, 1997

Je descends dans la rue. A l'origine de la perception, il y a la cage d'escalier, l'ascenseur, la minuterie, les poubelles, la porte, l'immersion dans la foule, le bruit grandissant, le mouvement des yeux, le roulage des voitures, la poussière, le commerce, l'huile, l'essence, la crotte, la pisse, les papiers, les mégots, les parfums, les visages. Tout cela constitue le vêtement des choses.

Je vais voir Max. Ce que je touche, et les bruits de fond dans l'oreille, me disposent à me dire en terrain de connaissance. Ce que je peux voir-percevoir-apercevoir ne fait qu'un avec ce que je peux voir-savoir-concevoir. Ce que j'entends, comprends m'apporte des satisfactions qui ressemblent à s'y méprendre à des insatisfactions. Ce que je sens, ressens est identifié à ce que je suis. Ce que je vois me renvoie à ce que je vis. Je pense au goût dans ma bouche et à la vitesse trop lente pour aller d'un point à un autre. Tout cela constitue l'accès aux choses. J'arrive chez Max. Une œuvre de Max Charvolen s'apparente à la prise de conscience d'un territoire. Elle fait main haute sous les formes et les volumes. Ses surfaces aériennes occupent le terrain de mes singulières confrontations avec le monde environnant. Elle n'enveloppe les objets et les architectures que pour mieux développer la quantité de matière nécessaire et suffisante pour mettre à vue une certaine anthropométrie.

Car la mise en place de l'œil et des pieds, dans un endroit particulier, induit le programme selon lequel l'accessible n'a pas encore été atteint. L'artiste à naître, immobile à grands gestes, étalonne son espace vital.

Une œuvre de Max Charvolen s'inscrit donc dans un lieu, une architecture, un espace. Elle se conçoit ici, là. Elle est cependant indépendante du site qu'elle moule et démoule en ce que rien ne demeure du réel qu'une succession de plans et de coupes. L'habitat y est un leurre. De même, l'intervention visible du corps à la mise en évidence de ses limites crée un champ d'opérations qui n'est en rien restreint aux capacités physiques. Une œuvre de Max Charvolen agit en fait comme une restitution. Elle rend du regard. Elle s'offre comme une peau ou plutôt comme un écorché, car le corps de la réalité est irréprésentable. C'est la sphère d'appropriation qui hante son élaboration. C'est la possibilité pour le corps de matérialiser son emprise qui guide le geste.

Le développement des différentes faces, surfaces, d'un même objet, coin de pièce, morceau de mur ou de couloir, marche d'escalier, planche et placard, est à chaque fois une surprise. La révélation des plans visibles et caches, la mise à plat de toutes les aires et leur aspect de reconstruction mentale, avec la présence ou l'absence des arêtes, la différenciation ou non des étendues, l'atténuation ou non des angles répondent à l'injonction de tout montrer.

Une œuvre de Max Charvolen est une apparition, soudain révélée, de ce que l'œil connaît de son environnement. Il en sait plus qu'on ne croit. Il s'agit en quelque sorte de modeler l'espace qui existe entre l'œil et les espaces perçus optiquement et intuitivement. Le modelage s'effectue sur ces masses invisibles qui permettent au corps de se mouvoir. Les effets de damiers, de jeux de complémentarité ou d'opposition des couleurs, la visualisation des aplats, contribuent à révéler ce *locus solus* qui cerne et qui n'est pas cerné. Cet espace est aussi un lieu de circulation, un envahissement, un englobement. L'œuvre est le lieu même du travail. L'atelier est le monde.

Christian Artaud est poète

*
* *

Claude Parent

Transmutation et inversion, *in Une oeuvre de Charvolen, Iconotexte, éditions Muntaner 2000*

Il y a (... *dans l'oeuvre de Charvolen*) TRANSMUTATION concrète de l'espace par le relevé d'empreintes colorées à même le volume d'origine, en surface à lire à deux dimensions.

Dans cette lecture globale du lieu exploré, la couleur agit comme un révélateur.

Elle est l'agent du passage.

Elle permet d'éviter totalement l'effet de nostalgie, toujours possible lorsque se pointe la mémoire. Grâce à elle, ce travail de "copiste", en dépit de la fidélité absolue de l'auteur au lieu, introduit une interprétation, un décalage au moment du basculement de l'espace en surface qui nous rassure sur la modernité authentique des résultats de ce que l'on peut se permettre d'appeler la méthode exploratrice de Max Charvolen.

Sur la cimaise la trace même du lieu disparaît. On y lit autre chose. On y voit naître une autre créature.

Oubliés l'escalier, le palier, le seuil d'une porte, le mur, le plafond ou le sol.

Disparue la hiérarchie architecturale.

Une autre hiérarchie se met en place.

Seul l'archéologue, s'il est assez savant, s'il est assez sensible et attentif, pourra bien plus tard pour s'amuser, nous distraire ou satisfaire son ego, s'appliquer à retrouver les composants - disparus ou non, du bâti d'origine.

A ce moment-là une lecture savante, une lecture de mémoire, donneront une troisième vie au lieu d'origine, en pratiquant une seconde inversion ou mieux une rétroversion, celle-là scientifique.

Il serait intéressant que Max Charvolen vive assez longtemps pour assister avec ironie à cet ultime avatar de son œuvre.

Claude Parent est architecte

*
* *

Hervé Castanet

La réalité et le signifiant, *op. cit. 2000*

L'oeuvre de Charvolen interroge le concept de " réalité ", ce concept qui fait couler tant d'encre chez les philosophes et les théoriciens, ce concept qui semble désigner l'évidence concrète de ce qui fait " mon monde ".

— Comment cela ? Vous inventez !

— Je tire des conséquences des oeuvres de Charvolen et je le lis. Max écrit dans des *Notes de travail* : " La peinture ne cesse de montrer ... Dans sa montée, le rapport au modèle se transforme ... quand on pèle le modèle et que l'on déploie ce modelage, que l'on porte son aplatissement, éclatement à la verticale, il en ressort un rapport de représentation voire d'identification différent du modèle où l'écart de reconnaissance devient producteur d'interrogation. Cet " écart " a toute son importance. Il est faille entre le modèle (la chose placée dans le monde) et sa représentation qui, à ce titre, en produit une déconstruction radicale. Max y insiste comme conséquence de son travail : " Le résultat de représentation comme outil de transformation du modèle initial. "

Hervé Castanet est psychanalyste

*
* *

Martin Winckler

Le bonhomme avec une chaussure jaune, *op. cit* 2000

Puissant. Le terme est approprié, mais terriblement limité. Il y a de la puissance dans le travail de Charvolen, mais aussi quelque chose de viscéral. Les escaliers, après tout, c'est ce qu'on appelle « les parties communes » d'un immeuble. La présence d'un escalier est justifiée mais aussi insensiblement modelée par le passage des corps, de bas en haut et de haut en bas. Les mains laissent des traces sur la rampe. Les pieds usent les marches. Sur les parois, le souffle pulvérise des gouttelettes d'humidité. Les chaussures qui passent dans l'escalier y déposent de la terre et de la merde, les vêtements y laissent tomber des cheveux et des fragments de peau microscopiques . On aura beau passer le balai ou l'aspirateur, il en restera toujours quelque chose. Quand on pense à un lieu d'habitation, l'escalier est successivement un repère vertical (combien d'étages à grimper) puis horizontal (le palier, la porte de l'appartement où l'on va entrer). L'un succède à l'autre, mais les deux n'existent pas simultanément. Certes, tout n'est pas à portée de l'homme : il y a des recoins inaccessibles. Ce sont eux qui lient l'espace de l'escalier. Et puis il y a « le centre de la cage », cet espace complètement vide, inconstant, dans lequel, lorsqu'il existe, on peut faire monter un panier au bout d'une ficelle, jeter une clé ou précipiter un corps. Un escalier, c'est un espace invisible dans lequel la vie passe ou se précipite, mais ne reste pas. Encore que, dans certains des escaliers « vides » qu'habite le travail de Charvolen, je crois sentir le corps endormi, transi, d'hommes et de femmes sans feu ni lieu, je crois voir au mur la trace grasse de leur halo de misère.

(...)

Dans l'oeuvre déplié, exposé, offert de Charvolen, il y a trace de tout cela : la patience, la puissance, le secret, le déchirement, les gouttes de peinture et de sueur mêlées, les muscles qui se tendent et le couteau qui incise, les gémissements de l'artiste et les souffles figés des corps évanouis.

Et puis je suis frappé par un paradoxe : ce travail ressemble à la dépouille mortelle d'un animal ou d'un demi-dieu aux contours impossibles à préciser. Mais le sentiment qui l'imprègne n'est pas la fierté dévastatrice du chasseur, mais la fierté modeste de l'artisan. Il n'y avait pas d'animal à tuer. Il n'y avait pas de demi-dieu à dépouiller. Charvolen n'est pas un détrousseur de cadavres — même s'il le fait croire en pelant les escaliers. C'est un donneur de vie : sur le mur, moi qui suis un enfant, je vois un bonhomme. Il n'a pas de tête. Il a une grande chaussure jaune à un pied, et une bleue à l'autre. Ses bras ressemblent à des ailes. Et il danse.

Martin Winckler est écrivain

*
* *

Benoit Philippe Pekle

Une leçon d'anatomie, op. cit. 2000

Le spectateur se penche sur un déploiement d'intérieurs : le caché, le lieu ou l'alchimie du vivant s'opère, est brutalement retourné, mis à nu, rendu visible. Ce que la peau, l'apparence, ou la façade cachait est rendu visible, révélé devient une image véritable une " vraie icône ". L'adhérence des tissus devient tangible et compréhensible l'articulation qui est justement le lieu ou la sculpture se différencie de l'architecture.

Autant d'acointances avec les " travaux sur bâti ".

Le rapport se met en jeu qui va de la simplicité à la complexité, apparente simplicité de la construction d'une part : l'œil humain intègre naturellement les objets bâtis, sait les lire ou du moins en a naturellement une lecture apparente. Tout homme peut nommer mur, porte, linteau, marche, colonne comme si cela allait de soi. Qui à conscience des " propriétés " humaines de l'architecture qui commence lors du passage du nomadisme à la sédentarisation, qui présuppose un rapport à l'espace et au monde exprimé en notion de proximité ou d'éloignement, de dessus et de dessous, d'échelle et de proportion. " Comme si cela allait de soi " de comprendre la relation double de l'homme à son habitat, cette alchimie séculaire ou l'homme construit ce qui le constitue. " Comme si cela allait de soi " de comprendre que le propre de l'architecture humaine est l'erreur et la faillibilité, la capacité d'effondrement pour défaut de construction : aventure que ne connaissent ni les fourmis ni les abeilles. Et, d'autre part, l'apparente complexité de la " mise à plat " l'artifice se révèle dans un autre regard, apparemment plus complexe, -en réalité plus simple-- comme un travail de genèse.

Le passage du plan au volume, ce travail de complexification, d'intégration des contraintes, d'apparition du non-contrôlé ou du non-voulu se lit ici à l'envers telle une marche en arrière conduisant à relire, à déconstruire pour reconstruire autre chose. Qu'il soit permis de parler de reconstruction, de reproduction au sens vital du terme car il n'est pas question de recomposition.

(...).

Travail où les mots employés sont ceux de l'écriture, mais une écriture ou le parcours serait " à l'envers " si l'écrivain, comme l'architecte a le talent de créer un univers tridimensionnel à

partir de quelques signes sur une page : dessin, plan, ou mots peu importe, Charvolen nous fait accomplir le parcours inverse arriver si j'ose dire à l'utopie réalisée du plan à l'échelle un. (...)

Frère Benoit Philippe Peckle est philosophe et historien de l'architecture

*
* *

Jean-Marc Lévy-Leblond
Décollage, *op. cit.* 2000

C'est à voir Charvolen au travail que j'ai pu mieux comprendre ma propre activité de physicien, ou plutôt la percevoir — physiquement, au sens premier, corporel, du mot. Que fais-je donc d'autre quand j'élabore la théorie d'un phénomène que de l'enrober d'un matériau conceptuel continu, suffisamment souple et solide — le formalisme mathématique a ces vertus — pour en épouser, si je m'y prends bien, les aspects les plus saillants ? Mais je ne saurais m'en tenir à ce plaquage qui recouvre si bien son objet qu'il ne s'en distingue guère et m'en apprend assez peu sur son compte, puisque je ne saurais le voir d'assez loin pour le saisir dans son entièreté, ni ensuite l'exposer pour en partager la connaissance. Il me faut décoller ce revêtement, et le mettre à plat. Et c'est là que se joue la réussite d'un travail scientifique. Pas de procédé préétabli pour découper ce décalque du réel : une infinité de possibilités — choix de mots, de symboles, d'enchaînements narratifs — s'offrent pour structurer résultats expérimentaux et notions théoriques en un récit linéaire (la publication qui est au scientifique ce que la toile est à l'artiste, sa production), tout comme à l'artiste pour tracer les lignes de coupe qui lui permettront de "rectifier sa surface gauche", si l'on m'accorde, au-delà de sa pédanterie, cet évocateur langage mathématicien. Mais avant même de déployer l'œuvre, il faut arriver à la détacher d'un seul tenant, lui conservant la cohérence du phénomène — à l'instar de Charvolen sur cette photo particulièrement émouvante où il extrait sa pièce de la cage d'escalier qu'il a explorée en l'enrobant. Et pas de garantie qu'une fois étalée sur une page blanche, comme celle de Charvolen sur le mur d'exposition, en pleine lumière, désormais accessible à tous les regards, cette description gardera une suffisante force de vérité — ou plutôt de conviction. La métaphore plastique (et le mot a rarement été aussi juste...) ici a pour vertu principale de permettre le dépassement du faux débat entre relativisme et objectivisme dans la science. Contrairement à une fréquente et paresseuse image, la science ne *colle* pas au réel ; elle n'*applique* sa pensée au réel que pour l'en détacher, et c'est dans cet écart qu'elle se constitue en savoir. Comme les toiles de Charvolen, les analyses scientifiques à la fois gardent un étroit rapport avec le réel et accèdent à une liberté de forme qui fait leur risque et leur force.

Jean Marc Lévy Leblond est physicien et essayiste

*

* *

Michel Butor

La maison de nos rêves, *op. cit.* 2000

(...)

reflexions

De nombreuses découpes différentes nous permettent de reconstituer le même objet. Mais une fois que le découpage a été fait, nous pouvons obtenir des objets nouveaux.

Prenons un dé que nous avons écartelé en croix latine autour de la face marquée d'un seul point. Autour nous aurons le 2, le 3, le 4 et le 5. Le 6 peut s'accrocher sur l'une des quatre précédents. Il est possible de replier les pétales vers moi, de mon côté du numéro 1, ou loin de moi, de l'autre côté. Nous obtenons alors deux volumes symétriques. La face focale reste dans le plan de la planche qui joue le rôle d'un miroir. Alice nous a confié la clef de son monde à l'envers.

Dans la chambre inversée, ce qui est à gauche de la cheminée passe à droite. Mais si je prends le développement d'un meuble, d'une chaise par exemple, si je reconstitue un barreau en repliant les faces dépliées, je peux passer à volonté de l'intérieur à l'extérieur, du plein au vide. Les murs eux-mêmes deviennent habitables.

Par ces manipulations, le blanc de la planche, ce qui restait entre les faces écartelées, devient un espace envahissant qui traverse toutes les parois. Je puis retourner mon escalier pour monter ou descendre sur l'envers de ses marches.

Dans l'ancienne théologie on parle de corps glorieux, celui que nous aurons après le jugement dernier, dans la cité-jardin de la Jérusalem céleste, un corps transparent à la lumière, capable de traverser toutes les murailles. Voici en attendant des objets glorieux, des maisons glorieuses où apprivoiser notre éternité.

Michel Butor est écrivain

*
* *

Sandro Parmiggiani,

Regarder l'abîme avec les yeux de la Peinture, *op. cit.* 2000

(...) Quand j'étais enfant, dans mes errances quotidiennes à travers champs, il m'arrivait de trouver et ramasser une mue de couleuvre. Malgré sa transparence et sa fragilité, elle me faisait penser aux déplacements sinistres des reptiles et je sentais, confusément, que je devais

me garder d'eux: cette peau abandonnée témoignaient que les couleuvres étaient passées par là, qu'elles pouvaient se tenir tout près sans que je m'en rende compte, qu'elles attendaient peut-être, juste au détour du chemin, ou encore qu'elles me suivaient, silencieuses, prêtes à m'attaquer... Il suffisait d'une pelure éthérée qui, telle la cendre, se dissout quand on cherche à la serrer entre ses doigts, pour éveiller en moi cet obscur sentiment d'effroi...

Il en va de même face aux oeuvres de Max Charvolen: notre imagination se met immédiatement en branle, mais le chemin à rebours est, dans ce cas, bien plus difficile et accidenté: les échos en nous en sont bien plus faibles, moins nourris de suggestions et de visions. C'est tout naturellement que notre regard se porte sur un animal vivant: il nous paraît "digne" d'attention et d'intérêt. En revanche, à qui viendrait-il à l'idée, en passant le seuil d'une porte ou grimpant les marches d'un escalier, si majestueux soit-il, de ne se pas se borner à y passer rapidement, mais de s'attarder à observer l'espace où se sont posés ses pieds, le plafonds et les murs, en cherchant à y "voir" le mystère, l'annonce, le sens de l'infini et du continu qui y est retenu, comme en toute chose sur terre? Sur ces murs et sur ces marches, aucune couleur qui nous frappe ou qui, d'une manière ou d'une autre, simplement nous emporte, aucune ligne qui nous engage à une vision vers l'extérieur. Souvent, les traces du temps ont meurtri et dégradé une antique dignité, une splendeur désormais disparue, si bien que nous cherchons, spontanément, une lumière, une issue de secours, comme si le souffle, là, devenait plus court et aspirait à de plus vastes espaces. Ces lieux, portes et escaliers, sont ainsi nommés "de service", comme si on voulait pointer leur nature servile, subordonnée à d'autres lieux, bien plus importants.

(...)

Il n'y a pas de doute: Charvolen se relie à l'expérience de Matisse, de Fontana, de Rothko. Il ne réalise pas de petits travaux délicats, des fragments ténus. Pourtant, dans ses grandes oeuvres, comme dans celle dont nous parlons ici, il y a la fulgurante manifestation du rôle constructif de la couleur

(...)

Au fond, Max Charvolen est un prophète: "Prophétie", ce n'est en effet pas seulement "prédire, annoncer un événement futur", mais aussi "donner voix au corps de l'autre". Max, lui, a donné parole à un lieu, et ce lieu, désormais, parle avec une langue nouvelle, bien que l'artiste ait dû s'arrêter à sa surface, bien qu'il n'ait pas pu aller plus avant dans l'abîme de son corps. Mais, comme déclarait Hugo von Hoffmansthal, "Il n'y a qu'un lieu où l'on peut cacher la profondeur: la surface".

Sandro Parmiggiani est critique et historien de l'art

*
* *

Jean Arrouye

in catalogue exposition Charvolen, galerie Fernand-Léger/Credac Centre d'art contemporain d'Ivry, 2004

(L')expansion, dans certaines œuvres (exemplaires ?), prend des proportions impressionnantes: au terme de son travail d'extrapolation, la portion du *Petit escalier à vis du*

musée d'Arles, 2003 que Max Charvolen a moulée et mise à plat occupe 800 x 590 cm et la *Cage d'escalier du treize rue des tours à Vallauris, 1998-99* s'est étirée en une de 582 x 805 cm. Dans tous ces cas la transfiguration fait passer de l'expérience intime d'un lieu à la mesure de l'homme au spectacle théâtral d'une œuvre qui n'est plus à sa taille.

De plus, ce n'est pas sans éprouver un sentiment d'étrangeté que l'artiste, sans doute, qui passe du long travail d'encollage dans une cage d'escalier à l'accrochage de sa doublure anamorphosée au mur d'un musée, et le spectateur, certainement, qui reconnaît dans l'œuvre des indices du lieu d'où elle est tirée, déambulent (face à une de plus de huit mètres de long on ne saurait rester immobile) devant le spectre d'un escalier écrasé sur le mur d'exposition ni qu'ils voient sol et plafond devenir surfaces verticales. Ce vertige (passager) est un ressort de l'attrance qu'exercent les œuvres de Max Charvolen. C'est pour cela qu'il importe qu'elles conservent quelques traces de leur lieu d'origine, et qu'on puisse dire comme le poète Louis-Gabriel Gros,

« Ce qui s'efface peut se lire
Avant d'être effacé »¹

C'est une expérience proche du rêve – ou du cauchemar – que de voir un espace familier se déstructurer en une explosion silencieuse devant soi ou, reconnaissant un escalier qu'on aurait pu emprunter (et sur les marches duquel se voient les marques de passages répétés), mais dressé à la verticale, de découvrir qu'on est par rapport à lui dans la position d'une mouche posée sur un mur latéral.

Cette déroute de l'expérience pragmatique se transformant en effarement imaginaire ne manque pas de susciter d'autres vertiges. A la vue de ces images de lieux disloqués dans lesquels la couleur rouge s'étend dramatiquement, qui très souvent exposent l'intérieur d'immeubles à la façon d'un gant retourné, on éprouve une jouissance (inquiète) mêlée d'effroi (délectable), de la sorte de celle que confessent certains personnages des nouvelles ou romans d'André Pieyre de Mandiargues et de Jean Giono devant des corps qui déversent leurs viscères, ou encore de celle qu'on imagine que pouvait ressentir Jack l'éventreur. Il est des transfigurations qui ressemblent à des transgressions, et si les œuvres de Max Charvolen font toujours une si forte impression, peut-être est-ce qu'elles émeuvent des zones troubles de l'affectivité profonde.

Jean Arrouye est historien de l'art

*
* *

*Bertrand Meyer Himhoff,
In catalogue exposition Max Charvolen Dé(s)tours, Université Toulouse Le Mirail
Déc.2006*

(...)

¹ Louis-Gabriel Gros – « Ce qui demeure » – *Les élégies inaugurales* – Marseille – Les cahiers du sud, 1954.

Tout l'intérêt de la démarche de Max Charvolen est dans cette relation de la peinture avec un lieu comme matrice. La toile se modèle en "dépouille " d'une architecture ; en fonction d'une perte, celle d'une origine de la peinture comme épopée de l'architecture (sans aucune nostalgie pour un âge d'or du décoratif) où la fonction de la peinture était naturellement attachée à un lieu mais également où toute l'architecture monumentale était polychrome. Elle se modèle comme une peinture défaite, une figure impossible de la représentation, une "fin de la représentation -si représenter c'est présenter en son absence quelque chose - mais représentation encore, si représenter c'est présenter quand même, présenter l'imprésentable"². L'allégorie architecturale et picturale de cette figure pourrait être un détail de la grande fresque du Jugement dernier à la Chapelle Sixtine où Michel-Ange a représenté un saint Barthélemy brandissant une peau humaine avec l'autoportrait grimaçant du peintre... Cette dépouille portraiturée avec la main qui tient la peau comme un voile est aussi une Véronique tragique dont l'empreinte de la Sainte Face est celle de l'artiste lui-même. Ce détour par la fresque a une double signification concernant Max Charvolen, celle matérielle de la déposition de l'œuvre, son décollage et celle d'un suaire, réceptacle pour le corps.

(...)

De la lente élaboration du travail du support dans son lieu, qui ne fait plus qu'un avec la peinture, à la métamorphose de son passage de la troisième à la deuxième dimension. Cette dimension en moins est restituée en quelque sorte non plus par l'illusion représentative d'un espace mais par la transformation qui travaille le format en expansion; par l'étalement de la toile peinte qui excède la surface plane arrachée, exposée et qui la découpe comme un trophée chargé de scories. Son enveloppe dépliée fonctionne alors comme un grand corps pictural disséqué ou comme une forme plastique au graphisme proliférant dans tous les sens aux contours anthropomorphes.

Bertrand Meyer Himhoff est artiste

*
* *

Nicole Biagioli

MU(ES)TATIONS, sur l'œuvre de Max Charvolen, in "Max Charvolen sur le trésor des Marseillais, Delphes", musées de Marseille 2007

Charvolen se bat contre trois tragédies de notre quotidien: celle du passage, celle de l'image et celle du langage. A la relance sempiternelle de ces trois problématiques il oppose trois réponses en acte: le décollage, le métissage et le redécoupage. Ces réponses peuvent être qualifiées de thérapeutiques parce qu'elles font évoluer les représentations en respectant les besoins et les désirs des personnes. Elles acclimatent dans les arts plastiques le paradigme qui s'est révélé depuis cinquante ans comme le plus susceptible de fédérer et de dynamiser les sciences humaines et les sciences dures: celui du changement.

(...)

² Jean-François Lyotard, "Des dispositifs pulsionnels". Ed.10/18, 1973.

Posons la question rituelle du message de l'œuvre. Si ça parle, qu'est-ce que cela dit ? A nous, en tant que locuteurs, pas grand-chose, du moins directement. Indirectement, cela nous fait reparcourir certaines allées de l'histoire de l'art. Mais ça parle surtout à notre corps, à nos pieds, à nos mains, à nos yeux, et donc à notre imaginaire. Parce qu'en même temps que nous repérons la trace de ce qui a été enveloppé, nous ne pouvons nous empêcher de réagir à la nouvelle forme, et d'inventer de nouvelles significations : les escaliers deviennent visages, oiseaux, les outils sexes, coquillages.

De quoi ça parle ? De l'artiste d'abord, des centaines de gestes quotidiens qu'il a dû additionner pour transmuter un lieu en un autre, avec le matériau qui depuis des siècles ne servait qu'à représenter un lieu sur un autre.

Et de nous, à des profondeurs que nous avons peu l'occasion de visiter. L'art de Charvolen nous invite à mobiliser nos ressources psychiques en puisant dans notre animalité. On a évoqué les mues à propos de ses enveloppes. Le dictionnaire permet d'affiner la comparaison. Il nous apprend que les insectes passent par trois stades de transformation avant de trouver leur forme : la chrysalide dans laquelle la chenille s'enferme pour muer, la nymphe, stade intermédiaire où elle perd sa forme initiale et devient larve, et l'imago qui est la forme définitive de l'être sexué, juste avant l'éclosion.

L'enveloppe est donc bien dans le monde animal facteur à la fois de changement et d'identité. En l'appliquant aux lieux et aux objets de notre environnement quotidien Charvolen nous incite à changer pour mieux nous (re)trouver.

Nicole Biagioli est sémioticienne