

L'histoire de l'art du xx^e siècle a souvent été retranscrite, par la critique, à travers le seul prisme des avant-gardes et présentée, à longueur d'ouvrages et d'expositions, comme l'illustration d'un processus fondé sur un enchaînement régulier de « ruptures » ; un processus qui se consumerait avec la génération à laquelle appartient Charvolen — celle du groupe Supports/Surfaces et du Groupe 70 —, désormais identifiée par les historiens au moment correspondant, en France, à l'effondrement d'un tel schéma, au coup d'arrêt donné à cette fatalité du mécanisme avant-gardiste.

Si elle a si bien survécu à la faillite de ce système, l'œuvre de Max Charvolen le doit à son refus d'envisager cette idéologie de la rupture comme une finalité, comme l'aboutissement d'une démarche pouvant, *in fine*, conduire l'artiste au saut dans le vide, au « rien » dadaïste ou au suicide artistique... Précisément inscrit dans l'histoire d'une pratique, le travail de Charvolen a fait la preuve, tout au long de son évolution, d'une particulière aptitude à l'assimilation et au dépassement de l'œuvre de ses devanciers. Dès les années quatre-vingt, il a su patiemment revenir sur ce que le siècle écoulé avait produit d'essentiel, développer les ferments contenus dans les créations d'une généalogie d'artistes qui s'est attachée, à travers le xx^e siècle, à repenser, en profondeur, notre rapport au monde ; cette généalogie, il se l'est lui-même constituée, privilégiant les démarches les plus exigeantes, celles capables d'enrichir ou radicalement transformer la conception que nous nous faisons du réel. Parmi ces artistes, Charvolen accordera une place particulière à ceux ayant su hausser leur œuvre à un haut niveau de paradoxe ; celui consistant, pour nous libérer du connu, à aller chercher au plus près de ce qui le constitue, par le biais de démarches d'appropriation (le *ready-made*, la prise d'empreinte) et une totale adhérence à ce qui en forme la substance. Produit d'une génération pour laquelle le matérialisme marxiste s'allie au projet sémiologue, Charvolen n'attend pas, de cette proximité, qu'elle l'aide

à pénétrer un quelconque mystère ; il n'entend pas, par son geste, accéder à quelque vérité cachée, riche de significations obscures, mais trouver plutôt le moyen, poussant à l'extrême cette adhérence à l'univers sensible, d'en dégager les virtualités, d'en extraire celles susceptibles de concourir à l'extension de nos capacités sensuelles et sensibles.

Il est, de ce point de vue, troublant de constater à quel point les procédés mis en œuvre par Charvolen depuis plus de trente ans — un travail rigoureux d'empreinte et de moulage — ont été longtemps regardés par les peintres comme formant la source de leur pratique, le fondement même de la peinture. Comment, en effet, confrontés à sa démarche, ne pas se souvenir que, pour des générations d'artistes qui en ont forgé la légende, le voile proposé à Jésus par Véronique sur le chemin du Golgotha, l'empreinte qu'y a laissé son visage, la trame imprégnée de son sang, seront aux origines d'un mythe référant l'art directement au divin. Innombrables sont les images, parvenues jusqu'à nous, de sainte Véronique présentant, étalée devant elle, la pièce de tissu conservant, imprimés, les stigmates du Christ supplicié et, plus évocatrices encore, celles, vidées de toute anecdote, montrant, identifié au plan du tableau, le carré de tissu dépositaire de la Sainte Face. La modernité s'éloignera du mythe fondateur selon lequel la captation de l'image divine, origine et fondement de l'activité picturale, viendrait à jamais en sacraliser la pratique. L'idée d'une présence de Dieu consubstantielle à l'Art aura investi et consacré, du fait de l'extension progressive de son champ d'intervention, le domaine artistique tout entier. L'histoire de l'art moderne, dont découle le travail de Charvolen, sera très largement celle du refus — plus que de l'oubli — des valeurs spirituelles dont la peinture fut porteuse, y trouvant longtemps sa justification. Aussi n'est-il pas innocent de le voir, jeune peintre en quête de références, se diriger vers les « Anthropométries » d'Yves Klein, un artiste dont il a pu, très tôt, à Nice, considérer le travail. À ces versions érotisées de la « Véronique » chrétienne (non dépourvue, elle-même, d'un fort substrat érotique), Klein ajoutera, plus tard, les « Suaires » qui en constituent, en même temps que du linceul du Christ, des citations détournées ; ces empreintes des « parties intimes » de la femme présentées libres, tel un simple voile, exposent et superposent, non sans crudité mais hors de tout propos blasphématoire, les images sacrées de la Véronique et du Suaire de Turin en même temps que la provocante évocation de *L'Origine*

du monde par Gustave Courbet ; de cet empilement de sens naît un effet de condensation mettant « à nu » le pouvoir de fascination qui, par-delà leur origine et leur intention, émane de ces images.

L'approcher jusqu'à prétendre y adhérer, abolir toute distance avec le monde, tel semble être le point de départ de l'œuvre de Charvolen ; aller jusqu'où la vue se brouille, jusqu'au contact le plus serré, matière contre matière, rendre impossible toute forme d'imitation, ne plus pouvoir extraire du monde une image... tout juste, par un audacieux processus d'inversion, en recomposer la matrice. Encore serait-il abusif de considérer l'œuvre, chez Charvolen, comme une simple contre-forme du réel, un objet se contentant de prendre la réalité à contresens ; la souplesse, le manque de tenue des matériaux utilisés, impropres au surmoulage, s'y opposent, rendant le processus irréversible. Directement redevable à l'objet « empreint », l'œuvre se constitue dans son « être là », mais en même temps excède le caractère d'énigme statique inhérent au *ready-made*. Souple, presque inconsistante, elle induit, dans la lignée des « stoppages étalon » de Duchamp, à une réflexion sur le caractère essentiellement relatif de toute tentative de catégorisation de l'espace, de toute forme d'univocité, à l'opposé de la vision perspectiviste classique et de sa prétention à mettre en règle et définir par la mesure l'univers tout entier.

Avec Duchamp et l'avènement du *ready-made*, c'est l'instauration d'une nouvelle manière d'envisager l'œuvre qui se met en place ; une approche tout entière fondée sur son caractère autoréférentiel, définissant l'objet d'art comme le lieu de son propre questionnement et l'interrogation à propos de l'art (sa nature, son statut) comme le sujet unique, la véritable finalité du travail artistique. À quel moment un objet cesse-t-il d'être un objet pour devenir un objet d'art ?... Où la limite, ténue, séparant le réel banal du domaine de l'art se situe-t-elle ?... De quoi cette différence, pour aussi infime qu'elle soit, est-elle constituée ?... Portées à leur paroxysme par Duchamp, ces questions avaient affleuré, dès la fin du XIX^e siècle, à propos du débat relatif à l'utilisation, par certains sculpteurs, des procédés de moulage sur nature et de la légitimité de cette pratique à des fins artistiques. La querelle sera vive opposant ceux persuadés que l'art a pour finalité de « redresser les pauvretés du naturel » et les courants naturalistes pour qui l'art doit s'évertuer à en respecter au plus près les manifestations ; ces derniers allant jusqu'à tolérer,

s'agissant des plus beaux exemples du corps humain, l'appropriation par moulage « sur nature » de fragments anatomiques, voire du modèle en son entier. Déjà, un tel débat installe, au centre de sa problématique, la question fondamentale du statut de l'œuvre d'art et de la délimitation de son champ d'intervention. L'exemple des scandales occasionnés par la *Femme piquée par un serpent* de Clésinger ou le nu de *Cléo de Mérode*, de Falguière — sur lesquels pesait semblable suspicion — apporte un éclairage intéressant à propos d'un problème dont la résolution renvoie à une question mettant en jeu — par-delà l'esthétique — la morale et l'éthique : ainsi, suivant qu'un Nu aura été moulé ou façonné par l'artiste, la sculpture apparaîtra, dans un cas, indécente, dans l'autre, possiblement admirable ; à quoi s'ajoute une autre forme de sanction liée, cette fois, à l'exaltation de la notion de « travail », valeur que réfuterait le moulage ; un procédé qui, décrétant l'économie du savoir-faire, mettrait en avant l'« idée » comme origine et critère d'appréciation de toute œuvre véritable.

Ces interrogations vont s'avérer cruciales et le débat qu'elles ouvrent occupera une place centrale dans la remise en question de ce qui sera, désormais, désigné comme l'esthétique du passé. Après les constructions de Picasso, après Duchamp, maints artistes voudront s'affranchir de ces limites. Repoussant les principes traditionnels de l'imitation, ils iront, dans leur volonté de transgression, jusqu'à systématiser l'usage des techniques qui leur sont contraires, celles autorisant la captation, par divers moyens, du réel immédiat : appropriation directe, empreintes, frottages, décalcomanies, moulages, emballages... Ainsi l'œuvre de Charvolen pourrait-elle, de la manière dont elle se développe depuis 1980, être décrite comme relevant de cette filiation. Elle n'y est certes pas étrangère mais, pour adhérente qu'elle soit, dans son processus, à la réalité matérielle, elle nous renvoie à une démarche excédant de beaucoup la simple théorie du constat. Aussi éloignés de l'affirmation pure et simple que d'une attitude abruptement déclarative, l'enchaînement des procédures lui donnant naissance, les difficultés inhérentes à leur mise en pratique, en signalent assez la nature particulière ; une complexité qui ne réside pas seulement dans l'exécution, faite d'une succession d'étapes exigeant de longs jours d'élaboration, de maturation intellectuelle et de dépense physique, mais avant tout dans la densité du propos qu'elles illustrent. Nous ne relaterons pas les étapes participant

à la gestation de l'œuvre : indifférent au mystère dont, souvent, s'entoure la création, Charvolen les a, lui-même, précisément décrites et longuement filmées, y consacrant aussi maints entretiens... Conforme aux acquis de la génération de Supports/Surfaces et du Groupe 70, ce travail d'explicitation se réfère à cette habitude, presque incontournable chez leurs représentants, de situer l'œuvre comme étant avant tout (pour ne pas dire, uniquement) l'effet du travail qui l'a produite. Mais l'évolution, la maturation du travail de Charvolen le conduiront, au-delà de l'exploration de cette dimension simplement matérielle (certains parleront de « matérialisme du matériau » !), à enrichir sa démarche d'une réflexion sur sa matière théorique, sur sa matérialité historique, celles relatives à la pratique dont elle procède et dans laquelle, profondément, elle s'inscrit.

Comme toute entreprise de dépassement, l'attitude de Charvolen découle, fondamentalement, nous l'avons dit, d'une interprétation analytique/critique de l'œuvre de ses devanciers ne négligeant, pour ce faire, l'examen d'aucune des démarches fondatrices de l'art du xx^e siècle. Si, dans son repositionnement, l'œuvre semblait en référer d'abord à Duchamp et à sa descendance Nouveau Réaliste (d'Yves Klein à Christo), jamais elle ne s'en tiendra à la seule prise en compte du « pur » processus appropriatif. Façonnée à partir du réel, plaquée à sa surface, adhérente à ses moindres replis, jusqu'à en assumer tous les détails, tous les accidents, l'œuvre en devient, à ce premier stade, le moule exact pour en reformer, précisément, l'épiderme ; mais, une fois la toile retirée à son support, rendue à sa souplesse initiale, détachée d'un réel qu'elle avait si étroitement épousé, jamais elle ne pourra l'aider à reprendre corps. Simple mue, dépouille informe... la toile devient, brutalement arrachée à la matière, présence sensible du vide, souvenir béant d'un corps qui l'aurait habitée ; pourtant, à aucun moment, ne se dégage des œuvres de Charvolen l'impression mortifère que pourrait engendrer la sensation d'un manque, le sentiment d'une absence, d'une disparition. Enregistrement d'un état, du vécu d'un lieu, l'œuvre se veut également projective en indiquant, de ce lieu, des potentialités jusque-là inexploitées. Car, une fois disséquée, déployée au mur, s'accomplit une transformation donnant à voir cette enveloppe de toile comme la restitution, simultanée, de deux états : le cocon et le papillon, le contenant et ses virtualités, éployés tout ensemble dans l'espace, en une vaste et splendide explosion organique.

Cette sensibilité à l'espace, Max Charvolen la doit probablement à sa double formation de peintre et d'architecte. C'est elle qui a développé, chez lui, une capacité particulière à envisager notre façon d'être au monde dans sa relativité, comme essentiellement changeante, susceptible d'évolution. Ce travail d'appropriation puis de démontage et de requalification d'un espace emprunte certainement beaucoup à l'expérience cubiste et à l'idée, qui la sous-tend, de la simultanéité et de la multiplicité des points de vue ; celle qui culmine chez Picasso quand, avec la mise en œuvre de ses papiers collés de la période « synthétique », il rassemble en une forme unique, ramenée au plan, toute la complexité spatiale d'un objet pris dans son environnement. La vision centralisée, homogène, anthropocentriste, que concentrait la perspective, certains architectes n'ont pas manqué, au vingtième siècle, de la critiquer, allant même, tel Buckminster Fuller, jusqu'à proposer une révision profonde de la cartographie du monde. Ce dernier le fera, sacrifiant nos anciens planisphères à une projection géographique fondée sur l'idée qu'« une forme géométrique, telle que l'icosaèdre peut être projetée sur la surface d'une sphère » et qu'inversement il est possible de « mettre à plat un icosaèdre comme la peau d'une orange épluchée¹ ». Cette restitution, inédite, de l'image de notre planète est la mise en cause d'une conception occidentalocentriste du monde dont la contestation, plus intense que jamais, nourrit aujourd'hui les travaux des nouveaux cartographes. (Jasper Johns, le premier, donnera une traduction picturale à ces recherches avec son tableau *Map*, 1967-1971.)

Familier des cabinets d'architectes, Max Charvolen a, depuis longtemps, assimilé les techniques de projection d'un espace à trois dimensions sur une surface à deux dimensions. Bien des travaux de l'époque du Groupe 70 témoignent de recherches qui, à l'instar des « Échelles », nous renvoient déjà à ces problématiques. Dépassant la conception utilitaire et fonctionnelle du métier d'architecte, il ambitionne, avec les moyens de l'art, de révéler la complexité des rapports qui nous lient à l'espace mettant en évidence la pauvreté de l'expérience que, d'ordinaire, nous en avons. S'adressant aussi bien aux exemples prestigieux de l'antiquité grecque² qu'à la modeste cage d'escalier d'une maison méditerranéenne³, à l'extérieur comme à l'intérieur d'un édifice, il en déconstruit, sans les fragmenter, les éléments constitutifs, faisant basculer ce qui nous semblait du domaine du connu, maintes fois éprouvé, estompé par

l'habitude, vers une sorte d'énigme spatiale propre à mettre en déroute nos repères et nos sens. Trop souvent photographiées, foulées par trop de touristes, les ruines de Delphes nous sont devenues évidentes ; trop souvent gravie, maintes fois descendue, la volée d'escaliers de la maison de Vallauris nous serait devenue invisible... Intervenant sur ces espaces, Charvolen en expose la complexité structurelle, la richesse plastique, les particularités liées à l'usage ; il les déploie dans une œuvre où la mise à plat des éléments, produits, à l'origine, d'une simple « captation indiciaire⁴ », vient générer chez l'utilisateur — mis à distance et devenu « regardeur » — une sensation ambiguë, une forme d'égarement où interfèrent la mise en déroute des sens (dans les diverses acceptions du terme) et l'exaltation ressentie face au surgissement d'un objet esthétique singulier, d'une œuvre d'art. Une création qui puise sa richesse dans le balancement obsédant qu'elle instaure, cette sorte de mouvement pendulaire qui, constamment, nous renvoie, sans pouvoir jamais trancher, du réel à l'œuvre, de l'œuvre au réel... nous ramenant, avec les moyens de la peinture, à l'obsessionnel questionnement duchampien.

Comme l'a relevé Georges Didi-Hubermann, « la forme issue d'une empreinte se trouve disqualifiée, d'un côté par son *adhérence excessive à une origine* qui est ontologique, corporelle, matérielle (le contact avec son référent), de l'autre, par son *défait d'origine* et d'originalité artistiques (puisqu'elle n'est, à tout prendre, qu'une reproduction toujours trop servile de son référent)⁵ ». Ce recours à une forme rigoureusement empruntée, incontestable chez Charvolen, s'y trouve encore redoublé par le fait qu'il ait souhaité solliciter, depuis 1989, afin d'organiser la mise à plat de ses œuvres, des modèles directement issus d'un logiciel informatique capable de lui indiquer, compte tenu de critères matériels décidés par l'artiste, la somme des dispositifs de mise en espace possibles. À coup sûr, Charvolen n'appartient pas à cette catégorie d'artistes conceptuels dont l'œuvre va s'attacher à théoriser le déficit du style, la mise en retrait de l'auteur ou la revendication du hasard. S'il n'ignore ni ne rejette la dimension conceptuelle nécessaire à l'élaboration de son travail, il demeure profondément attaché à la notion de picturalité, celle d'une œuvre qui, si elle n'est plus pensée comme un tableau, formalisée dans un tableau, n'en exprime que plus librement et intensément la relation particulière d'un individu à l'espace et à la couleur. À l'opposé d'une catégorie d'artistes pour

qui, seule, compte l'idée, allant jusqu'à concéder à d'autres la réalisation de l'œuvre, Charvolen affiche un investissement total, physique et psychique, dans l'élaboration et l'exécution de l'ensemble des phases conduisant au résultat final. S'il « empreinte » une matière préexistante, s'il emprunte à un volume déjà créé, il en éprouve physiquement, ce faisant, chaque centimètre carré, il en caresse, appliquant sur l'architecture ses carrés de toile, chaque forme, chaque relief, chaque aspérité... Limitant son intervention aux possibilités permises par son corps, par ces déterminants que sont sa taille, l'amplitude de ses gestes, sa résistance physique, il les met en jeu aussi bien dans le lissage sensuel, progressif, des matières délicatement appliquées que dans la brutalité de la phase d'arrachage, celle, éprouvante, de la séparation. Ainsi, à la radicalité du geste duchampien, à cette réflexion sur le nouvel espace cubiste, viendrait s'ajouter une certaine forme d'« actionnisme », qui sera moins, chez Charvolen, exhibition, mise en scène du corps (malgré les films qu'il en tire) qu'illustration d'un désir de mise en relation du corps avec un environnement choisi pour les opportunités de contacts, physiques et visuels, qu'il est susceptible de procurer et les stimulations qu'il peut engendrer ; cette expérience sensuelle ne serait pas totale sans l'intervention du son, mat, progressif, dans la phase d'applications, âpre et douloureux dans la phase d'arrachement ; seuls l'enregistrement vidéo ou l'exécution en public de ce moment du travail pourront en rendre compte. La force de l'œuvre, en entier rassemblée dans le résultat final, reste composée de tous ces moments, de tous ces gestes, profondément nourrie des multiples excitations sensibles qu'elle vient exposer, tout uniment, sous notre regard.

L'œuvre de Charvolen n'a, dès l'origine, cessé de se donner des règles ; elles sont là pour fournir une base et des orientations au travail sans jamais véritablement le contraindre ni l'enfermer dans un schéma qui en rendrait la lecture univoque. Ainsi l'utilisation qu'il fait de la couleur : éloignée de toute intention imitative elle se distingue, fortement, du chromatisme inhérent aux espaces sur lesquels il a choisi d'intervenir. Simple indice coloré elle permettrait d'en particulariser les différents éléments et d'en mieux caractériser les points d'attache ou d'articulation. La réalité de l'œuvre déployée laisse toutefois imaginer une situation moins arbitraire. Jamais, pour Charvolen, la couleur ne sera qu'un simple marqueur ; dès la phase d'exécution, il a clairement l'idée, même si le dispositif final n'en est pas totalement établi,

du dosage chromatique et des rapports colorés qui seront agissants dans la disposition murale. Sans doute joue-t-il, comme Matisse a pu le faire avant lui (où, mieux qu'à Nice, pouvait-il juger de l'impact de ses grands papiers collés ?), des possibilités qu'offre le déplacement de vastes morceaux de couleur, de surfaces colorées entières, pour former, selon sa méthode, un nouvel espace activant le mur qui le reçoit, capable de mettre en tension le volume de la pièce tout entier. Jamais littéral ni simplement imitatif, rien n'interdit au chromatisme qu'il vienne parfois prendre en charge, chez Charvolen, quelque chose de la mémoire d'un lieu ou de l'esprit qui l'habite ; surtout quand ce qu'un tel lieu abrite c'est la peinture, l'œuvre de ses grands devanciers, avec, intacts, leur force de percussion, leur pouvoir de transformation. Ainsi, en Arles, au moment d'intervenir sur le petit puits de la cour du musée Réattu, gardera-t-il en tête « le » rose utilisé par Picasso pour servir de fond à son *Portrait de Lee Miller en Arlésienne*, tableau conservé, non loin, dans les salles⁶ ; ou encore, à Biot, quand il met en résonance les couleurs puissantes de Léger avec celles dont il enveloppe l'escalier du musée avant, l'œuvre développée au mur, de les propulser dans l'espace à l'égal des *Plongeurs* du maître des lieux. Si Charvolen se refuse à hiérarchiser les lieux de ses interventions, le musée demeure certainement le plus symbolique d'un projet qui reste un tour de force : substituer à la rupture le dépassement, atteindre au dépassement par la seule force de la synthèse.

1. Snyder, Robert, « Buckminster Fuller : scénario pour une autobiographie », éd. Images modernes, coll. « Inventeurs de formes », n° 6, Paris, 2004, p. 143.
2. « Max Charvolen, Sur le Trésor des Marseillais, Delphes », ouvrage publié à l'occasion de l'exposition au musée d'Histoire de Marseille, (27 octobre 2007-29 mars 2008), musées de Marseille, 2007.
3. *Une œuvre de Max Charvolen*, (collectif), éd. Muntaner, Marseille, 2001.
4. Didi-Huberman, Georges, *L'empreinte*, éd. du Centre Georges Pompidou, Paris, 1997, p. 79. (Charvolen restera comme le grand oublié de cette exposition.)
5. *Ibid.*, p. 76.
6. « Max Charvolen : Arles, pièces détachées », exposition, musée Réattu, Arles, 12 avril-24 juin 2001.