

Nicole BIAGIOLI

Centre Transdisciplinaire d'Épistémologie de la Littérature, C.T.E.L. EA 1758,
Université de Nice-Sophia Antipolis, U.F.R. Lettres, Arts et Sciences humaines,
98 Bd. Édouard Herriot, B.P. 209, 06204 Nice CEDEX 3, France

biagioli@unice.fr

Mu(es) tations, sur l'œuvre de Max Charvolen

Résumé

Considérant les rapports sémiotiques établis par Ch. S. Peirce entre le signe et son objet : primarité de l'indice, secondarité de l'icône, tiercéité du symbole, et les actions du sujet correspondantes : association, imitation, jugement, on peut définir l'œuvre de M. Charvolen comme un processus d'involution sémiotique complexifiante, qui, en rétrogradant le support iconique au rôle d'empreinte de l'objet ou de l'architecture, soustrait la toile au vertige de l'abstraction reproductrice, et, en le redéployant, permet de réinstancier à volonté l'acte créatif.

Mots-clés: Max Charvolen; sémiotique; indice; toile; recouvrement; décollage, mise à plat.

Changing skin, changing place, about the work of Max Charvolen

Abstract

Considering the semiotic relations established by Ch. S. Peirce between the sign and its object, priority for the index, secondarity for the icon, tierceity for the symbol, and mental processes matched with: association, imitation, judgement, one can definite the work of M. Charvolen as both turning back to semiotics'basics and increasing the complexity of art. Pulling back the canvas from showing off pictures to keeping tracks of the objects or the parts of buildings which it has been wrapping, Charvolen succeeds in escaping from the dizzy and abstract mechanism of mimesis. Then taking off the canvas-skin and unfolding it in new places, he reiterates at will the creation's event.

Key-words: Max Charvolen; semiotics; index; canvas; covering; taking off; placing flat.

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.

Passage

La tragédie du passage nous a saisis peu après notre venue au monde, la première fois que le sein maternel nous a manqué. Comment garder le souvenir de ce qui n'est pas là pour survivre à l'absence et au besoin ?

Pour aider le nouveau-né à surmonter la séparation précoce d'avec sa mère, on lui donne un vêtement qu'elle a beaucoup porté. Cet objet que Winnicott a appelé *transitionnel*¹ est le premier signe que nous fabriquons. Il fait le pont entre passé et futur. Grâce à lui, le bébé acquiert une première maîtrise du temps. Tel est à peu près le rôle dévolu à la peau de toile que Charvolen laisse en contact étroit et prolongé, comme un vêtement, avec les objets et les lieux qu'il choisit d'évoquer. Elle les signifie charnellement, avec les perceptions et le vécu qui s'y accrochent. Salissures de pas, de doigts, et même, un certain temps, odeurs, toutes ces marques se transforment en signes dès que l'œuvre est détachée du contexte de sa création.

L'art, par ce biais, continue l'œuvre d'éducation entreprise par chaque sujet sur lui-même. Il devient ce qui pourrait nous aider à faire le deuil d'un lieu. On en prendrait l'empreinte avant de le quitter et on la transporterait après décollage, pour l'installer à une place de choix dans les nouveaux pénates! Charvolen apporte à l'architecture ce qui jusqu'à présent lui faisait un peu défaut: pas un supplément d'âme, mais l'art de suppléer aux chagrins des âmes lorsque les corps sont obligés de migrer.

Ce faisant, il se console aussi lui-même et se soigne du deuil inhérent à la condition d'artiste. Comme la mère, en effet, l'artiste doit consentir à se séparer de son enfant. Chaque fois que Charvolen réinstalle une de ses œuvres, elle lui reparle des circonstances de sa création mais aussi le relance vers de nouveaux projets. Les peaux-empreintes de Charvolen mettent en communication l'espace-temps de leur création et ceux des expositions successives, ce qui oblige à intégrer l'accrochage dans la définition même de l'œuvre. Aussi l'œuvre est-elle renouvelée chaque fois qu'on la change de place.

Cette méthode créative qui croise création et valorisation de l'œuvre d'art, le fait en exploitant particulièrement deux de ses fonctions. La fonction thérapeutique, la plus inattendue, et sans doute la moins prévue par l'artiste, ne se conçoit que dans un monde de sédentaires. Les déménagements ne sont traumatisants que lorsqu'on séjourne longtemps dans un lieu. Voici les œuvres de Charvolen promues talismans pour les nouveaux nomades bringuebalés par les délocalisations, les reconversions, et de façon plus générale, la mondialisation. La fonction esthétique, elle, est présente dans toute œuvre d'art. Autoréférentiel, l'art parle toujours de lui-même en même temps qu'il renvoie au monde. De tous les paramètres de l'œuvre, c'est le lieu de sa création que Charvolen a choisi de thématiser. Naguère, l'atelier était fixe et les peintres n'en changeaient pas volontiers. Pour lui, il est chaque fois éphémère et nouveau, dans un autre intérieur que le sien, voire en extérieur, comme le *Trésor des Marseillais*. Cette règle

¹ D. W. WINNICOTT, *Jeu et réalité*, Gallimard, 1971, ch.1 : *Objets transitionnels et phénomènes transitionnels*.

vaut également pour les objets enveloppés reconvertis en lieux dès que l'on déplie leur «peau». Une fois réduit à la cartographie de ses surfaces, le marteau mis à plat ne se distingue pas des escaliers ou des embrasures de portes

Image

La tragédie de l'image, nous ne l'avons pas vue venir, tant nous étions occupés à découvrir que le dehors était comme le dedans, que tout se ressemblait, puis à trier les bonnes et les mauvaises ressemblances, celles qui permettaient de comprendre et de classer, et celles qui ne servaient à rien, qu'à se retrouver. Bien sûr, c'était celles-là que nous préférons. La tradition picturale dans laquelle Charvolen s'inscrit et qu'il assume est celle de la scène d'intérieur et de la nature morte: les «petits genres», comme on disait au temps où le système des Beaux-Arts hiérarchisait les œuvres en fonction des thèmes représentés, grosso modo entre le milieu du 18^{ème} et le milieu du 19^{ème}. Il suffit de se reporter aux comptes-rendus des salons laissés par les écrivains (de Diderot à Baudelaire et Zola).

Toutefois, si l'on veut comprendre le fonctionnement social de la peinture de genre, c'est vers ses enjeux qu'il faut se tourner et non vers ses thèmes. Les enjeux de la peinture académique sont ceux de la philosophie et de l'histoire, c'est-à-dire de l'état (un état encore très religieux), tandis que ceux de la peinture intimiste sont ceux de l'individu (laïc et privé). Les Flamands et les Hollandais, pionniers en ce domaine, l'ont été aussi de la république et de l'économie domestique. Il y a du Chardin dans ce marteau patiemment emmailloté, momifié, dont la gangue révèle la forme en creux, comme il y a du Vermeer dans le goût de Charvolen pour les fenêtres, les portes, les terrasses, tout ce qui fait communiquer l'intérieur et l'extérieur. Les rampes déployées renvoient, elles, à la spirale de l'escalier en colimaçon du *Philosophe en méditation* de Rembrandt (1631, musée du Louvre).

Langage

La tragédie du langage date, elle, de l'apprentissage de l'écriture. Ce prénom, dont nous signions fièrement et maladroitement nos premiers dessins scolaires, à l'école maternelle, c'était nous et ce n'était déjà plus nous. En le traçant, nous donnions congé à notre être intime en même temps que nous nous affirmions comme être social.

On s'inquiète beaucoup aujourd'hui de redonner du sens aux apprentissages, aux relations. On sait pourtant que pour signifier, il faut accepter de perdre du sens. Le signe en même temps qu'il nous aide à communiquer, nous empêche de nous exprimer comme nous le voudrions, pleinement, fidèlement, sincèrement. On - l'art surtout - s'épuise à retrouver ce sens idéal et illusoire. Quels sont donc les mots que l'œuvre de Charvolen «rémunère» (au sens mallarméen du terme) c'est-à-dire recharge en mystère et en poésie?

D'abord le nom propre, son nom propre. On ne s'occupe pas assez de ce public particulier qu'est l'artiste. L'artiste face à son œuvre. S'y retrouve-t-il, s'y perd-il ? A passer ainsi sous silence l'auto-réception, on risque de négliger non seulement beaucoup d'aspects de la création, mais aussi tout simplement la politesse qui exige que l'on reconnaisse tous les interlocuteurs engagés dans le dialogue esthétique.

La signature est la preuve la plus évidente que l'art est une communication. En signant, l'artiste adresse l'œuvre au public. Il met aussi fin à sa création. La signature marque la fin de la première phase de la communication artistique, celle de l'émission, et engage le début de la seconde phase: celle de la réception, puisque l'art, comme la correspondance, est une

communication différée. Durant la première phase, la signature est inutile, puisque l'artiste est là, en chair et en os. Il mène un double dialogue, avec ses futurs spectateurs et avec l'œuvre. Le premier est fantasmatique, puisque les spectateurs à ce stade ne sont qu'une construction de l'esprit, et qu'il doit jouer leur rôle pour prévoir leurs réactions. Le second est tout aussi fantasmatique puisque l'œuvre ne parle pas vraiment, mais interagit avec son créateur, lui renvoie des impressions qui, en retour, influencent ses décisions. Les deux s'équilibrent puisque le combat avec la matière rappelle l'artiste à son projet, tandis qu'il a tendance à s'effacer lorsqu'il se met à la place du public. La phase créative se caractérise donc par une moindre conscience de soi, un anonymat intérieur, mais un plus grand sentiment de présence à l'œuvre, perçue comme un interlocuteur.

Du dialogue de l'artiste avec l'œuvre, il n'y a en général pas de traces, du moins visibles à l'œil nu, car rien n'échappe désormais à l'indiscrétion du rayonnement électromagnétique. Dans le cas de Charvolen, les traces de la création sont non seulement perceptibles, mais lisibles, organisées pour qu'on les retrouve : l'encoche du pied qui a déterminé le rayon d'action du bras autour du lieu enveloppé, les touches qui ont inscrit le rythme du pinceau sur la toile (comme pour n'importe quel peintre, aurait-on envie de dire), le nombre des toiles dans lesquelles a été emmaillotté l'outil. Elles ont pour effet de prolonger la phase de création et de la rendre contemporaine de celle de la réception. Avec deux conséquences: l'artiste peut retrouver l'intimité avec l'œuvre à volonté, chaque fois qu'il la réinstalle, oublier de nouveau son nom en s'immergeant dans la recreation ; le public peut entrer à son tour dans le processus créateur en suivant les traces. La signification de la signature s'en trouve profondément modifiée, elle est à la fois unique et universelle : nous pourrions tous signer Charvolen quand nous faisons fonctionner ses œuvres.

C'est là un art qui n'a pas rompu avec l'artisanat, accessible jusqu'au bout : on voit ce qui est fait, comment c'est fait, on pourrait le refaire. On l'appréhende plus qu'on ne le comprend, ou plutôt, on le comprend aussi au sens étymologique du terme, en le touchant, en le prenant en main. Il appelle la convivialité, le partage. L'artiste se fait aider pour les œuvres monumentales. Gageons qu'il ne doit pas manquer d'apprentis.

Voilà pour le nom propre, mais qu'en est-il des noms communs ? Sortent-ils également revivifiés de l'aventure ? Un seul peut-être, mais qui les contient tous : le mot «signe».

Décollage

Avec la remise en jeu du signe, nous abordons la première des réponses de Charvolen à la problématique de l'impuissance sémiotique. Car si le langage est soumis au tragique sémiotique, la science des signes, la sémiotique, a, elle aussi, son tragique, métasémiotique donc. En effet, si le locuteur moyen souffre de ne jamais arriver à traduire sa pensée, le sémioticien, lui, souffre de ne jamais arriver à isoler le code. La pureté du code tient à deux choses : sa séparation d'avec le référent, et l'homogénéité de ses signes. Or aucun signe n'est parfaitement pur.

Dans *La Chambre claire* Barthes affirme ²: «Quoi qu'elle donne à voir et quelle que soit sa manière, une photo est toujours invisible : ce n'est pas elle que l'on voit». Ce n'est pas vrai seulement de la photo. Tout signe est invisible, sauf à le mettre à côté d'autres signes (dans un dictionnaire) ou à court-circuiter sa signification pour qu'enfin il fasse problème et qu'on l'aperçoive, le propre d'un signe qui fonctionne bien étant de se faire oublier. «Le référent adhère³», conclut Barthes. Il adhère à tous les signes, et si la photographie semble plus menacée que les autres, c'est qu'elle est un mixte d'icône et d'indice, le signe impur par excellence, et le plus transparent.

² Paris: Gallimard/Seuil/ Cahiers du cinéma, 1980, p. 18.

³ *Ibid.* p. 18.

La photographie est donc une illustration exemplaire de l'imperfection du signe, de son incomplétude au sujet et à lui-même. C'est pourquoi un détour par elle était nécessaire pour montrer que l'œuvre de Charvolen agit comme une sorte de thérapie brève sur nos maladies sémiotiques ordinaires.

L'œuvre de Charvolen soigne l'impression de deuil et de mort que nous éprouvons au contact des signes, à cause de cette peau référentielle qui leur reste collée, alors que le référent, lui, a disparu depuis longtemps. Pour Barthes toute photo renvoie à ce qui est passé et ne reviendra plus, et donc à la maison primitive, à la mère qu'il traquait dans chaque photographie. «Pour moi», dit-il⁴, «les photographies de paysages [...] doivent être **habitables**, et non **visitables** [...]. Ce désir d'habitation n'est ni onirique [ne rêve pas d'un site extravagant] ni empirique [je ne cherche pas à acheter une maison [...]] il est fantasmatique, relève d'une sorte de voyance qui semble me porter vers un temps utopique, ou me reporter en arrière, je ne sais où de moi-même: tout se passe comme si j'étais sûr d'y avoir été ou de devoir y aller». Charvolen prend la métaphore au pied de la lettre, pratique thérapeutique dont l'efficacité est avérée, notamment par l'hypnose éricksonienne⁵. La peau du référent, il va la matérialiser, et, ce faisant, la rendre manipulable, transportable, maîtrisable. Elle n'adhère plus. Il la pose et la décolle sous nos yeux (dans le film qui le montre au travail⁶) avant de la suspendre.

Ce faisant il en suspend aussi le maléfice. Nous pouvons de nouveau circuler, nous souvenir, faire des projets. L'opposition entre «habitables» et «visitables» est levée. Les lieux redeviennent à la fois visibles (escalier) et lisibles (nombre de marches, hauteur de contremarche, distance à la rampe, insertion des paliers). Ce qui est devant nous n'est ni le lieu-objet, ni son signe, mais une réactualisation du projet architectural ou artisanal. Quelque chose qui nous renvoie à une étape où le référent était en train d'advenir à la réalité : la rampe d'escalier allait être fixée, le marteau allait être emmanché.

On pourrait dire en parodiant Barthes qu'ainsi dépouillés de leur peau anecdotique, les lieux et les objets deviennent pour nous «constructibles», parce que nous portons sur eux un regard rétro prospectif qui rejoint par-delà le temps, deux autres regards : celui du constructeur primitif, et celui du déconstructeur-reconstructeur, du passeur de structures qu'est Charvolen. Ses «bâtis⁷» ont ce statut médiateur dont la langue rend pour une fois assez bien compte. Dans *Le Robert*, «bâti» a en effet deux sens, celui de l'architecture («charpente qui supporte les diverses pièces d'une machine et qui sert à leur assemblage») qui donne à voir la solidité du fondement, sa permanence, et celui de la couture («couture provisoire à grands points»), qui insiste sur son effacement par la réalisation, effacement que l'intervention de l'artiste vient précisément déconstruire.

Métissage

Pour les besoins de l'analyse, Peirce⁸, l'un des pères fondateurs de la sémiotique, a été

⁴ *Ibid.* pp. 66-67.

⁵ Milton H. Erickson est un psychiatre de l'école de Palo-Alto qui a mis au point une technique d'hypnose. Relaxé par des procédés langagiers qui parlent à son imagination, le patient parvient à se réconcilier avec ses voix intérieures et à surmonter ses blocages (cf. LODEON Jenny, *Le pouvoir de la parole : sur quelques thérapies brèves de Milton H. Erickson*, Editions RELIER, Essais, 1997, p. 198)

⁶ ANSSENS Muriel, *Max Charvolen, 354, rue Saint-Sauveur, 1994-1997*, vidéogramme (24'31''), Nice: Cairn/ Musée d'Art moderne et d'Art contemporain de Nice, 1998.

⁷ Dans l'ouvrage coordonné par MONTICELLI Raphaël, *Les portulans de l'immédiat, Max Charvolen, 1979-1996, travaux sur bâtis*. Marseille: Al Dante/Galerie Alessandro-Vivas, 1997, les œuvres de Charvolen sur lesquelles portent les études critiques sont désignées comme des «travaux sur bâtis».

⁸ PIERCE Charles S., *Ecrits sur le signe*, Paris: Seuil, 1978.

amené à distinguer trois catégories de signes:

- les indices (qui évoquent le référent parce qu'ils ont été momentanément à son contact; la trace de pas, le mouchoir dérobé par l'amoureux sont des indices),
- les icônes (qui partagent avec le référent certains traits perceptuels et dont l'image est une sous-catégorie; il existe aussi des icônes olfactives, tactiles, acoustiques, etc.),
- les symboles (qui désignent leur référent par convention, et dont le signe linguistique est la sous-catégorie la plus répandue).

Mais en réalité, ces catégories sont assez poreuses. L'indice se conventionnalise vite (dans les répertoires de traces, les catalogues fétichistes) et subit l'attraction mimétique (phénomène du chien qui tend à imiter son maître). Le signe linguistique est travaillé par l'iconicité (dont l'onomatopée n'est que l'aspect le plus anecdotique), et par la contiguïté (manifestée par la mise entre guillemets autonymiques qui indique le poids du locuteur dans le discours, comme dans la phrase: «le référent «adhère », comme dit Barthes». L'icône, elle, suppose une contiguïté primitive avec son modèle, au stade de sa fabrication. Il faut qu'il soit là ou qu'il ait été là, pour qu'on le reproduise (photo et dessin ne sont donc pas si différents à ce stade). Elle aussi se conventionnalise rapidement dans les codes culturels, scientifiques et techniques.

Le signe est donc métis, mélange d'indice, d'icône et de symbole. Il ne se débarrasse jamais totalement de ce qu'il désigne, tout simplement parce que si l'on élabore des signes pour signifier le réel, c'est de ce même réel qu'on se sert pour le faire. Cette impureté peut être vécue comme une malédiction, mais aussi comme une chance.

Ici la sémiotique rencontre l'histoire de l'art, voire l'histoire tout court. L'entreprise de Charvolen prend place à la charnière du XX^e et du XXI^e siècle, dans une phase d'universalisation des problématiques qui ne peuvent plus se sectoriser sur une activité humaine particulière sans se positionner dans le cadre général des interactions entre l'homme et son milieu. Dans la ou les disciplines qui sont les siennes : les beaux-arts, Charvolen est bien de son temps, ce temps qui n'a eu de cesse de révéler l'appareil caché de la production artistique. Seulement il fait partie des heureux rescapés de la dichotomie entre le monde et l'art. Certains reviennent à la figuration après l'art concret ou l'inverse, lui s'obstine et parvient à faire avancer en même temps évocation du référent et exploration du signe. Il fait choix de ne pas choisir entre les trois catégories de signes et de renvoyer au réel à la fois par le contact, la ressemblance et la culture.

Dans cet entre-deux aménagé entre le référent tridimensionnel et l'icône picturale bidimensionnelle, la toile, au lieu de servir à représenter la pièce ou l'objet, va en épouser les contours. Une telle prodigalité combat en acte la réduction imposée par la représentation picturale, non que le spectateur ne puisse pas «habiter» une scène d'intérieur de Matisse, Vuillard ou Chardin, ou «toucher» une de leurs natures mortes, mais cette immersion fictionnelle a un coût qui est la perte de dimension, de champ, d'échelle, de percepts non visuels, que ces peintres s'ingéniaient à compenser par le cadrage, le modelé, l'éclairage.

La toile de Charvolen occupe le même espace que son référent, elle est «en espace réel» (à l'instar des récits «en temps réel» dont la durée est équivalente à celle de l'action racontée). Bien sûr, cela limite les possibilités et entraîne toutes sortes de difficultés de manipulation. Mais c'est cela qui apparente l'oeuvre de Charvolen à l'art monumental (en dimension), et explique aussi qu'il reçoive de plus en plus de commandes monumentales (destinées à animer les espaces publics).

La polyvalence sémiotique fournit une première médiation entre le monde et l'art. Elle met en communication des lieux disjoints : celui du référent initial et tous ceux dans lequel la dépouille de ce premier référent est exposée. Elle conduit donc à la resémantisation des lieux d'exposition qui au contact de l'oeuvre, révèlent des propriétés jusqu'alors inaperçues. Mais elle explique également la capacité d'autorégénération des oeuvres de Charvolen, qui repose sur la loi sémiotique de

l'équivalence du plan du contenu et du plan de l'expression. Au départ : l'intérieur, un lieu fermé, ou un objet forcément placé dans un lieu (l'alternance des supports choisis par Charvolen est à elle seule une définition sémiotique de l'espace, comme ce qui est à la fois contenant et contenu); puis l'enveloppement par la toile, phase capitale de la mutation ; enfin, le redéploiement sur un autre intérieur qui rappelle et donc extériorise le premier. Forme et sens, intérieur et extérieur échangent leurs fonctions. A partir de là, rien ne peut plus arrêter le sens.

Nous sommes ainsi ramenés à l'autre médiation travaillée par Charvolen: la fonction. L'objet et le lieu ont la leur, la toile à peindre aussi. Mais jusque là, nul n'avait pensé à les envisager ensemble sous cet angle : à les homologuer. Délogé de son substrat métaphysique, le référent est ramené à sa valeur d'usage : circulation, habitation, bricolage, culte. La toile n'est qu'un support tendu sur un cadre, qui tire son sens du quelque chose à peindre, ou à vendre comme de la peinture (Claude Rutault a isolé ce paramètre mercatique).

Cependant il n'est pas sûr qu'en accolant deux évidences, on ne débouche pas sur une nouvelle banalité. Est-elle si nouvelle d'ailleurs ? Le concept de «design» n'impliquait-il pas déjà la fonction dans la forme? Il faut quelque chose d'autre, de moins tragique, qui ne nous ramène pas toujours devant le mur de l'inconcevable. Comment prendre le discours (sur la vie, sur l'art) de vitesse ? En séparant les structures sémiotiques profondes des effets de sens superficiels. Ne pas en rester à ces miroitements de surface que produisent inévitablement l'opposition, l'exclusion, et la hiérarchisation, ces trois postures fondamentales de la pensée esthétique.

Redécoupage

On connaît le mythe de la fondation de Carthage. Des émigrés demandent au roi local un territoire pour s'installer. Il leur concède un emplacement «grand comme la peau d'un bœuf». Celle-ci, découpée en lanières très minces mises bout à bout, délimitera l'enceinte d'une grande cité. Si l'on oppose à ce mythe celui de la fondation de Rome, sur autant de terre qu'un laboureur peut en circonscrire en une journée de travail, on a là deux théories de la ville qui sont aussi deux théories de la genèse des formes géométriques. Celle des Romains est analytique : le point donne la ligne qui donne le plan. Celle des Carthaginois est synthétique : le plan contient déjà la ligne qui lui permet de générer une infinité de plans. Mais ce n'est pas seulement à cause de la peau et de la ville que ce mythe fait écho à l'oeuvre de Charvolen, c'est parce qu'il met en jeu la même compétence créative, celle de voir l'espace autrement, mais pas n'importe comment, en explorant systématiquement leurs possibilités.

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.

Hjelmslev⁹ distingue deux sortes de relations sémiotiques, les primaires - qui relient le signe à un référent - et les secondaires - qui relient le signe à un autre signe. Celles-ci se subdivisent à leur tour, selon que la dérivation s'appuie sur le signifiant ou sur le signifié. Dans le premier cas, on change le signifié d'un signe en gardant le même signifiant : c'est le phénomène de la connotation. Dans l'autre, on change le signifiant en gardant le signifié, c'est le métalangage.

Ce sont bien ces deux mécanismes que Charvolen met en route simultanément.

Le référent bénéficie de deux affinements métalinguistiques successifs qui vont lui restituer son identité en deux temps:

- l'enveloppement fait d'abord apparaître la forme (que la fonction cachait à l'utilisateur

⁹ HJELMSLEV Louis, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris : Ed. de Minuit, 1971, pp. 144-158.

quotidien)

- le développement dans l'espace de l'enveloppe décollée fait reparaître la fonction grâce à la trace même de la forme (les arêtes marquées par les changements de couleur).

On a donc avancé dans la connaissance des objets et des lieux. Ou pour reprendre l'étymologie claudélienne, on les «con-naît» : on renaît à leur sens. Charvolen appartient à une tradition moderniste établie, celle du déminage de la censure représentative. Montrer en cachant, c'est Christo ; découper la forme dans la couleur, au lieu de remplir la forme avec de la couleur, c'est Matisse. Sauf que là, les deux postures sont associées dans un enchaînement logique qui n'est pas celui de la chronologie historique. Il y a à cela une raison pratique. Matisse, tout en la dénonçant, restait à l'intérieur de l'illusion représentative. Il découpait dans le représentant (une feuille de papier), pas dans le représenté (les feuilles du *monstera deliciosa* qui trônait dans son atelier).

Christo, lui, en intervenant directement sur les lieux et les objets, prouve que l'oeil prédécoupe et recouvre le réel avant même que le peintre ne choisisse de le cadrer et de le peindre. Toutefois le statut pictural de la toile n'est plus guère perceptible, parce qu'elle ne subit ni pigmentation (même si elle peut être colorée) ni découpe, encore moins l'association des deux. Elle reste confinée dans son statut d'emballage, ficelée autour de l'objet. Sans l'aide du discours critique, extérieur à l'oeuvre, il est difficile de suivre de bout en bout l'argumentation subversive de l'artiste : de la dénonciation du réalisme à celle du formalisme.

Dans le cas de Charvolen, la nature picturale de l'enveloppe est beaucoup plus évidente. Elle est peinte et les couleurs sont un marquage sémiotique rappelant les formes et par là la fonction du lieu ou de l'objet. Ainsi ses oeuvres échappent-elles au reproche que Barthes adressait à la photographie¹⁰ : «pour qu'il y ait signe, il faut qu'il y ait marque ; privées d'un principe de marquage, les photos sont des signes qui ne prennent pas bien». Les œuvres de Charvolen «prennent ». Elles parlent et nous parlent, «accèd[ant]» sans conteste «à la dignité d'une langue». Ce qui a rendu possible cette saisie de la nature complexe de l'objet (forme/fonction), tout en préservant la nature complexe du signal pictural (signe mondain/signe métasémiotique), c'est le double décrochement connotatif qu'a subi la toile:

- d'abord support pictural découpé à la forme de son modèle (comme Magritte découpait un de ses tableaux à la forme du corps féminin), elle devient enveloppe du modèle (qu'elle «dévoile» en voilant) pendant tout le temps de la pose;

- elle retrouve son statut pictural avec l'accrochage.

Pour conclure, posons la question rituelle du message de l'oeuvre. 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.

De nous ensuite, 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

¹⁰ Ibid. p. 18.

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 «nymphé», 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.