

Cet entretien, au cours duquel sont évoqués l'effervescence des années 60/70 à Nice et le parcours individuel de Max Charvolen, a été réalisé en mai 2010, alors qu'il préparait son exposition personnelle *De fond en comble*, (18 septembre - 31 décembre 2010) au CIAC, Château de Carros. Des travaux de Max Charvolen figuraient également dans les accrochages de *La peinture autrement* au Musée National Fernand Léger, à Biot et de l'exposition *Groupe 70*

,
(Chacallis, Charvolen, Isnard, Maccaferri, Miguel) Galerie Sapone à Nice, dans le cadre de *l'Art Contemporain Côte d'Azur* (Juin-novembre 2011)



Marcel Alocco : *Ton travail montrable commence dans une période où les peintres affirment, face aux plasticiens (Pops, Nouveaux Réalistes...) une spécificité du travail de la couleur sur la réalité du plan, en deux dimensions, sans illusion de perspective, dans l'affrontement qu'on a pu schématiquement réduire à une opposition radicale de Duchamp à Matisse, alors qu'il*

s'agissait, je crois, de pensées complémentaires, dialectiques et qui ont, il me semble, été fécondes. Je me souviens que je connaissais encore mal ton travail. Puis une coupure : tu étais à Rio de Janeiro où tu terminais ta formation d'architecte dans l'atelier d'Oscar Niemeyer. Plan, volume, espace... Comment positionnes-tu tes premiers travaux ?

Max Charvolen : Si je prends comme fondement de mon travail les vinyles colorés libres, transparents, découpés et cousus de 1968, je pourrais dire aujourd'hui qu'ils étaient à la croisée de Duchamp et de Matisse. Marqués par les œuvres de Klein, Fontana, Hantaï... Les questions que je me pose alors sont les suivantes : Comment donner forme à mon rapport à la peinture et au monde ? Comment être le plus possible dans un espace réel ? Comment éviter l'illusion ? Comment mettre à distance l'expressivité ? Je choisis de travailler à partir d'un support transparent qui intègre l'espace réel, en le formalisant par découpe systématique, sans rien masquer des procédures, la couleur est donnée par le matériau ou par superposition. C'est ainsi que je réalise ces premières réponses. D'autres vont suivre, creusant le fait qu'il y a toujours à l'origine du travail plastique cet espace symbolique normé, ce sur quoi le monde s'inscrit, ce rectangle qui nous impose procédures et techniques en même temps qu'il pose nombre de problèmes...

M. A. : *Il s'agit d'un travail de plasticien, qui évite en quelque sorte les termes principaux de la définition classique de la peinture : toile, pinceau, couleur... Ce que tu abordes ensuite.*

M. C. : J'entreprends à partir de 69 une série de pièces monochromes bleues à partir de toile de coton de format rectangulaire que je trempe et malaxe dans un récipient dans lequel j'ai versé une quantité liquide de peinture industrielle, vinylique ou acrylique. Je veux probablement marquer plus fortement la différence entre le vide produit par la découpe et l'opacité du subjectile. J'ai encore en tête l'expérience du monochrome de Klein. En même temps, je me raconte des histoires, j'imagine que le monochrome contient toutes les formes possibles...

Quelque chose va radicaliser mon rapport au travail. Je découvre qu'en séchant à plat sur le sol, la toile de coton gorgée de peinture se marque d'une tonalité de bleu différente par face, une face plus foncée que l'autre. Ce rectangle de toile se renforce à mes yeux comme un biface, tel un objet. Je vais m'employer à mettre en évidence cet angle de vision en ouvrant cet espace symbolique de manière à mettre simultanément en scène avers et envers. Les rapports de limites liés à cet espace symbolique normé vont prendre une importance accrue dans mon

travail. La couleur dans une constante sera utilisée comme un outil pour marquer des états plastiques, pour différencier, cherchant à éviter toute symbolique ou états d'âme.

Je partage ces questions avec d'autres artistes dans un courant que rien ne désigne ni ne nomme encore à ce moment-là. Je devrais dire aussi à cette époque, la difficulté à verbaliser les enjeux du travail, lequel se construit d'intuitions et de rêve. Mais en est-il vraiment autrement aujourd'hui ? C'est à cette période que nous faisons connaissance : je participe au dossier 68, j'entre à l'école d'architecture de Marseille et, en 1969, je participe à la salle des Niçois au Salon de Mai au Musée d'art moderne.

M. A. : *Nous avons avec Farhi rencontré César, qui avait adopté l'idée et fait la sélection officielle...*

M. C. : Quand je suis parti au Brésil dans le courant de l'année 1971, les éléments de ma problématique plastique étaient en place, je venais de participer à plusieurs expositions parmi lesquelles tu figurais : *de l'unité à la détérioration* chez Ben en janvier 1970 ou *INterVention* chez Alexandre de la Salle avec toi, Dolla, Osti, Miguel, Maccaferri, et moi...

M. A. : *Expositions que j'avais organisées, la seconde avec Raphaël Monticelli, pour essayer de dégager une orientation encore mal définie... Nous n'avions bien sûr aucun recul...*

M. C. : ...puis Noël Dolla et moi à Céret cette même année.

M. A. : *Et alors se met en place le Groupe 70, formé de jeunes artistes qui se connaissaient plus ou moins depuis quelques années, et dont la particularité dans cette tendance, m'a-t-il semblé, était de s'intéresser davantage à l'occupation de l'espace réel...*



M. C. : C'est à partir de ces manifestations que, quelques mois plus tard, s'est fondé le groupe 70 dont la première exposition aura lieu le 9 janvier 71 dans le vieux Nice chez Chacallis, avec Isnard, Maccaferri, Miguel et moi. C'est donc après ces expositions que je suis parti au Brésil pour y effectuer un stage professionnel lié au cursus d'architecte. Il serait un peu long de raconter ce qui m'a fait me trouver chez Oscar Niemeyer et d'être intégré à une équipe qui développait un projet de tours qu'il avait projeté, à l'extérieur de Rio, à la Barra da Tijuca. Ce séjour Brésilien a été pour moi une expérience de tous les instants. À Rio, j'ai découvert un peuple dont je me suis senti très proche, pour ne pas dire comme chez moi. Je me rappelle qu'Oscar Niemeyer m'a reçu avec une grande simplicité et sympathie. Inutile de parler de sa notoriété, qui était immense. J'ai réalisé quelques pièces qui m'ont permis d'extérioriser des sentiments en mêlant mot et objet plastique. La plus grande, environ 35 à 40 m², monochrome bleu, était disposée sur le sol aux abords du musée d'art moderne, a donné lieu à une sorte de performance : je me suis immergé en m'étendant au centre de l'objet plastique, tel l'Homme de Vitruve de Léonard de Vinci... Avec le recul, il m'apparaît frappant combien ma formation à l'architecture a interféré dans ma pratique de la peinture et cela aussi dans la période qui a précédé le travail d'aujourd'hui.

M. A. : *Donc à ton retour tu travailles sur des mises en espace de tissus. Je pense à cette*

période de découpe et tension qui m'a beaucoup intéressé que, par commodité je crois, nous nommions « échelles ».

M. C. : Peu de temps avant mon départ pour le Brésil, j'ai commencé la série de ce que je nommais, à l'époque *formes et contre-formes*. Ces pièces se présentaient comme de grands rectangles de tissu, à l'intérieur desquels je découpais régulièrement un ou plusieurs rectangles. Formes et contre-formes, donc, ou, comme on l'a dit plus tard, *échelles*

. Par la construction de ces pièces, où je formalisais les découpes antérieures, je cherchais à simplifier mon propos, à privilégier ce qui était le plus important à mes yeux, en abandonnant ce qui me semblait plus

anecdotique

dans mon travail antérieur. Cela me permettait une plus grande adéquation entre format de départ (rectangulaire) et découpe (rectangulaire aussi), une amplification du rapport aux limites de la toile et à la frontière entre

ce
uvre (l'espace plastique) et l'espace réel. Tout cela déterminait en outre d'autres types de rapports de mon corps aux objets que je construisais. D'autres rapports physiques, aussi, entre le spectateur et l'espace plastique / physique que je lui proposais.

M. A. : *Comment se fait le basculement vers tes relevés de formes ? D'abord sur des objets, puis sur des bâtis, ou les deux simultanément ?*

M. C. : J'ai continué à développer, par diverses procédures, ce constant questionnement du format, de ce rectangle de toile et de ses limites, je suis passé en 1979 de cet espace symbolique, orthonormé à l'espace bâti. Cela parce que j'ai pris en considération la relation qui s'établissait entre le format de nos murs et celui du coupon de toile, voir de tous nos formats normalisés dans la peinture. Un peu comme si je passais du travail sur le symbole au travail sur le référent... J'ai alors commencé à recoller ce symbole de l'espace, la toile, à l'espace qu'il symbolise, le mur. Ce nouvel espace-modèle, le lieu bâti sur lequel je me suis mis à travailler, s'est révélé comme une véritable *machine* à questionner et fabriquer de la forme, du dessin, de la limite... Je l'ai étendu un certain temps aussi au mobilier. Il me plaisait de dire que, d'un côté, il y avait les objets du corps qui sont associés à l'espace où il vit et se déplace et, de l'autre, les outils et le mobilier qui relèvent plutôt des usages du corps...

M. A. : *Pour l'exposition en septembre 2010, au Centre International d'Art Contemporain - Château de Carros, il s'agissait d'un travail mis en exécution sur place, depuis des mois. Avant et pendant la restauration des lieux ?*

M. C. : Oui, j'ai été invité par le CIAC de Carros à une résidence en 2007. L'idée était que je réalise mon travail sur les parties du château qui allaient être rénovées et, pour certaines, disparaître. Les lieux, bien qu'en instance de déménagement, étaient toujours en activité. C'était une situation très vivante et toute nouvelle pour moi, surtout après mon expérience sur le trésor des Marseillais de Delphes. Le mot *mémoire* a été évoqué, bien que cela ne soit pas le moteur de mon travail, mais une sorte d'effet induit.

M. A. : *Bien sûr, travailler un bâti, c'est travailler ce qu'il est, donc son histoire dans la mesure où elle y a laissé des traces. Peut-être aussi quelques traces dont la rénovation a pu effacer certains détails.*

M. C. : Les lieux sont constitués d'un empilement de moments historiques très divers. Le *noyau* du château date du 12 ou 13^{ème} siècle, avec ses parties médiévales caractéristiques comme la tour ; des parties baroques du 17^{ème} siècle, , plafond, cheminées, restes du début du 19^{ème} siècle avec la division de cette demeure seigneuriale en plusieurs modules. Et pour finir, les aménagements et restructurations des années 50 et 60...

Après l'unicité historique du trésor des Marseillais*, je me suis trouvé confronté à des mélanges hybrides de volumes, comme le reflet d'une hybridation historique, celle que nous vivons finalement dans la plupart de nos espaces urbains : salle baroque coupée par un plancher/plafond accouplé d'un escalier, cuisine équipée *année soixante*

jouxtant un passage/cheminée du 17^{ème}

, croisée d'accès donnant sur une salle de bain, donnant également sur le départ d'escalier de la tour et sur la trémie d'escalier conduisant à une issue de secours... La question était de savoir comment cette prise en compte de juxtaposition et entassement de temps se traduirait ou non plastiquement dans ce qui fait le format, la forme, les dimensions, lors de la mise à plat.

Ma première
attaque

s'est portée sur la tour; pour moi un espace modèle inédit, n'ayant jamais eu auparavant travaillé sur un espace circulaire. D'autres espaces inédits pour moi ont suivi, comme les coins cheminée, ou les coins cuisine aménagés... J'ai réalisé un peu plus d'une trentaine de pièces de grandes, moyennes et petites dimensions, quelques-unes ont présentées, et ce ne fut pas simple de faire un choix qui rende par l'exposition le foisonnement des volumes et sa traduction en foisonnement plastique. L'objectif de l'exposition fut d'en donner une idée.

Je souhaitais montrer un ensemble de pièces plastiquement significatif de la diversité des espaces auxquels je m'étais confronté, ainsi que des mises en

œ
uvre.

Certaines pièces débordaient des murs et se remodelèrent faute d'espace suffisant à leurs dimensions. Ce qui m'intéresse, c'est que le signe se transforme dans sa lecture suivant les caractéristiques spatiales des lieux où les pièces sont exposées. Techniquement, il ne fut pas facile de déborder les limites imposées par les cimaises.... Je souhaitais aussi faire figurer, à proximité des pièces exposées, des photos qui les montrent en cours de réalisation sur leur espace-modèle avant la mise à plat. Ça permettrait d'étendre le dialogue entre le lieu d'exposition actuel et ce qu'il était avant, ainsi que ce double rapport de modélisation qu'il a eu et qui demeure encore. Dans l'expo de Carros, l'important pour moi était bien de rendre compte plastiquement du rapport à ce lieu, le château/le château rénové. Je ne veux pas perdre ça...

M. A. : *Ce qui signifie que la façon d'exposer n'est pas neutre, qu'elle doit s'adapter à la spécificité du lieu exposant comme du lieu modèle et qu'elle est toujours partie significative de ton travail. L'exposition de Carros fut donc l'occasion de mettre plus en évidence cet aspect.*

M. C. : Tu as raison: la façon d'exposer n'est pas neutre ! Et je voudrais qu'elle soit significative d'une recherche en cours. Compte tenu de ce qu'est mon travail et de ce que mes pièces doivent, dans leur structure même, à la configuration des espaces qui me servent de modèles,

je m'interroge sur la façon dont elles vont se transformer dans les espaces habituels de la monstration qui ne sont pas prévus pour recevoir ce type de format. Par format, je veux dire aussi bien les dimensions que leur configuration générale (type de polygone par exemple). Je dirais que ça prolonge les questionnements des enjeux. Le lieu de monstration agit en donnant un format nouveau. Il *re-formate, re-modèle*, différemment ce qu'avait produit dans un premier temps le lieu du travail. Cette double transformation comme je le disais agit sur le signe, ce qui m'interroge forcément. Je suis du reste intervenu dans ce sens en détail lors d'un séminaire à l'École Supérieure d'Art de Metz Métropole en 2009, qui portait justement sur ces questions.



-

Voir « Max Charvolen au Musée d'histoire de Marseille » par Raphaël Monticelli, dans *perform Arts*

été 2009, et le catalogue

« *Sur le trésor des Marseillais, Delphes*

»

des Musées de Marseille (Textes de Solange Rizoulières, Allain Glykos, Jean-Pierre Mohen, Nicole Biagioli, Raphaël Monticelli, Jean Petitot. 2007).