

Max Charvolen

Une dynamique à l'œuvre

Raphaël Monticelli

Cahier Max Charvolen, Il particolore n° 29 juin 2015

Cinq approches différentes pour une même œuvre plastique. Cinq spécialistes d'autant de champs disciplinaires sont ici sollicités pour approcher une œuvre résolument artistique et qui se revendique comme picturale, et exclusivement picturale. Jacques Beaufet, historien de l'art, Diana Gay, conservatrice, René Lozi, mathématicien, Bertrand Roussel, préhistorien, Hervé Castanet, psychanalyste, et l'auteur de ces lignes, écrivain et critique d'art, s'intéressent au travail d'un peintre : Max Charvolen.

S'il est commun d'interroger l'histoire et la critique de l'art pour comprendre les problématiques et les enjeux d'une démarche artistique, l'étudier en utilisant les outils, méthodes et procédures de disciplines qui ne font pas de l'art leur objet spécifique peut sembler contestable.

Cette affirmation s'applique à tout objet que l'on approche avec les ressources d'une autre discipline que celle dans laquelle il s'est constitué. Appliquons-la aussi à la démarche qui consiste à se servir des ressources des arts pour rendre compte d'objets qui n'appartiennent pas au champ des arts... Et nous définirons un monde aux contours clairement délimités, aux champs et aux pratiques parfaitement stables, dont les frontières entre les disciplines sont définitives... Un monde figé.

Les champs disciplinaires naissent, se développent, se transforment, disparaissent. Les objets qu'une époque classe dans telle pratique changent de statut : qu'ils visent l'usage courant, les rituels, l'agrément, que ce soit les outils et les matériaux des pratiques professionnelles, ou les résultats de ces pratiques, qu'ils soient définis comme manuels ou intellectuels, la place et le rôle qu'ils occupent dans un groupe humain varient au gré de l'histoire, des transformations des besoins et des pratiques sociales, des relations entre les disciplines...

De toutes les pratiques humaines, les pratiques de l'art, particulièrement celles des arts plastiques et des arts du langage, sont les plus malaisées à cerner. Tantôt elles se confondent avec d'autres pratiques, tantôt elles apparaissent comme une de leurs dimensions possibles ; le répertoire des objets qui en font partie évolue au fil des décennies ; leurs objectifs, leurs effets, leur nécessité font débat au sein d'une même formation sociale ; la pertinence, l'efficacité et la qualité des objets qu'elles produisent sont sujettes à de constantes

réévaluations au point qu'ils semblent davantage pouvoir être définis par les conditions de leur réception que par celles de leur production.

C'est à partir de ce double constat, évolution des frontières entre les disciplines, mobilité du champ artistique et incertitude de ses objets, que l'on peut s'autoriser à considérer les objets de l'art de points de vue ou de positions extrêmement diverses et à en faire questionner les pratiques par des disciplines qui leur semblent d'abord étrangères.

Le présent cahier s'ouvre sur une présentation générale de la démarche de Charvolen qui s'efforcera de situer les interrogations que cette démarche pose à d'autres champs disciplinaires. Jacques Beaufret mettra l'œuvre de Charvolen en situation dans l'art contemporain. Diana Gay évoquera les problèmes posés par la conservation et la présentation de ces objets. Bertrand Roussel et René Lozi s'interrogeront sur les relations entre la démarche de Charvolen et l'archéologie, pour l'un, sur la théorie de l'information pour l'autre. Enfin Hervé Castanet analysera la façon dont la déconstruction de la représentation implique la présence du corps.

Max Charvolen, la peinture en question

Max Charvolen questionne le domaine de l'art, en met en doute les valeurs, les objectifs, les outils et les moyens. Il a fait partie, dans les années soixante/soixante-dix, de cette nébuleuse d'artistes que l'on regroupe habituellement sous le terme de « peinture analytique et critique » dans laquelle on place des artistes comme Buren, Buraglio, Viallat, Pagès, Duchêne... qui se sont par moment regroupés (voyez les groupes BMPT, INterVENTION Supports-Surfaces, ABC, Textstruction, ou le Groupe 70 auquel appartenait Charvolen...). Ces peintres se caractérisent par leur rupture radicale avec les données de l'art, leur refus de tout pathos et de toute affectivité, leur approche raisonnée de la pratique, leur attention au statut du regardeur et aux conditions de production et de réception de l'art, et à leur intérêt pour des disciplines non artistiques, notamment pour les sciences humaines et sociales.

Les notions d'œuvre et de création sont alors mises en cause au profit de celles de pièce et de production, l'esthétique n'étant plus, dans ces démarches, l'objectif premier de l'art, ni son objet exclusif. Le processus importe plus que le résultat, ou, du moins, le résultat n'importe que dans la mesure où il porte et fait apparaître le processus qui l'a produit.

Sans m'étendre sur l'intérêt et la validité de cette approche du phénomène artistique, dont le lecteur trouvera un écho dans le texte de Jacques Beaufret, je porterai mon attention sur les problématiques particulières mises en place par Max Charvolen durant cette période, sur la façon dont il les a travaillées durant les années soixante-dix, puis déplacées à partir des

années quatre-vingt. Il a développé alors un travail original portant sur les relations entre l'art et les territoires dans lesquels il s'inscrit — physique, historique et social, lieux de monstration... —, qui justifie l'intérêt que des spécialistes de disciplines diverses soient intéressés par sa démarche tant du point de vue de l'art que de celui de leurs propres préoccupations disciplinaires.

L'objet premier du travail de Charvolen, à la fin des années soixante, est la toile. À l'instar des artistes cités plus haut, il ne la considère pas comme un simple support, comme un donné de l'art, mais comme un espace particulier, objet matériel dont la matérialité, produit d'une technique, socialement et historiquement chargée, mérite attention. Espace plastique, elle est la représentation du tableau — lui-même simulacre du mur dans lequel il peut ouvrir une fenêtre — et lieu où se déploient des formes. Tendue sur châssis, elle est délimitée par un format et se donne comme bidimensionnelle. Libérée du châssis, elle peut ne plus être la classique toile de la peinture, et autorise toute sorte de manipulations nouvelles : pliage, froissage, découpe, collage, agrafage. Elle peut être remplacée par d'autres matières, souples ou rigides, tissées ou non, qui affecteront autrement les formes et le regard. Le lecteur associera des démarches à ces quelques pistes, de Hantaï ou Matisse à Viallat et Saytour, de Buraglio et Dolla à Kijno. Charvolen commence par faire se rencontrer, sur un support nouveau, une forme héritée du Pop-art avec la technique de la découpe. En 1968, il propose des bustes de femme régulièrement découpées dans des feuilles de vinyle, et explore les variations formelles selon les dimensions, ou l'adjonction d'autres éléments... *photo 1, 2,*

Le buste féminin sert alors de matrice pour questionner la/les limites du support sur lequel il apparaît. Travaillant par découpe, l'artiste met en évidence les deux faces de la toile en l'ouvrant ou en repliant l'envers sur l'endroit. *photo 3*

Se pose ici un problème qui sera permanent dans la démarche de Charvolen : la découpe détermine dans le support un vide qui fait apparaître l'espace dans lequel la pièce est montrée : extérieur de l'œuvre entrant dans l'œuvre et en faisant partie... Ces relations entre sol, mur et plafond se retrouveront jusque dans les pièces les plus récentes.

Au fur et à mesure que la forme buste est utilisée, elle perd son identité, se lit de moins en moins comme figure ; il paraît alors évident à Charvolen que le rapport que la figure établissait, doit être dépassé.

Ainsi, dès 1971, après avoir réalisé des découpes de bustes dans des tissus monochromes bleus, il formalise son propos et décide de ne plus travailler que sur une seule image : celle même du châssis, l'espace orthogonal de la peinture occidentale depuis la Renaissance, et poursuivra sa recherche dans ce sens jusqu'à la fin des années soixante-dix. Les productions nécessiteront un lexique particulier : formes et contre-formes, bandes cadres, formats dégressifs, débordement du format..., *photo 4, 6*

Précisons deux points : le premier, c'est le retour de l'image du châssis, son affirmation par la réalisation de structures en bois posées sur des bandes de tissus cousues... Le deuxième concerne les toiles dans lesquelles la contre-forme n'est découpée que sur trois

de ses côtés : le quatrième permet alors le repliement de la toile sur elle-même. Ce détail sera décisif pour la suite de la démarche.

Il importe de s'arrêter un moment sur les problématiques, les enjeux et les œuvres de cette période essentielle dans la démarche de Charvolen.

En passant de la forme-buste à la forme orthogonale, Charvolen décide de ne trouver de référent à son travail de peintre qu'à l'intérieur de ce que propose immédiatement la pratique de la peinture, et l'espace particulier de la toile. Il met alors de côté toute autre image, même si elle appartient à l'histoire de l'art. À l'intérieur d'un tissu, il découpe, répétitivement, ce qui pourrait être une toile et expose simultanément le tissu dans lequel les formes ont été découpées, et les formes rectangulaires qui en sont issues.

Dans le début des années soixante-dix, il explore ainsi, systématiquement, les relations entre tissu d'origine et formes découpées, les modes de coloration qui peuvent les différencier, ou qui peuvent différencier les phases du traitement, les modalités de présentation et de monstration, la prise en compte de la position du regardeur.

Il est à noter qu'il met ainsi en place des procédures qui sont encore présentes dans son travail quarante ans plus tard : découpe, coloration fonctionnelle, relation entre une matrice et son traitement plastique, exploration des divers états d'une forme, problèmes liés à la monstration d'objets des arts plastiques dans des espaces qui ne sont pas prévus pour les recevoir.

La déclinaison des formes et contreformes prendra des aspects différents le long des années, au fur et à mesure que varieront les formats, le nombre de découpes, les solutions qui permettent de tendre le tissu découpé (cela va de la toile durcie par la peinture à l'utilisation de châssis japonais), les modes d'accrochage de l'œuvre réalisée. *photo 7*

À partir de 1974-1975 l'artiste ajoute une variation à sa pratique de la toile en délaissant le seul format orthogonal et en produisant des formes triangulaires nées du pliage de la toile sur elle-même. *photos 8, 9*

Les pièces produites durant cette période témoignent des champs nouveaux ouverts dans la réflexion de Charvolen. La toile travaillée hors châssis avait permis des manipulations inédites chez les peintres. Cette formulation semble cantonner ces pratiques dans une dimension purement formelle. Il n'en est pourtant rien. Les surfaces destinées à recevoir des traces, des signes, des symboles, des mots, qu'on les appelle supports ou subjectiles, qu'elles soient tissées ou intissées, souples ou rigides, papier, vinyle, bois... sont elles-mêmes objets, traces, signes et symboles. Les utiliser autrement, les manipuler, c'est mettre en question leur statut, les transformer, c'est donner une autre forme au signe et au symbole, chercher à former une autre symbolique. Fontana, Hantaï. Au minimum, la toile, dans les formats que traditionnellement elle adopte, représente le mur. Au minimum, l'espace plastique symbolise l'espace physique. Travailler l'espace plastique, c'est, au minimum, symboliser autrement l'espace physique, ou dire que l'espace dans lequel nous vivons a besoin d'une autre symbolisation que celle dont nous avons hérité. Déchirer ou découper l'espace plastique, c'est déchirer ou découper des symboles.

Le pliage triangulaire va imposer des modes de travail nouveaux chez Charvolen, selon que la toile est intégralement conservée et qu'il décide de marquer les plis, par pigmentation ou couture, par exemple, ou qu'il découpe la toile en suivant les plis et cherche ensuite à réunir les fragments ; il fait enfin apparaître autrement, plus évidemment, le corps de l'artiste, sa position, sa gestuelle, dans le processus en cours. *photos 10*

L'artiste retient alors les leçons et les questions de la période précédente comme la mise en relation des fragments issus d'un même espace, l'utilisation fonctionnelle de la couleur et du trait, ou la façon de présenter les résultats dans un lieu de monstration. *photo 11, 12* Il y ajoute une découpe qui ne suit pas le fil du tissu, la nécessité de produire des objets plastiques d'un seul tenant pour présenter des fragments issus d'un même tissu, l'idée de variation et de série dans les types de pliage et les modalités de réunification des fragments. *Photo 13*

Ces questions et ces leçons, il va les appliquer, à la fin des années soixante-dix, à une nouvelle série d'œuvres, en revenant à la référence au format orthogonal d'origine, en conservant de ce format une bande cadre, et en combinant autrement les fragments autour d'elle. À vrai dire une idée nouvelle se fait jour alors dans le travail de Charvolen. Les peintres du mouvement analytique et critique choisissent de ne pas traiter de la question de la figure. Aussi les perçoit-on parfois comme des peintres abstraits. Leur approche, volontairement intellectualisée ou, à tout le moins, rejetant les aspects affectifs et spontanés, a pu les faire classer parfois parmi les artistes conceptuels.

Non figuratif, Charvolen semble bien l'être... Pourtant, dès les années soixante-dix, il estime que, si sa peinture ne cherche aucune figuration, elle traite cependant de la représentation, parce qu'elle part d'un référent, la toile classique, qu'elle rend présente une démarche, et que le résultat « fait image ».

Cette réflexion permet de comprendre le basculement de la fin des années soixante-dix.

Revenu au format orthogonal modèle, à la bande cadre comme image, Charvolen réunit d'abord les fragments en les associant de toute sorte de façons à la bande cadre, dont ils deviennent autant d'extensions, par couture. Les objets résultant de cette période se présente comme des sortes d'agglomérats, massifs, longs et étroits. *photos 14, 15*

C'est à cette époque que naît l'idée de réunir les fragments et de leur donner format et forme non pas à partir de la toile, espace symbolique, mais de l'espace physique que la toile symbolise... S'ouvre alors une période extrêmement féconde qui dure encore aujourd'hui.

En 1979, Charvolen réalise sa première série sur bâti¹. *photo 16* De la décennie précédente, il conserve toutes les interrogations et les enjeux concernant le statut de l'espace plastique et de sa dimension symbolique, la relation à un référent, l'approche rationnelle et rigoureuse, analytique et critique, le refus du pathos et de l'expressivité. Il conserve aussi la plupart des mises en œuvres plastiques : travail sur coupons de toile, découpes de fragments

¹ 1980, Galerie Contresens, Le Cannet, *travaux de 1978-1979*.

sans tenir compte du fil, objectif de réunification des fragments, utilisation fonctionnelle de la couleur, etc. *photos 17, 18, 19 et 19 bis*

La description du processus technique est simple dans son principe : une fois le lieu choisi, et sa dimension déterminée en fonction de la position du corps, des gestes et des déplacements, la surface est recouverte de fragments de tissus collés, colorés de diverses façons selon les œuvres. Une fois l'ensemble sec, la toile est retirée du mur et mise à plat. Le temps pendant lequel la pièce reste sur site avant d'en être retirée peut varier de quelques jours, comme ce fut le cas sur le site de Delphes *photo 20*, quelques mois, comme au musée Léger de Biot *photo 21*, à plusieurs années, pour l'escalier menant dans une cave d'immeuble. *photo 22*

Le travail sur bâti apporte des interrogations nouvelles et impose la recherche de nouvelles techniques : rapport du corps à l'espace physique, choix des espaces de travail qui implique une délocalisation de l'atelier désormais devenu inutile pour la réalisation des pièces, choix de colles appropriées, des modes de pigmentation de la colle et de coloration des fragments, procédures de décollage, d'arrachement, évitant la déchirure et permettant d'obtenir des mises à plat d'un seul tenant.

Entre lieux et objets: la question des modèles

Dans les années quatre-vingts, on voit Charvolen traiter indifféremment des lieux bâtis ou des objets. Dans un cas comme dans l'autre, il faut retenir la décision d'utiliser désormais des « modèles » ou des « matrices » sur lesquels va se former la pièce, et noter le type d'objets et de lieux retenus. Dans un cas comme dans l'autre, ce sont des objets et des lieux de la vie quotidienne, sans caractéristique particulière, sans attrait. Pour les objets : chaises, tables et outils de la maçonnerie, de la menuiserie, de l'agriculture, pelles, pioches, marteaux, truelles, couteaux de peintre. *photos 23, 23-2, 24-1, 24-2, 24-3* Pour les lieux : des fragments d'habitat, un coin de living, une embrasure de fenêtre, un coin d'atelier, un coin douche... Les objets connaîtront, pendant une courte période, un mode de traitement particulier de recouvrement en épaisseur faisant, au fur et à mesure, s'estomper la forme. *photos 24-4 et 24-5* Parallèlement quelques pièces, troublantes, proposent des recouvrements et des mises à plat d'un objet et de son ombre. *photos 25 et 25 bis* Toutefois, peu à peu, seuls les lieux bâtis retiendront l'attention du peintre et se diversifieront en fonction des propositions qui lui seront faites, ou des espaces qui seront mis à sa disposition.

Ainsi, après avoir réalisé des fragments de son propre habitat, puis avoir systématiquement exploré un logement de fonction, Charvolen a mis en place une procédure particulière pour le choix des espaces à traiter dans un bâti.

Qu'il s'agisse d'un logement urbain, d'un habitat villageois, d'une galerie, d'un bâtiment officiel, qu'il réponde ou non à une commande publique, Charvolen commence

toujours par examiner le lieu à la recherche d'un « nœud architectural » : le plus souvent espace de passage, porte, fenêtre, escalier, espace ouvert aux déplacements. Si la recherche de l'espace à traiter prend en compte les caractéristiques architecturales, elle s'inscrit, d'un lieu à l'autre, dans une réflexion proprement plastique. Les problèmes nouveaux que l'artiste s'est posé en travaillant sur un lieu sont réinvestis dans les lieux suivants et contribuent à déterminer l'emplacement particulier sur lesquels vont être réalisées les nouvelles pièces. À son tour, chaque nouvel emplacement va poser des problèmes nouveaux et nécessiter de nouvelles approches. Quelques exemples illustreront cette démarche.

En 2003, Max Charvolen réalise une œuvre sur le site archéologique de Delphes. *photo 26, 27, 28* Il y traitera un fragment des ruines du « Trésor des Marseillais ». Les raisons de ce choix seront présentées plus loin. Retenons, pour notre démonstration, que Charvolen y pose un problème nouveau : les relations entre son travail et les démarches archéologiques. On en trouvera une approche dans cette revue sous la plume de Bertrand Roussel. Le « Trésor des Marseillais » élargit en effet le questionnement : les caractéristiques historiques d'une architecture imposent-elles une forme particulière à une œuvre, et y sont-elles lisibles en tant que telles ? Cette question précise sera traitée lors de l'exposition au Centre d'art de Carros (CIAC). Le CIAC est établi dans une bâtisse seigneuriale de la région niçoise. Le bâtiment, constamment remanié depuis le Moyen Âge, présente une diversité architecturale remarquable. Charvolen choisira d'y traiter une œuvre pour chacune des portions historiques de manière à faire apparaître, si possible, la façon dont une forme historique s'inscrit dans une œuvre plastique. *photos 29, 30, 31, 32* D'une certaine façon, le texte de René Lozi aborde cette question en posant, de façon plus large, la circulation de l'information entre espace physique et espace plastique dans l'œuvre de Charvolen.

Pour Charvolen, l'expérience du CIAC n'est guère probante : l'histoire architecturale n'est pas, selon lui, lisible dans le résultat plastique, ou, si elle l'est, c'est de façon marginale, plastiquement indifférente

En revanche, le travail sur une multiplicité de « nœuds » dans un même espace, ou dans une même unité bâtie, lui semble alors beaucoup plus pertinent. Les pièces réalisées, plastiquement très diverses, se répondent et construisent une représentation évocatrice de l'espace d'origine. Se pose alors une nouvelle question : jusqu'à quel point une série de pièces réalisées dans un espace vaste peut-elle se charger des caractéristiques, de l'identité, d'un lieu et en rendre sensible la présence ? Nous dirions volontiers l'esprit ou la poésie... Nous dirions aussi « le génie du lieu ». La dimension historique d'un lieu, forcément présente, est alors laissée de côté au profit de sa diversité architecturale. L'occasion de travailler sur ce nouveau problème lui est donnée en 2009. Charvolen est l'invité d'honneur du quinzième « parcours de l'Art » d'Avignon et sollicité pour une résidence. Il décide alors de traiter non pas un lieu particulier de la ville, mais toute une série d'espaces urbains choisis pour leur banalité, leur diversité fonctionnelle, leur dispersion. Parce que ces pièces, fragments plastiques réalisés sur des fragments de ville, diront ce qu'est la ville, l'artiste leur a donné le nom de « langues de territoire ». *photos Avignon 33, 34, 35, 36*

On voit comment, d'un lieu à l'autre, se poursuit, se construit et se transforme la démarche de Charvolen... De Delphes à Avignon, entre 2003 et 2009, apparaît une dimension nouvelle dans les préoccupations artistiques de Charvolen : comment l'art traite-t-il le temps ? comment l'art représente-t-il l'espace ? comment l'art dit-il la ville ?

Et comment l'art dit-il le génie particulier d'une ville? Après Avignon, c'est en 2010 à Incheon, en Corée, que Charvolen va investir. Les œuvres coréennes, réalisées selon les mêmes procédures, avec les mêmes techniques et les mêmes questions que les avignonaises, ont un rendu totalement différent, parlent ou chantent autrement. *photos Corée 37, 38, 39, 40 (pas de photos: la différence venant surtout du traitement de la couleur?)*

De la couleur...

Depuis les années soixante, Charvolen affirme un usage fonctionnel de la couleur. Elle permettait de différencier les faces d'une toile, les moments du travail, les états d'une surface. Dans quelques cas, elle notait la tranche de la toile pour en affirmer l'épaisseur, et la matérialité, ou les cordelettes qui permettait de la suspendre et qui étaient ainsi intégrées à la pièce elle-même. Par la suite, la couleur, passée en aplats ou en traits, notait un pliage ou le retour du tissu sur lui-même. Elle fut aussi, dans certaines pièces, marquée par la couture, ou la marquant. Enfin elle différenciait les divers fragments découpés dans un coupon tant par ses pigmentations que par les liants employés.

Dans le travail sur bâti, les pièces ont d'abord été monochromes. Puis la couleur a fait son apparition. Pour l'essentiel, elle a permis de différencier les plans d'un volume, objet ou bâti. Ainsi c'est encore pour des raisons fonctionnelles que la couleur a été employée. La transition s'est pourtant faite progressivement, et, au fur et à mesure, les fonctions attribuées à la couleur sont devenues plus nombreuses.

La première expérimentation liée à l'emploi de la couleur dans le travail sur bâti s'est déroulée à Nice à la Villa Masséna, logement de fonction du directeur des musées de la ville. Charvolen avait réalisé plusieurs pièces dans l'une des chambres du logement, en occupant plusieurs lieux de l'espace, et en suivant pour chacune une utilisation particulière de la couleur. Cela allait d'une variation de la pigmentation pour chaque fragment collé dans un espace, à la monochromie, toile écrue ou toile monochrome, en passant par le traitement des ruptures de l'espace, et la différenciation des plans. Chacun de ses usages a été, peu ou prou, réutilisé dans les œuvres réalisées dans les années suivantes.

Un rôle particulier a été dévolu à la toile écrue : dans la plupart des cas, depuis le courant des années quatre-vingt, la toile demeure écrue, seulement marquée par la colle translucide, dans les parties revenant au sol. Comme l'artiste est amené à se déplacer pendant son travail, les fragments collés au sol se chargent, au fil du temps, des traces de ses déplacements. Lorsque l'œuvre est réalisée dans un espace de passage public, ils en conservent tous les piétinements, les salissures, les accidents. Plus l'œuvre est restée longtemps en place, plus les traces au sol sont riches. L'exemple le plus remarquable est celui

de la pièce réalisée dans l'escalier donnant accès à la cave de l'immeuble que l'artiste habitait : demeurée en place pendant plus de six ans avant arrachage, le sol a été longuement piétiné, des marques de pneus de vélo apparaissent, et les murs eux-mêmes portent les traces, éraflures et salissures, du passage des occupants de l'immeuble.

Les premières toiles sur bâti, monochromes, portaient aussi la trace du corps de l'artiste. Corps immobile : les pièces étaient alors réalisées par recouvrement de tout le volume bâti sur lequel l'artiste pouvait intervenir sans se déplacer. Rapport radical du corps à l'espace, du corps collant à l'espace. Le seul endroit sur lequel les fragments ne pouvaient être collés était, au sol, celui où se posaient les pieds. Deux vides dans la toile achevée, deux manques dans le collage, témoignaient alors de la présence immobile de l'artiste. Absence de mouvement, absence de geste, équivalait à absence de toile et, partant, de coloration.

La fonction majeure des couleurs, avons-nous dit, est de noter les différences de plans... Elles assument d'autres fonctions... Tout d'abord elles peuvent marquer le temps du travail, nous l'avons vu, dès les années soixante/soixante-dix, nous l'avons retrouvé dans les traces laissées sur la toile écru. Elles portent la trace des gestes de la coloration : trace du pinceau, coups de couteau qui assurent le collage, dans certaines pièces, traces des doigts quand la couleur est déposée sur tout un pan de mur.

Les couleurs peuvent avoir des fonctions circonstanciées liées au lieu, à la commande, à la relation à une histoire, à un peintre ou à des techniques de bâti...

Quelques exemples : les couleurs de la pièces réalisées sur l'escalier d'honneur de l'Hôtel de la Région PACA sont celles du drapeau de la région. Au musée Léger, Charvolen a décidé de jouer avec les couleurs du vitrail de Fernand Léger face auquel il réalisait la pièce. Lors du travail sur le « Trésor des Marseillais », il a composé sa palette en fonction de ce que nous savons des couleurs antiques qui ornaient bâtiments et statues, et a cherché à retrouver la valeur la plus proche de ce que l'on suppose de l'Antiquité. En outre, il leur a donné des fonctions en relation avec les caractéristiques d'une ruine : mur conservé, mur en ruine, trace des marques d'attache entre les pierres, sol actuel, niveau du sol d'origine. En Corée, il change de palette et utilise notamment la dorure dont l'abondance l'avait frappé dans la culture coréenne.

On voit comment les fonctions de la couleur se diversifient selon les pièces réalisées. Comment aussi elles participent de la volonté de donner forme artistique à une relation physique — charnelle — à un territoire.

Des sciences et techniques

Lorsque Charvolen sort des beaux-arts, il dispose de toutes les techniques que transmettait cette école à l'époque. Pourtant la démarche artistique dans laquelle il va s'investir met en cause ces techniques, les rend inadéquates, et conduit à s'interroger sur leur

statut et leur bien-fondé. Le seul fait de traiter la toile indépendamment du châssis fait se poser autrement toute sorte de données très banales, comme la qualité du support, le choix des formats, les techniques d'apprêt, la façon d'utiliser les pigments, les brosses, etc.

Comme d'autres peintres de sa génération, il va employer des techniques extérieures aux arts plastiques, redécouvrant des modes de pigmentation artisanaux comme la teinture à chaud ou à froid, utilisant le ciseau, le cutter et la machine à coudre... Dans certains cas, il intègre des techniques lointaines comme le châssis japonais, ou emploie la couleur comme matière, comme durcisseur, et non comme colorant...

Au fur et à mesure de son travail, il va enfin être amené à imaginer des techniques inédites pour correspondre au plus près de son projet artistique.

Au début, il y a la chimie

Dès que Charvolen a commencé à traiter le bâti et les objets, s'est posée la question du choix des colles à employer, des pigments et/ou colorants qui permettent de colorer la colle dans la masse ou en surface, de manière à obtenir un résultat qui adhère au mur et puisse s'en arracher sans causer de dégât à l'œuvre, dont le collage et la pigmentation résiste au temps tout en gardant leur souplesse.

La recherche fut longue et demanda l'intervention de spécialistes des adhésifs et des colorants. Des études furent, par exemple, réalisées à la demande de l'artiste par les étudiants de l'université de Bordeaux sur la résistance des colles aux UV... Ces échanges contribuèrent aux choix définitifs en matériels et procédures de mise en œuvre des produits, dès le début des années quatre-vingt-dix. Il est à noter que ces techniques ont subi parfois des transformations. Par exemple, lors de l'intervention sur le « Trésor des Marseillais », il était hors de question, pour les archéologues responsables du site, que de la colle soit en contact avec la pierre du bâtiment. La solution technique fut trouvée avec l'aide d'un restaurateur d'art, Alkis Voliotis.

La mathématique de l'art

Les sciences et techniques ont donc d'abord été sollicitées par Charvolen pour résoudre des questions pratiques. Dès le courant des années quatre-vingts, c'est vers des mathématiciens qu'il dut se tourner, pour traiter des problèmes liés à la démarche elle-même, à son développement, à son sens. Deux questions se sont posées alors. La première concerne la forme issue de la mise à plat des recouvrements, la seconde, l'apport de la démarche de Charvolen à l'art contemporain.

Voyons la première. Lorsque l'artiste met à plat une toile collée sur un volume, le résultat obtenu est unique, et dépend d'un protocole général simple et de décisions immédiates qu'il est malaisé de maîtriser et de prévoir. Le protocole est simple : la mise à plat

doit donner lieu à une pièce d'un seul tenant, en évitant les zones de fragilité, et découpée uniquement le long des arêtes.

Les décisions immédiates sont difficiles à prendre : choix des arêtes à découper, ordre des découpes et de l'arrachage...

Mais quelle forme aurait eue la pièce si d'autres décisions avaient été prises ? Dans un premier temps, Charvolen explora d'autres possibilités en travaillant sur maquettes. *photos maquettes 41,42* Très vite il se rendit compte que cette solution permettait bien de réaliser plus rapidement des modèles réduits, mais que leur nombre était très insuffisant au regard des possibles qu'il entrevoyait. Deux questions se posaient alors : combien de possibilités de mises à plat peut-on réaliser à partir d'un seul recouvrement d'un volume ? Existe-t-il un moyen de réaliser ces mises à plat ? Pour le dire autrement : *combien de représentations en deux dimensions peut-on réaliser d'un objet en trois dimensions ?* On comprend pourquoi ces questions furent posées à un mathématicien spécialisé dans l'informatique. C'est ainsi que Loïc Pottier, chercheur à l'Institut national de recherche en informatique et automatique, fut sollicité. Ses recherches ont accompagné le travail de l'artiste depuis la fin des années quatre-vingt.

Avant de développer l'impact des recherches de Loïc Pottier sur la démarche de Charvolen, il faut dire deux mots, fussent-ils rapides, du travail sur maquettes. Cette phase a apporté en effet tout un ensemble de réalisations et de questions.

changement d'échelle en premier lieu. Dans une démarche qui consiste à rendre compte de la représentation en 2D d'un espace en 3D à l'échelle 1, le changement d'échelle implique-t-il un changement de la démarche elle-même ? Le rapport entre le regardeur et l'objet est en effet alors complètement différent. L'implication physique de l'artiste change du tout au tout, sa gestuelle en est transformée. Et quel est le rapport entre la maquette et le lieu qu'elle représente ? Fait-elle partie de l'œuvre ? Et quel est le statut des mises à plat réalisées avec la maquette ? avec l'œuvre d'origine ? entre elles ? Chaque réalisation laisse des traces sur la maquette. Quel est le statut de ces traces ? Toutes ces questions, autrement posées, se retrouveront lorsque naîtront les premières réalisations avec Loïc Pottier.

Elles recevront quelques réponses — plastiques — avant la rencontre avec le mathématicien. La plus remarquable concerne l'échelle. Au lieu de travailler uniquement sur des maquettes au 1/10, Charvolen met à profit une exposition à la galerie municipale des Ponchettes à Nice, en 1981, pour travailler sur une maquette à l'échelle 2/1. L'expérience fut révélatrice. Le grossissement de l'échelle a permis à Charvolen de se focaliser sur quelques problèmes et contribua à rechercher une autre méthode pour explorer la diversité des mises à plat. *photo 43*

À la question du nombre, la mathématique donne une réponse simple : le nombre des mises à plat est fonction du nombre de faces, dont il est la factorielle. Pour un parallélépipède, le nombre de mises à plat est de $1 \times 2 \times 3 \times 4 \times 5 \times 6$; pour un volume de 10 faces : $1 \times 2 \times 3 \times 4 \dots \times 10$. Et s'il comporte plusieurs dizaines de faces, le nombre est fini, mathématiquement

représentable, mais inimaginable. On comprend que seule la numérisation des données et des tirages permet d'explorer, si peu que ce soit, cette énormité. Mais pratiquement, quels que soient les moyens utilisés, fussent-ils informatiques, et le temps disponible, la totalité des mises à plat est pratiquement irréalisable. L'apport de Loïc Pottier au projet de Charvolen fut théorique et pratique. On trouvera la dimension théorique du problème dans l'article qu'il a écrit en 1997²... Pratiquement il écrivit l'algorithme de réalisation des mises à plat numériques — il tient en moins d'une page — et en assura la mise en œuvre pour produire les mises à plat. *photos 44, 45, 46, 47, 48*

Les mises à plat numériques ont accompagné depuis lors les travaux de Charvolen chaque fois que cela était possible. Elles posent quantité de questions et ont donné lieu à toutes sortes de réalisations.

Les questions ont porté d'abord sur le nombre de mises à plat numériques qu'il était utile de réaliser. Cette question, Max Charvolen l'a d'abord référée au temps disponible. Très pratiquement : temps disponible des machines, temps de l'artiste, temps du chercheur. Il a croisé cette question de temps avec la question du nombre. À partir de combien de mises à plat la diversité devient-elle significative, parlante ? Le travail sur le « Trésor des Marseillais » a clos cette question : le nombre des mises à plat fut alors référé à l'âge de la ville de Marseille, soit 2600.

Les mises à plat numériques de l'œuvre réalisée sur le « Trésor des Marseillais » ont radicalisé quelques autres questions.

La question du format d'abord : les machines actuelles ne permettent pas une mise à plat d'un seul tenant à l'échelle 1/1. Les formats choisis depuis le début dépendaient du projet plastique poursuivi. Majoritairement en A4, plus rarement en 10x15, ou 24x36, parfois sur quelques centimètres carrés, format timbre poste, qui confère à chaque mise à plat une allure d'idéogramme. Pour le « Trésor », le format choisi fut celui du cadastre, format grand aigle, avec un essai en A4. Quiconque fera le calcul en multipliant la largeur de chaque dessin par le nombre des dessins se convaincra de l'énormité de la place nécessaire pour présenter l'ensemble. *photos 49, 50, 51*

La question du statut de ces mises à plat ensuite: dans la démarche de l'artiste; parmi les réalisations artistiques et numériques contemporaines; comme objet enfin.

Le statut de l'objet numérique de Max Charvolen est particulier. Objet réalisé avec les moyens actuels de production et reproduction de l'image, chaque mise à plat est potentiellement reproductible en grand nombre. L'intérêt réside pourtant, tout au contraire, dans la possibilité de réaliser un grand nombre de mises à plat toutes uniques. On voit comment, en pratique, ces réalisations s'inscrivent en faux par rapport au statut de l'œuvre au moment de sa reproductibilité technique tel que l'avait théorisé Walter Benjamin³.

² Pottier, Loïc, « Mise à plat d'un polyèdre », *Les portulans de l'immédiat*, Al Dante et Galerie Alessandro Vivas éd., Marseille, 1997, p. 95-99.

³ Benjamin, Walter, *Œuvres*, III, folio essais, p. 268 et suivantes.

Comment la démarche de Charvolen s'inscrit-elle dans l'ensemble de la production d'images numériques d'aujourd'hui ? On peut au moins constater qu'elle va à contre-courant de la plus grande partie des réalisations de l'imagerie numérique: ni reconstitution du réel, ni réalité augmentée, ni exploration des capacités plastiques qu'offre le traitement numérique du dessin et de la couleur. Cependant, comme l'imagerie numérique, les mises à plat de Charvolen partent d'un référent de la réalité visible pour en donner une interprétation plastique... Une réflexion sur ce sujet nous apprendrait certainement beaucoup sur l'apport particulier de l'artiste comme sur le rôle que joue désormais l'imagerie numérique dans notre représentation du monde. Il est intéressant de noter, à ce propos, qu'un projet avait été élaboré par Charvolen avec une unité de recherche en imagerie numérique du CNRS. L'idée, émanant de l'unité de recherche, était de réaliser un environnement numérique, une simulation, dans laquelle Charvolen aurait pu virtuellement intervenir et agir. Les informaticiens se proposaient de reconstituer une image numérique du « Trésor des Marseillais », à l'intérieur de laquelle Charvolen se serait déplacé, et où il aurait pu faire, virtuellement, son recouvrement et son arrachage. Les mises à plat auraient été réalisées en adaptant l'algorithme de Loïc Pottier.

Quelle place et quel rôle ces mises à plat tiennent-elles désormais dans la démarche de Max Charvolen ? Et quel est le statut de l'algorithme de Loïc Pottier ? Jean Petitot avance que l'algorithme, non seulement participe pleinement de la démarche artistique de Charvolen, mais que, applicable à tout autre bâti, il constitue une création à part entière, associant art et science, et dont l'intérêt n'est pas moindre que celui de la démarche artistique et de l'implication physique de l'artiste⁴.

Les questions restent ouvertes.

Deux fois, Charvolen a sollicité un mathématicien, René Lozi, sur les leçons qu'il tirait de sa relation à l'œuvre. La première fois, René Lozi a travaillé sur la question des bords⁵. La deuxième fois, dans cette même revue, il s'interroge sur la façon dont la théorie de l'information permet de percevoir l'œuvre de Charvolen, débordant ainsi largement la question posée plus haut des relations entre la démarche de Charvolen et les outils et réalisations numériques.

Qu'il s'agisse de mise à plat physique ou de mise à plat numérique, Charvolen traite d'un sujet sans doute aussi ancien que la peinture : comment représenter en deux dimensions des objets ou des espaces tridimensionnels. La réponse de la peinture occidentale, depuis la Renaissance, passe par la mathématique, par la mathématisation de l'espace que constitue la maîtrise de la perspective. Une autre approche, à laquelle la démarche de Charvolen est très sensible, est celle du cubisme : comment faire apparaître, dans un espace bidimensionnel,

⁴ Petitot, Jean, « Le corps propre de la toile », *Les portulans de l'immédiat*, op. cit., p. 92-93.

⁵ « Max Charvolen : la dualité mathématique du travail des bords », *Spatialisation en art et sciences humaines*, sous la direction de Marcin Sobieszczanski, avec la collaboration de Céline Lacroix. Collection critique Pleine Marge, Peeters, 2004, p. 225-253.

plusieurs aspects, plusieurs faces, d'une réalité tridimensionnelle. Mon hypothèse est que la démarche de Charvolen renverse la problématique de la Renaissance et radicalise l'approche cubiste. La Renaissance se demande comment donner l'illusion des trois dimensions dans un espace en deux dimensions. Charvolen traite du transfert de la totalité d'un espace tridimensionnel dans un espace bidimensionnel, sans illusion perspectiviste et, dans sa partie numérique, en mathématisant l'espace autrement que ne l'ont fait les peintres de la Renaissance. Cette question a été traitée par Jean Petitot dans *Les portulans de l'immédiat*⁶.

La question de la monstration

Depuis les années soixante, on l'a vu, le travail de Charvolen pose des problèmes particuliers de monstration et de conservation. Les matériaux employés et les formats obtenus ne répondent pas aux conditions habituelles de la conservation et de la mise au regard d'un public.

Diana Gay abordera certains aspects de cette question. Pratiquement, le peintre en est régulièrement venu à se demander comment présenter dans une galerie ou un espace muséal des objets qui, nés eux-mêmes dans un espace bâti, le mettant à plat et le déployant, étaient, au moins mal, adaptés à l'architecture qui les recevait, et, au pire, la débordaient, n'y rentraient pas... *photos 52, 53, 54, 55*

Question pratique en effet... L'œuvre réalisée au Cannet sur trois étages, entre 1993 et 1997, ou la mise à plat du « Trésor des Marseillais », qui s'étend sur près de 400 m², trouvent difficilement un espace à leur mesure. De la même façon, les 2600 mises à plat numériques du « Trésor des Marseillais », même si elles se limitent au format A4, peuvent difficilement être toutes présentées dans un espace habituellement voué à l'art. Les mises à plat du « Trésor » au format grand aigle exigeraient, par exemple, près de deux kilomètres de cimaises. Envisageables pour un monument public... pharaonique, mais non dans le travail individuel d'un artiste. Sauf à être présentées en pile... Ce que Charvolen a proposé par deux fois.

Le problème n'est pas seulement pratique, on s'en doute : les œuvres de Max Charvolen, si elles questionnent l'espace sur lequel elles sont réalisées, interrogent tout autant celui qui doit les recevoir.

À son tour, les limites de l'espace muséal habituel obligent l'artiste à transformer le résultat de son travail, ou à le présenter dans des postures inattendues : les œuvres de Charvolen peuvent couvrir une partie du plafond et du sol, se déployer dans plusieurs pièces de l'espace de présentation, ou être repliées sur elles-mêmes, en partie masquées, pour pouvoir se caser.

La question de la monstration est donc devenue importante pour l'artiste qui considère que chaque nouvelle mise en situation propose une lecture — une vision — différente de la même œuvre, et en explore certaines potentialités. La démarche, on le voit, rappelle celle des

⁶ Petitot, Jean, *Les portulans de l'immédiat*, *op. cit.*, p. 83 et suivantes.

installations, mais s'en éloigne grandement, par la nature des objets et le type de relations qu'ils entretiennent avec l'espace de monstration.

Architecture et sciences humaines

L'intérêt de Max Charvolen pour l'architecture saute aux yeux, et nombreux ont été les commentateurs qui en ont proposé une approche, depuis Marcelin Pleyne⁷ qui le présentait comme un *Bauhauser*⁷ jusqu'à Claude Parent⁸ qui note que, chez Charvolen, « [l'] inversion de la pratique de la descriptive permet de décrypter pour l'observateur le NON VU du lieu, le NON RECONNU, et de lui en révéler les composants, non pas dans une divulgation analytique, mais dans une synthèse sensible à la limite de l'intellectualité ». Et Michel Butor écrit dans « La maison de nos rêves⁹ » : « Voici, en attendant des objets glorieux, des maisons glorieuses où apprivoiser notre éternité. »

À vrai dire, la façon dont Charvolen traite de l'espace dans lequel nous vivons s'inscrit dans une relation entre espace et art, et entre artiste et espace plastique, inaugurée au XX^e siècle, et qui dépasse la plupart des clivages esthétiques. Au moins depuis l'après-guerre, même si on peut en percevoir les prémisses depuis le début du siècle, les artistes ont peu à peu développé une relation non contemplative à l'espace réel, à laquelle font écho de nouvelles modalités de la relation avec l'espace plastique. L'espace réel est davantage perçu comme construit et non donné. Comme espace à occuper et non à regarder. Comme espace marqué et transformé par les activités des hommes, espace social et historique dans lequel l'artiste se trouve impliqué et dans lequel il agit, ou avec lequel il interagit. En d'autres termes, la notion de paysage cède le pas à celle de territoire.

Parallèlement, le tableau, fenêtre ouverte sur le monde, cède progressivement la place au tableau traité horizontalement, sur lequel on peut se tenir, qui peut porter moins la représentation de ce que l'artiste voit, que les traces de ce qu'il fait. Peinture *all over*, *dripping*, *action painting*, peinture gestuelle, peinture urbaine, *graffs*, installations ressortissent de cette approche nouvelle des espaces de la vie et de l'art.

Cette réflexion avait conduit à intituler le premier ouvrage collectif sur le travail de Charvolen : *Les portulans de l'immédiat*, signifiant qu'il y avait dans cette œuvre la volonté de donner à voir nos espaces intimes, au plus près de leur réalité, et de nous permettre de nous y repérer, de façon comme intuitive.

⁷ Marcelin Pleyne, Catalogue Jaccard, Kermarrec, Charvolen au musée Cantini, Marseille, 1982.

⁸ Parent, Claude, « Transmutation et inversion », *Une œuvre de Charvolen*, éd. Muntaner, coll. « iconotexte », Marseille, 2001, p. 79.

⁹ Butor, Michel, « La maison de nos rêves », *ibid.*, p. 87.

Une approche raisonnée de cet « art du territoire » nous manque encore. Il y faudrait un géographe attentif à la façon dont les approches territoriales trouvent écho dans les pratiques de l'art.

En revanche, la façon dont la dimension historique et archéologique se retrouve, *volens nolens*, dans les pièces de Charvolen, la proximité entre les procédures de l'archéologie au service de la connaissance d'un territoire et la démarche de Charvolen, sont abordées dans cette revue par Bertrand Roussel, archéologue, qui dirigea un temps les collections préhistoriques des musées de Nice.

Au-delà des représentations des sites archéologiques dans l'art, des reconstitutions artistiques des périodes révolues, ou des métaphores (un tableau suppose des recouvrements, peut faire apparaître des couches enfouies, etc.), Bertrand Roussel pointe la proximité des relations entre les deux démarches.

La question dont les œuvres font signe dans une culture donnée, l'interprétabilité des traces, la vision qu'elles donnent d'un processus, la reconstitution qu'elles permettent d'une réalité extérieure à la peinture, ou d'un état antérieur des éléments qui la constituent, voilà une série de questions qui peuvent concerner un sémioticien. Cette approche sémiotique a été réalisée par Nicole Biaggioli¹⁰ qui distingue, dans l'œuvre de Max Charvolen, trois tragédies : « celle du passage, celle de l'image et celle du langage », et note que « le dispositif dans lequel Charvolen attire le référent et le signe est un processus de transformation sémiotique qui est à la fois symétrique et interactif, tenant du miroir et de l'engrenage » avant de se poser la « question rituelle du message de l'œuvre » pour y répondre par « ça parle surtout à notre corps, à nos pieds, à nos mains, à nos yeux, et donc à notre imaginaire. [...] 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 ensuite, à des profondeurs que nous avons peu l'occasion de visiter ».

Questionnant à son tour sa propre discipline, la psychanalyse, à partir de l'œuvre de Charvolen, Hervé Castanet¹¹ creuse cette relation entre l'œuvre et le sens dans le travail de Charvolen, en ce que cette œuvre « montre à son spectateur [...] que le sujet percevant est “équivoque”, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de réalité pré-discursive, que toute réalité est tissée de langage ».

¹⁰ Biaggioli, Nicole, « Mu(es)tations sur l'œuvre de Max Charvolen », *Max Charvolen, Sur le Trésor des Marseillais, Delphes*, éd. Musées de Marseille, p. 91 et suivantes, 2007.

¹¹ Castanet, Hervé, « Max Charvolen, la réalité et le signifiant », *Une œuvre de Charvolen, op. cit.*, p. 49 et suivantes.

D'un autre point de vue, cette relation entre peinture et langage me paraît extrêmement problématique dans l'œuvre de Max Charvolen. Alors que l'artiste semblait, dans les années soixante/soixante-dix, vouloir limiter toute parole sur son travail à l'énonciation de ses matériaux et de ses processus, les objets qu'il donnait à voir s'installaient dans un « dit » ou un « dicible » dont ils troublaient aussitôt l'apparente évidence. C'est cette curieuse expérience qui m'y a accroché depuis cette époque. Je disais « toile » et ce n'était déjà plus une toile, « tissu », « outil », « pigment », « couleur », et, au fur et à mesure que les mots venaient se poser sur l'objet, je vivais comme une dérouté du sens... Castanet a raison : cette réalité est bien tissée de langage, mais comment le langage se trouve-t-il pris dans ce filet-là ?

Tout s'est alors passé comme si ces objets, au-delà de la désignation qui prétendait en rendre compte, pointaient des lieux non encore parlés, non encore explorés par notre commune parole.

L'œuvre de Charvolen est ainsi devenue, pour moi, le prototype de ce que je cherchais dans certaines formes de l'art : m'y retrouver, d'abord, muet, ignorant, hébété. « Il n'y a pas de réalité pré-discursive »... Mais peut-être y a-t-il des objets qui forcent ceux qui les regardent à reconsidérer le tissu de langage dans lequel nous sommes / ils sont pris.

Voilà pourquoi l'approche purement critique m'a paru très tôt insuffisante pour dire « l'expérience Charvolen ». J'y suis allé avec la littérature, avec les outils du récit, ceux du drame, ceux de la poésie. Voilà pourquoi je suis si curieux de savoir comment d'autres, avec d'autres outils, peuvent dire cette expérience-là.

Raphaël Monticelli, Cahier Max Charvolen, Il particolare N° 29, Juin 2015.