

GALERIE
DEPARDIEU

MAX CHARVOLEN

FRONTIÈRES ET PASSAGES



photo par J.Ferrandez

VERNISSAGE JEUDI 8 OCTOBRE 2015

16H - 21H

EXPOSITION JUSQU'AU 31 OCTOBRE 2015

Galerie Depardieu - 6 rue du docteur Guidoni - 06000 Nice France
Tél. 0 966 890 274 - www.galerie-depardieu.com - galerie.depardieu@orange.fr

FRONTIÈRES ET PASSAGES

Son œuvre se structure selon trois axes problématiques principaux : les éléments de la peinture, l'espace, la représentation. Au travaux des années 60-70 centrés sur la toile et ses diverses modifications par découpes, pliages, couture, colorations et se servant du format du tableau comme modèle, succèdent, à partir de 1979, les œuvres modelées sur bâtis et objets. Depuis cette date il fragmente la toile par découpe avant de la recomposer sur des objets ou espaces bâtis dont il met ensuite la figure à plat. La coloration devient alors un moyen de différencier et de mettre au regard tel ou tel élément de l'œuvre : processus, volume, périmètre, limites et bords. Une partie de son travail s'intéresse aux variations des mises à plat possibles d'un même volume en recourant au calcul et au dessin numérique. Jean Petitot a pu analyser son projet comme un renversement de la perspective classique : là où la peinture cherchait à donner en deux dimensions l'illusion de la profondeur, Max Charvolen donne à voir, à l'échelle 1, dans la réalité des deux dimensions, le souvenir des trois dimensions.

Ce faisant, il "traite de la représentation sans passer par la figuration" et donne de nouveaux formats et de nouvelles raisons à nos espaces symboliques.

Raphaël Monticelli

Les œuvres qui sont présentées à la galerie Depardieu sont un choix parmi celles qui ont été réalisées lors de résidences dans les villes d'Eysines en juillet 2014 et de Vallauris en 2014/2015.

Pour la première résidence Max Charvolen a choisi de travailler dans l'espace urbain de la ville sur divers type de bâtiments (Publics et privés) en recouvrant de fragments de toiles collés des parties d'architectures telles que les accès aux bâtiments (seuils, façades ...).

Pour la seconde résidence l'artiste a travaillé à l'intérieur des bâtiments (cage d'escalier...) et dans les appartements sur des espaces restreints comme la rencontre d'une cloison avec un dormant de porte et son sol.

Par la suite les pièces ont été décollées, mises à plat, pour être présentées dans leur dernier état.

MAX CHARVOLEN. Né en 1946 à Cannes.

Participe au groupe INterVENTION (1968-1973) et aux manifestations de l'École de Nice depuis cette date.
Co-fondateur du Groupe 70 (1970)

<http://portraitsdartistes.free.fr/maxcharvolen.html>

<http://documentsdartistes.org/charvolen>

Expositions individuelles : repères sélection

1970 - *Max Charvolen, Noël Dolla*, Salle San Roch, Céret

1971 - *Intervention extérieure*, Jardins du Musée d'Art Moderne, Rio de Janeiro, Brésil

1973 - *Galerie La Fenêtre* (chez Ben), Nice

1978 - *Galerie Michelle Lechau*, Paris

1981 - *Galerie d'Art Contemporain des Musées de Nice*

1986 - *Travaux sur bâtis, Outils et mobilier*, Galerie coopérativa culturale, Castel S. Pietro T., Bologne Italie

1988 - *Travaux sur bâti, mobilier et outils*, Galerie l'A, Liège, Belgique

1990 - *Max Charvolen Sur l'institut Français de Naples, Italie / Sur la façade de la Galerie Itinéraires, Nice / Mises à plat informatique*, Hermerie Le Cairn, Nice

1992 - *Mises à plat et recouvrements*, Galerie Alessandro Vivas, Paris

1997 - *354 rue Saint Sauveur, Le Cannet (suite), Salle 7, Académie Royale des Beaux-Arts, Liège, Belgique / Travaux sur bâti au 34 Boulevard Carnot à Cannes et au 354 rue Saint Sauveur au Cannet*, Espace Vallès, Saint Martin d'Hères

1999 - *Travaux sur bâti*, Galerie der HfK, Brême, Allemagne

2001 - *Max Charvolen, Pièces détachées*, Musée Réattu, Arles

2004 - *Trésor des Marseillais*, sculpture portant un texte poétique de Raphaël Monticelli, œuvre in situ, espace extérieur du Gyeongnam Art Muséum, Corée du Sud

2005 - *Claude Parent, Max Charvolen*, Galerie Darthea Speyer, Paris

2007 - *Max Charvolen sur le Trésor des Marseillais, Delphes*, musée d'Histoire de Marseille / *Bords et mues*, Galerie AL/MA, Montpellier

2009 - *Max Charvolen dédale de Ville*, (invité d'honneur du quinzième Parcours de l'Art), Cloître Saint-Louis, Avignon

2010 - *De fond en comble*, Centre d'art contemporain Château de Carros (avec Suzanne Hetzel)

2011 - *Escaliers, murs, sol/ Hall du musée Fernand Léger, La peinture autrement, phase 3, salle 1, Musée National Fernand Léger, Biot*

2013 - *La cave littéraire, 1983-2013: Voute, pilier, sol, murs, escalier. Dialogue autour de l'oeuvre avec Michel Butor et Raphaël Monticelli*, Villefontaine

2015 - *Charvolen, à Vallauris, la ville-modèle, 1997-2003/1998-2015, Salle Eden, Vallauris / Charvolen, l'espace reconstruit, Centre d'art Contemporain Château Lescombes, Eysines. / Charvolen, Frontières et passages, Galerie Depardieu, Nice*

Expositions collectives : repères sélection

- 1968 - Dossier 68, (Alocco, Biga, Chubac, Charvolen, Dolla, Monticelli, Pagès, Saytour, Viallat..), Festival des Arts Plastiques de la Côte-d'Azur, Nice
- 1969 - Salon de Mai, Salle des Niçois (Alocco, Ben, Charvolen, Chubac, Farhi, Gilli, Pagès, Saytour, Viallat), Musée d'Art Moderne, Paris
- 1970 - De l'unité à la détérioration, (Alocco, Bioulès, Buren, Cane, Charvolen, Dezeuze, Dolla, Mosset, Osti, Parmentier, Pincemin, Saytour, Toroni, Viallat), Galerie Ben doute de tout, Nice / INTERVENTION 70, (Alocco, Charvolen, Dolla, Maccaferri, Miguel, Osti), Galerie de la Salle, Vence
- 1971 - Groupe 70, (Chacallis, Charvolen, Isnard, Maccaferri, Miguel.), Vieux-Nice.
- 1977 - A propos de Nice, C.N.A.C. Centre Georges Pompidou, Paris
- 1979 - Pittura et ambiente, Palazzo Reale, Milan
- 1980 - Nice à Berlin, D.A.A.D. Galerie, Berlin
- 1982 - Kermarrec, Jaccard, Charvolen, Musée Cantini, Marseille
- 1988 - Groupe 70, (Charvolen, Maccaferri, Miguel), Galerie Editions du Faisant, Strasbourg
- 1989 - L'Ecole de Nice et ses mouvements », John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota (Floride) E.U.
- 1991 - Au sud, Groupe 70 et Support Surface, Galerie Athanor, Ateliers Municipaux d'Artistes, Château de Servières, Marseille
- 1995 - École de Nice, mouvement et individualité, 1950-1995, Meguro Museum of Art, Tokyo, Japon
- 2010 - Connecting, The Record of Urban Experience, Incheon Art Platform, Corée
- 2011 - Groupe 70 : Chacallis, Charvolen, Isnard, Maccaferri, Miguel, exposition rétrospective, Galerie Sapone, Nice / La peinture autrement (volet1) dans le cadre de la manifestation l'art contemporain et la Côte d'Azur -Un territoire pour l'expérimentation, 1951-2011. Musée national Fernand Léger, Biot
- 2013 - Dessins d'études Post-paratoires de mise à plat, American Gallery, Christmas Art Fair 3, Marseille
- 2014 - ...addiction à la soustraction, André Delalleau invite, EXIT 11, Contemporary art Château de Petit-Leez, Grand-Leez, Belgique.
- 2015 - Mur / Murs, Domaine de Kerguéhennec, Bignan

BIBLIOGRAPHIE : repères sélection

« *Les portulans de l'immédiat, Max Charvolen 1979/1996, travaux sur bâti* », ouvrage sous la direction de Raphaël Monticelli, textes de Renato Barilli, Claude Fournet, Raphaël Monticelli, Marcelin Pleyne, Jean Petitot, Loïc Pottier, Al Dante et Galerie Alessandro Vivas éditions, Marseille. 1997.

« *Une œuvre de Charvolen* », (coll. Iconotexte) Éditions Muntaner 2001. Textes de Martin Winckler, Raphaël Monticelli, Sandro Parmiggiani, Frère Benoit Philippe Pekle, Hervé Castanet, Jean-Marc Levy-Leblond, Claude Parent, Michel Butor, Max Charvolen.

« *Max Charvolen, Pièces détachées* », (exposition, Arles, musée Réattu, textes de Michelle Moutashar, Raphaël Monticelli, Max Charvolen), Arles: Ville d'Arles/musée Réattu édition

LOZI René, « *Max charvolen : la dualité du travail des bords* », in *Spatialisation en art et sciences humaines*. Louvain : Peeters 2004, (coll. Pleine marge) 2004

ARROUYE Jean, « *Max Charvolen: Transfert et transfiguration* » exposition Crédac/Galerie Fernand-Léger. Édition Centre d'art d'Ivry 2004.

JEUNE François (entretien) « *Max charvolen : un art pariétal contemporain* » *Artabsolument*, n° 18, septembre 2006

« *Max Charvolen sur Le Trésor des Marseillais Delphes* », (exposition Marseille, musée d'Histoire de Marseille, textes de Solange Rizoulières, Nicole Biagioli, Alain Glykos, Jean-Pierre Mohen, Raphaël Monticelli, Jean Petitot). Édition Musées de Marseille 2007

CHAREYRE-MÉJAN Alain, « *Charvolen, dédale de ville, Avignon* ». Édition la fabrique du sensible, Arles 2009.

J.M. Levy-Leblond, *Le décollage : Max charvolen*, in *La science n'est pas l'art, Brèves rencontres*. Éditions Hermann 2010.

Charvolen à Vallauris, la ville-modèle 1997-2003/2014-2015. Entretien Raphaël Monticelli et Max Charvolen. Divers extraits de textes se rapportant à l'œuvre de Charvolen (M. Butor, M. Charvolen, M. Pleyne, C. Fournet, R. Barilli, G. Dûchenne, J. Petitot, H.Castanet, C. Arthaud, C. Parent, M. Winckler, S. Parmigiani, J. Arrouye, B.P. Pekle, B. Meyer-Himhoff, R. Monticelli. Edition Atelier 49, Vallauris, 2015.

BRANA Pierre, « *Charvolen, L'espace reconstruit* » catalogue de l'exposition au Château Lescombes, Centre d'Art Contemporain, Édition ville d'Eysines.

IL PARTICOLARE art-littérature-théorie critique, n° 29, *cahier Max Charvolen*. Textes de Raphaël Monticelli, Jacques Beaufret, Diana Gay, Bertrand Roussel, René Lozi. Septembre 2015.

EXTRAITS CHRONOLOGIQUES // REPÈRES

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 dont l'éco, affaibli, nous vient des sciences, et de la découverte, ou du sentiment, qu'il n'est d'apparences immédiates qui ne soient à suspecter...

R. Monticelli est écrivain et critique d'art

///

Marcelin Pleyne

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

Qu'on voie (...) comment se constituent les œuvres que Max Charvolen présente aujourd'hui. Choissant 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 Pleyne 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 matérialistes 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

///

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, in Les portulans de l'immédiat, édition al Dante et galerie Vivas, 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 idéalité, 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

///

Raphaël Monticelli,

À propos d'une cartographie de nos territoires intimes, in *Les portulans de l'immédiat*, édition al Dante et galerie Vivas, 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 balisent, 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 prolongent, 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 de 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.

R. Monticelli est écrivain et critique d'art

///

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 oeuvre.

Claude Parent est architecte

///

Martin Winckler

Le bonhomme avec une chaussure jaune, in *Une oeuvre de Charvolen*, iconotexte, éditions Muntaner 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'œuvre dépliée, exposée, offerte 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

///

Jean-Marc Lévy-Leblond

Le décollage, in *Une oeuvre de Charvolen*, iconotexte, éditions Muntaner 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, in *Une oeuvre de Charvolen*, iconotexte, éditions Muntaner 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 marqué 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, in *Une oeuvre de Charvolen*, iconotexte, éditions Muntaner 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 témoignait 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 grim pant 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

///

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.

(...)

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.

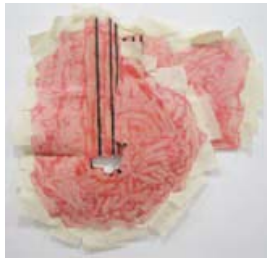
Et de nous, à des profondeurs que nous avons peu l'occasion de visiter. L'art de Charvolen nous invite à mobiliser nos ressources psychiques en puisant dans notre animalité. On a évoqué les mues à propos de ses enveloppes. Le dictionnaire permet d'affiner la comparaison. Il nous apprend que les insectes 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



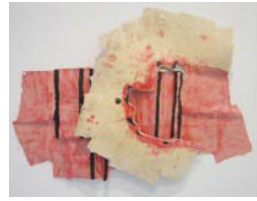
1



2



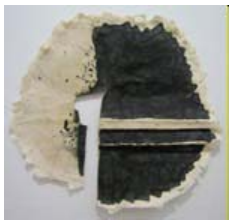
3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16

- 1 - Eysines, entrée de l'école primaire, rose, 2,25 x 1,25 (2,81m²), 2014,
 2 - Vallauris, 15 rue Georges Clemenceau, rose, 0,69 x 0,68 (0,46m²), 2014,
 3 - Vallauris, 15 rue Georges Clemenceau, rose, 0,46 x 0,56 (0,25m²), 2014,
 4 - Vallauris, 15 rue Georges Clemenceau, rose, 0,47 x 0,36 (0,16m²), 2014,
 5 - Vallauris, 15 rue Georges Clemenceau, rose, 0,91 x 1,08 (0,98m²), 2014,
 6 - Saint-Paul, pigeonier, noir et blanc, 0,63 x 0,57 (0,35m²), 2015,
 7 - Vallauris, 31 rue Georges Clemenceau, jaune, 0,69 x 0,66 (0,45m²), 2015,
 8 - Vallauris, 15 rue Georges Clemenceau, jaune, 0,51 x 0,42 (0,21m²), 2014,
 9 - Eysines, entrée Clos de Lescombes, jaune, 1,46 x 2,61 (3,81m²), 2014,
 10 - Vallauris, 31 rue Georges Clemenceau, rouge, 0,33 x 0,52 (0,17m²), 2015,
 11 - Vallauris, 15 rue Georges Clemenceau, mauve, 0,43 x 0,54 (0,23m²), 2015,
 12 - Saint-Paul, pigeonier, noir et blanc, 0,49 x 0,45 (0,22m²), 2015,
 13 - Vallauris, 15 rue Georges Clemenceau, rose, 0,60 x 0,39 (0,23m²), 2014,
 14 - Vallauris, 31 rue Georges Clemenceau, jaune, 0,46 x 0,49 (0,22m²), 2015,
 15 - Vallauris, 15 rue Georges Clemenceau, mauve, 0,93 x 0,96 (0,89m²), 2015,
 16 - Dessin graphite noir, Vallauris, 13 rue des Tours, étude de mise à plat, 1999,

VITRINE 1

"Libre", oeuvre plastique de Max Charvolen, texte de Raphaël Monticelli, livre unique

Dessin graphite noir, Vallauris, 13 rue des Tours, étude de mise à plat, 1999,

"à fleur de sol", texte de Raphaël Monticelli, juin 2015, édition MDL, gouache, crayon, photo, numéroté et signé n°29/40,

Pliage encadré, 1974 - 1975,

VITRINE 2

Oeuvre croisée de Max Charvolen, texte de Raphaël Monticelli, bribe n°80, 1974 - 1975

"Corps tendu des cathédrales", oeuvre plastique de Max Charvolen, texte de Raphaël Monticelli, 5 parties, 1974-1975

"Maturation", oeuvre plastique de max Charvolen, texte de Michel Butor, numéroté et signé n°2/12, 2006

VITRINE 3

Encadré, pliage, 1974 - 1975,

"Vertiges d'une chaise", 8 sérigraphies de Max Charvolen, texte inédit de Raphaël Monticelli,
Edition E.P.I.A.R, Villa Arson, Nice

Vallauris, 15 rue Georges Clemenceau, rose, 0,47 x 0,36 (0,16m2), 2014,