

Cet ouvrage constitue le catalogue de
l'exposition inaugurale du CIAC de Carros rénové

CIAC - Place du château, 06510 Carros, France
ciac@ville-carros.fr - www.ciac-carros.fr
Tél. 04 93 29 37 97

Catalogue réalisé par la ville de Carros
en partenariat avec les éditions stArt, Nice
<http://www.start06.com>

Achévé d'imprimer sur les presses
d'Espace Graphic à Carros (06510)

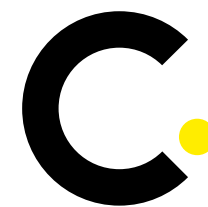
Dépôt légal septembre 2010
ISBN 2-913222-76-5

DE FOND EN COMBLE

MAX CHARVOLEN
SUZANNE HETZEL

EXPOSITION PRÉSENTÉE DU 18 SEPTEMBRE AU 31 DÉCEMBRE 2010
AU CENTRE INTERNATIONAL D'ART CONTEMPORAIN
CHÂTEAU DE CARROS, ALPES-MARITIMES

UNE MANIFESTATION DE LA VILLE DE CARROS



C E N T R E
I N T E R N A T I O N A L
D ' A R T
C O N T E M P O R A I N
C H Â T E A U D E C A R R O S

CLAUDE RENAUDO

ADJOINTE À LA CULTURE
DE LA VILLE DE CARROS



Le château de Carros a connu au fil des années plusieurs campagnes de restauration, non seulement pour arrêter les dommages du temps, mais encore dans le but d'entreprendre une aventure culturelle dépassant la nostalgie du passé pour devenir un ferment d'utopie. L'une de ces phases les plus importantes a donné lieu dès juillet 1998 à la création du CIAC, déployé sur près de 400 m² de salles d'exposition dans l'aile est du bâtiment. L'implantation d'un centre d'art dans ce site historique marquait alors la volonté de constituer un nouveau pôle d'attraction culturelle, témoin de son lieu et de sa région, mais aussi ouvert sur d'autres régions et d'autres pays. En effet, par sa situation géographique à un carrefour méditerranéen, le Centre international d'art contemporain de Carros favorise les échanges et les rencontres entre les créateurs et les chercheurs, tout en réunissant les noms les plus illustres et les jeunes talents à découvrir.

Pour permettre au CIAC, lieu de création, d'information et de diffusion de l'art contemporain, d'affirmer et de développer la spécificité de sa vocation et de ses missions, la commune a entrepris de poursuivre la restauration du château. Ainsi l'autre moitié de l'édifice, jusqu'ici inaccessible au public, vient-elle d'être profondément rénovée, renforçant son caractère de point de rencontre singulier entre la création artistique et le patrimoine historique. Ces salles tant de fois modifiées par leurs propriétaires successifs ont enfin retrouvé leurs volumes initiaux. Le programme a entraîné la mise en lumière de précieux vestiges patrimoniaux datant essentiellement du XVIII^e siècle et la mise en place d'un nouveau parcours muséal permettant de présenter une partie des œuvres de la collection. Un atelier permanent dédié aux pratiques artistiques et un centre de documentation ont par ailleurs été implantés dans ces nouvelles parties.

Quelques mois avant le commencement des travaux, nous avons confié à deux artistes en résidence le soin d'effectuer un travail de création et de mémoire sur ces lieux en mutation. Le plasticien Max Charvolen est intervenu selon sa technique propre sur ces strates de vie et d'architecture, sublimant des pans entiers de réel n'existant plus à ce jour. La photographe Suzanne Hetzel a effectué un état des lieux allant d'un décor d'arrière scène enfoui jusqu'à un regard neuf coulant depuis le rocher de Carros sur le paysage de la vallée du Var, provoquant la rencontre avec les habitants du village et fixant leurs silhouettes dans ces lieux afin qu'ils fassent corps avec cet espace en devenir.

Intitulée «De fond en comble», cette exposition - la première après la lente et méticuleuse métamorphose du CIAC - est la porte d'entrée pour redécouvrir ce lieu magnifique où se mêlent à la fois le passé, le présent et l'avenir.

UNE AVENTURE DE LA CONNAISSANCE

FRÉDÉRIK BRANDI
DIRECTEUR DU CIAC



Il fallait un sens certain de l'aventure pour oser implanter un centre d'art contemporain dans une bâtisse médiévale perchée au sommet d'un village du moyen pays niçois... Un pari qui, au-delà de son apparence hardie, a été couronné de succès dans la mesure où, depuis son ouverture en 1998, le CIAC a présenté une quarantaine d'expositions monographiques ou thématiques, aux dimensions aussi bien locales qu'internationales, historiques qu'expérimentales, accueillant chaque année des milliers de visiteurs sur le site du château de Carros, nouvelle et inattendue «colline inspirée».

Sous l'impulsion de Frédéric Altmann, dont les intuitions et la fantaisie chargée d'humanité ont donné aux actions du CIAC une tonalité inimitable, le jeune centre d'art a tracé un chemin à nul autre pareil, portant l'attention sur des artistes parfois négligés par les histoires officielles, explorant la riche mémoire de la création de notre région sans jamais renoncer à mettre le cap sur le grand large. De l'Irlande à la Corée, du Brésil à la Scandinavie en passant par le Canada, la Belgique, le Japon ou encore l'Allemagne, c'est un peu l'assemblée générale des Nations Unies qui semble défiler sur les cimaises du château, non par souci d'exotisme mais dans le cadre d'un véritable et franc dialogue avec le monde, une ouverture qui met en avant le caractère universaliste des expressions artistiques.

Grâce à l'engagement sans faille d'une équipe et à la confiance que lui a accordé sa collectivité, c'est un pan inédit de l'histoire de l'art sur la Côte d'Azur qui s'est ainsi peu à peu révélé, au fil des rencontres, des découvertes, dans la rigueur de la recherche comme dans l'urgence de l'action. Et si des amis comme André Verdet, Hans Hunold, Yves Bayard, Pierre Gastaud, Pierre Faniest, Raymond Hains ou Edmond Vernassa, qui ont fait les beaux jours du château de Carros, ne sont plus là aujourd'hui, l'aventure de la connaissance entreprise avec eux se poursuit inexorablement : sous la tutelle bienveillante de ces grands créateurs, un apprentissage du regard est à l'œuvre, quelque part entre hygiène de la vision et contemplation active.

Fort de plus de dix ans d'expérience et à l'occasion de sa rénovation, le château s'engage aujourd'hui dans une consolidation et un développement de ses actions. Les longs travaux qui viennent de s'achever marquent en effet une nouvelle étape dans l'itinéraire du CIAC, tant sont profondes les transformations du lieu et de ses capacités. De nouvelles et grandes salles d'exposition dans un parcours étendu, un centre de documentation enfin accessible, un atelier pérenne et fonctionnel, les aménagements du projet, élaboré par le cabinet Épure d'Architecture, n'ont pas été simples à réaliser dans le contexte d'un bâtiment ancien ayant déjà subi de multiples - et parfois cruelles - modifications au fil d'une histoire mouvementée. Il a fallu le courage et la compétence des nombreuses entreprises impliquées pour venir à bout des difficultés spécifiques d'un tel chantier.

Les mythologies et les strates temporelles se croisent au château de Carros. Dans le respect des préconisations des Bâtiments de France, le château offre aujourd'hui au public l'accès à des vestiges, fragments de plafonds peints ou sculptés et autres cheminées ornementées, dont la présence crée un environnement singulier. Édifice médiéval, ornements baroques, art moderne et contemporain dialoguent en bonne intelligence autour d'une programmation qui se doit de marier l'exaltante aventure de la création la plus en pointe avec le nécessaire regard historique sur l'art, afin de prendre en compte la diversité des productions et des pratiques artistiques et culturelles. Dans cet esprit, parallèlement aux expositions temporaires, les œuvres de la collection sont désormais présentées au château dans des espaces dédiés, suivant un calendrier différencié. Par sa richesse et sa diversité, cette collection issue de donations constitue un merveilleux «itinéraire bis» de la création artistique sur la Côte d'Azur, pouvant rassembler amateurs et spécialistes de part et d'autre de la ligne de partage des tendances contemporaines.



DE L'AUTOMNE AU PRINTEMPS 2010

SUZANNE HETZEL - POUR UNE POIGNÉE DE FIGURES

CATHERINE MACCHI DE VILHENA
COMMISSAIRE DE L'EXPOSITION

Dans son travail photographique, Suzanne Hetzel sonde l'intime et la relation à l'autre. Longtemps, elle s'est attachée à révéler l'habitat des personnes qu'elle rencontrait au gré du hasard et qui acceptaient de l'accueillir dans leur home. Leurs vêtements, leurs meubles, leur vaisselle, les chaises de leur cuisine ou l'intérieur de leur réfrigérateur ont fait l'objet de photographies silencieuses qui oscillent entre la nature morte et le plan cinématographique. Si l'objet est le sujet récurrent de ces photographies, il n'est pas pour autant fétichisé par le cliché. L'artiste envisage les effets personnels des gens qu'elle photographie plutôt comme les vecteurs de gestes personnels. « L'objet ne m'intéresse pas pour lui-même ni pour sa textualité ou sa forme et encore moins pour sa valeur symbolique, je le photographie parce qu'il est lié à un geste d'homme'. » Cette approche de la sphère personnelle de l'individu, qui est presque d'ordre ethnologique, est fondée sur un échange entre l'artiste et ses hôtes, dans lequel le temps passé ensemble a une valeur finalement bien plus grande que celui de la prise de vue.

ORNEMENTS

Fragments d'éléments décoratifs photographiés avant et après la restauration du château, les Ornaments n'existent que sous la forme d'images fantomatiques projetées au mur. Ces photographies de fresques, de carreaux de ciment, de moulures de cheminées et de plafonds sont matérialisées par la lumière d'un projecteur de diapositives et se succèdent avec le bruit saccadé caractéristique de cette obsolète machine à remonter le temps qui déclenchera plus d'une séance de souvenirs aux générations nées avant l'avènement de l'image numérique... Par leur nature impalpable, leurs modestes dimensions et leur qualité de détails architecturaux, ces images font écho à l'aspect fragmentaire dans lequel nous sommes parvenus ces ornements en ruines. En décontextualisant les décors de l'ensemble architectural auquel ils furent assujettis et qu'autrefois ils rythmaient, Suzanne Hetzel confère une sorte d'autonomie à des formes qui n'existent qu'à travers la répétition. Elle pose un regard myope sur ce que l'histoire de l'art désigne avec quelque mépris comme les arts mineurs, attentive à ces petits riens issus de plusieurs générations de mains d'artisans anonymes qui révèlent différentes strates de l'histoire du château. Ici l'image apparaît et disparaît sans drame, sans jugement ni souci de hiérarchie, rappelant

comment dans l'histoire du goût un style en chasse un autre au fil des époques. Elle s'offre juste comme un court instant de contemplation sans jamais prétendre s'instituer en objet fétichisable. La fugacité des Ornaments est à la mémoire ce que serait une sensation, quelque chose comme le goût d'une figue volée qui croquerait sous la dent.

RÉSERVE

Le principe d'économie des Ornaments est en quelque sorte contrebalancé par les images de la série intitulée Réserve qui se déploient de façon tangible en tant que tirages photographiques avec des dimensions nettement supérieures et un caractère plus exhaustif. Ces somptueuses photographies que le format carré rend encore plus assertives, établissent un état des lieux du château avant la rénovation, s'arrêtant dans chaque salle, parfois sous plusieurs angles. On peut y apercevoir les œuvres très nombreuses de la collection du CIAC en transit avant leur déplacement dans les nouvelles réserves, un entrepôt empli de socles et de vitrines d'exposition, les bureaux inadéquats de l'administration, la cuisine improvisée du personnel, le fonds documentaire en déménagement, mais également des espaces totalement délaissés, au sous-sol ou dans les combles, portant encore quelques traces de vie comme un lit, une table, une chaise ou un fauteuil, qui témoignent du passé privé et public du bâtiment, et même les traces des interventions picturales in situ de Max Charvolen. Cet inventaire poétique de l'aile ouest du château, jamais ouverte au public, témoin au fil du temps de remaniements parfois inappropriés et que personne ne verra plus sous cet aspect, porte en lui une sorte de paradoxe. Si le fatras des lieux sales et décrépis qu'il donne à voir est peu engageant, les images qui en résultent sont pourtant dotées d'une quiétude et d'une stabilité qui amènent tout naturellement à un mouvement de contemplation. Ainsi des pièces encombrées, poussiéreuses et impraticables sont-elles transfigurées à travers une lecture intimiste pour devenir un espace-temps tendu au spectateur dans lequel le regard bascule et se perd. Nul doute qu'au-delà de la bienveillance du regard de Suzanne Hetzel, capable de requalifier un lieu en chantier, la dimension esthétique de ces images est d'ordre pictural. Elle dénote la culture d'une artiste qui a beaucoup regardé la peinture ancienne et notamment les dispositifs spatiaux d'intérieurs contenus dans les tableaux

des maîtres flamands et hollandais entre le xv^e et le xvii^e siècles. Finalement la récurrence des cadrages en diagonale et des compositions comportant des fenêtres latérales rend les images de cette série plus proches de la peinture que de la photographie. La lumière qui baigne ces décors trouvés modèle des atmosphères paisibles et silencieuses, semblables à des scènes de genre, dans lesquelles le temps semble suspendu. Il faut dire que Suzanne Hetzel ne travaille qu'avec la lumière naturelle et qu'elle attend que l'éclairage vienne habiter le lieu. Si dans la peinture ancienne les rayons de soleil qui passaient à travers les fenêtres revêtaient une dimension symbolique ouvertement spirituelle, dans la photographie de Suzanne Hetzel la lumière est celle d'un quotidien transcendé : elle atteint un état proche de ce que l'on pourrait appeler le bonheur, un point d'équilibre parfaitement laïque que l'artiste offre en partage au spectateur. Les photographies de cette série existent également dans un format rectangulaire destiné à être montré à l'intérieur de porte-posters muraux que le public est libre de feuilleter. En donnant à toucher des images qui probablement le toucheront, l'artiste confère au regardeur une place d'acteur et le titre de la série prend tout son sens : une Réserve qui n'est pas qu'un stock de peintures, mais quelque chose de l'ordre du don, comme une bouteille de vin ou, mieux, cette poignée de figues que l'on offrirait aux voisins...

VOISINS

Jean-Luc, Dominique, Max et Sabrina, Zouhaier, Anne et Aline, Dominique, Giovanni, Dany et Michèle..., ce sont les Voisins. Les uns habitent Carros-village, les autres la ville nouvelle, certains viennent d'ailleurs, mais tous ont un lien avec la commune. Dirigés par Suzanne Hetzel, ils ont joué dans des saynètes qui pourraient être des plans de cinéma. Les micro récits qui naissent de ces séances de pose ne distribuent pas de rôle définitif, ils restent suffisamment ouverts pour que le regardeur puisse y projeter ses propres fictions. Dans ces portraits qui n'en sont finalement pas, chacun semble vaquer à des occupations banales et quotidiennes. Se tenir debout, réfléchir, regarder, lire, manger, être ensemble sont autant de postures qui inscrivent le corps de ces acteurs improvisés dans le format carré, cher à Suzanne Hetzel. Les Voisins ont une part active dans la photographie, ce sont eux qui choisissent leurs vêtements et la

pose. L'artiste laisse les choses advenir, consciente qu'elle n'a pas besoin de tout maîtriser en dehors des données techniques. Le refus d'une autorité de la photographie est aussi lisible dans l'approche oblique de la figure : l'artiste n'instaure pas de regard direct entre le sujet et le spectateur. Invités à habiter des décors empreints de mémoire, ces performers du quotidien sont donc élevés au rang de châtelains, mais ici l'histoire individuelle se substitue à l'Histoire officielle. Au-delà de cet espace privilégié, c'est un espace collectif que les Voisins habitent. Il s'agit pour la photographe d'interroger l'usage d'un lieu qui n'est pas qu'un fleuron du patrimoine, mais un centre d'art avec toutes les barrières que cela peut induire. Cette série illustre parfaitement la démarche de Suzanne Hetzel pour qui le tirage photographique n'est que l'aboutissement d'une temporalité et d'un dialogue engagés avec l'Autre. Œuvre d'art avant tout, la photographie revêt au niveau du processus une dimension plurielle, à la fois politique et sociologique dans son approche de l'Autre. Ici le temps est un facteur principal qui ouvre un espace spécifique où chacun peut trouver sa place dans la relation triangulaire artiste/sujet/regardeur. Cet espace photographique, Suzanne Hetzel propose de le construire pour une poignée de figues : au jour le jour, à partir du quotidien de l'individu, pour cultiver ce qu'elle nomme joliment un territoire du Soi.

PRIVILÈGE

Bien qu'il ne soit pas représenté, c'est encore l'individu qui est au centre de l'attention dans la série de photographies panoramiques exécutées depuis le château et intitulées Privilège. L'individu c'est le promeneur, celui qui observe le point de vue et sans le regard duquel il n'existe pas de notion de paysage, pas de nord, pas de sud, pas d'est, pas d'ouest. Ces photographies qui sont systématiquement mises en regard avec les portraits des Voisins, Suzanne Hetzel a voulu qu'elles épousent le mur, comme une immense tapisserie, qu'elles fassent corps avec l'architecture du château, à l'angle des fenêtres, là où rentre la lumière et où se perd le regard. Ici l'image devient une peau fragile qu'il faudra pourtant ôter lorsque l'exposition sera finie. On épluche bien les figues...

CATHERINE MACCHI DE VILHENA

1. Entretien de Suzanne Hetzel avec Célia Charvet, in, titre de la publication, lieu, année, édition ?, page.

SUZANNE HETZEL

ORNEMENTS

Éléments décoratifs prélevés du château
Diapositives projetées

VOISINS

Mises en scène avec des personnes rencontrées lors de la résidence
Photographies couleur sur dibond, 90 x 90 cm, 2007

PRIVILÈGE

Vues de paysage Nord, Est, Sud, Ouest prises depuis le château
Papier mural collé, env. 300 x 300 cm, 2007

RÉSERVE

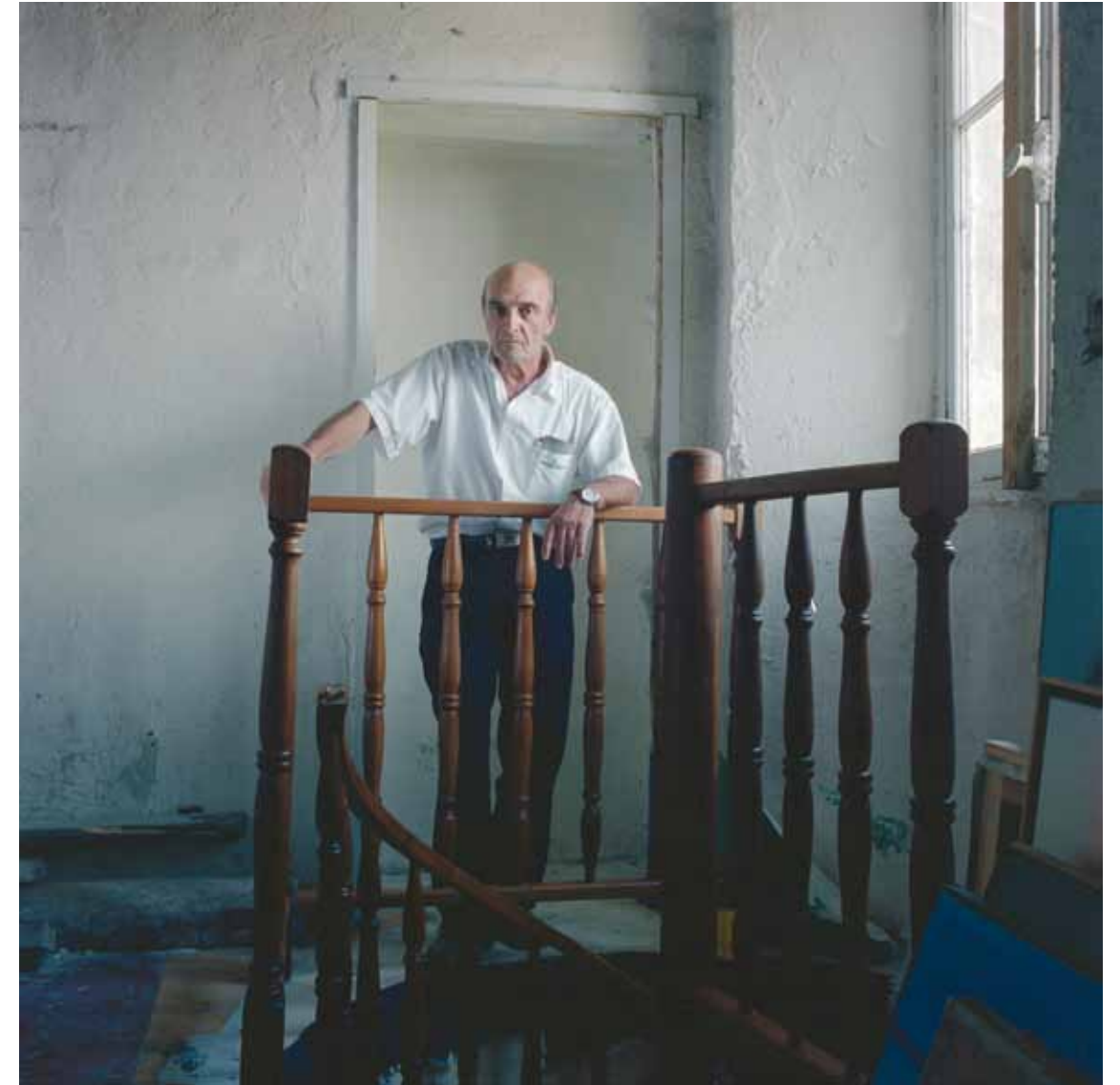
Photographies des espaces du château avant rénovation
Photographies couleur sur dibond, 120 x 120 cm, 2007
Extraits, 60 x 80 cm, 2010

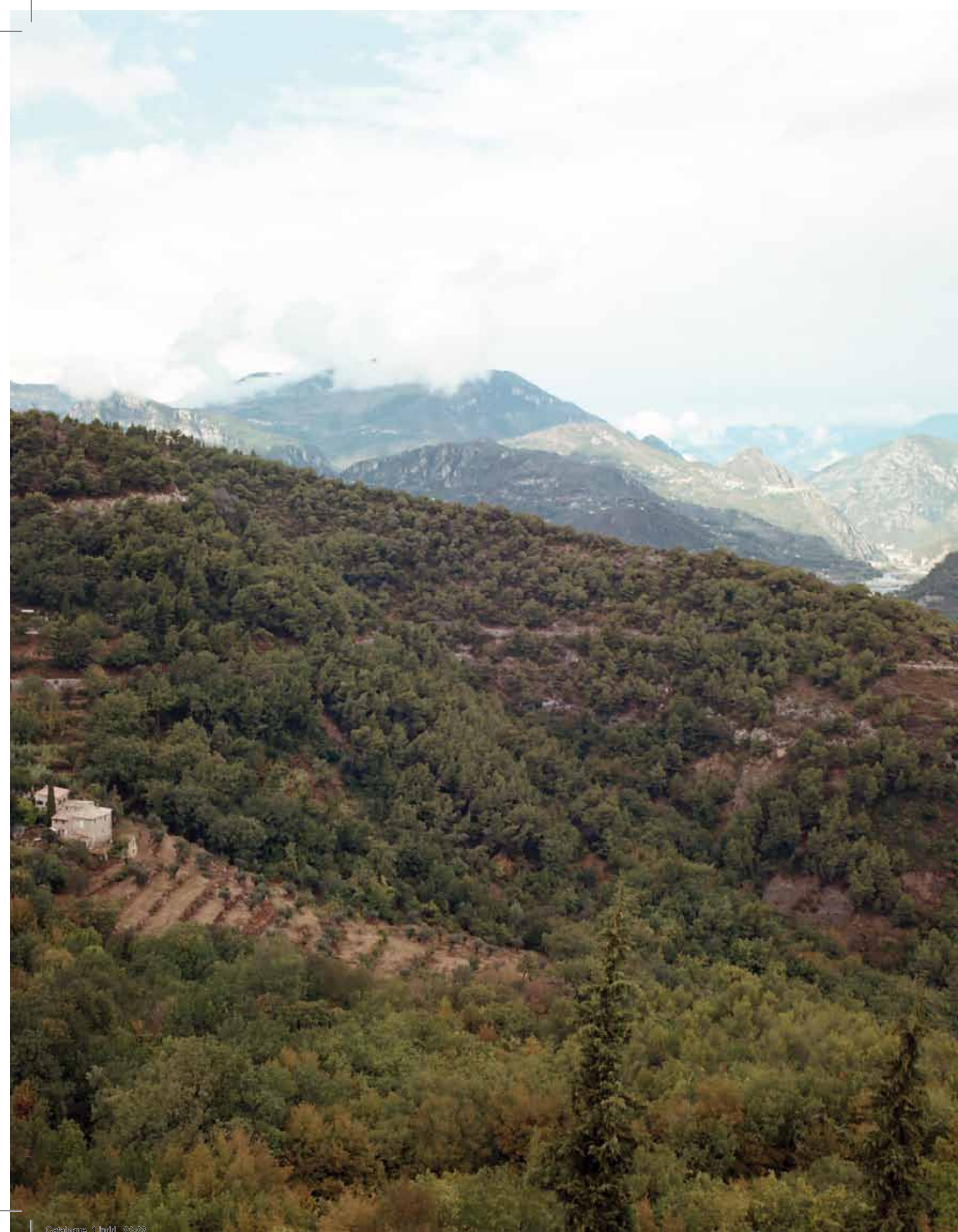










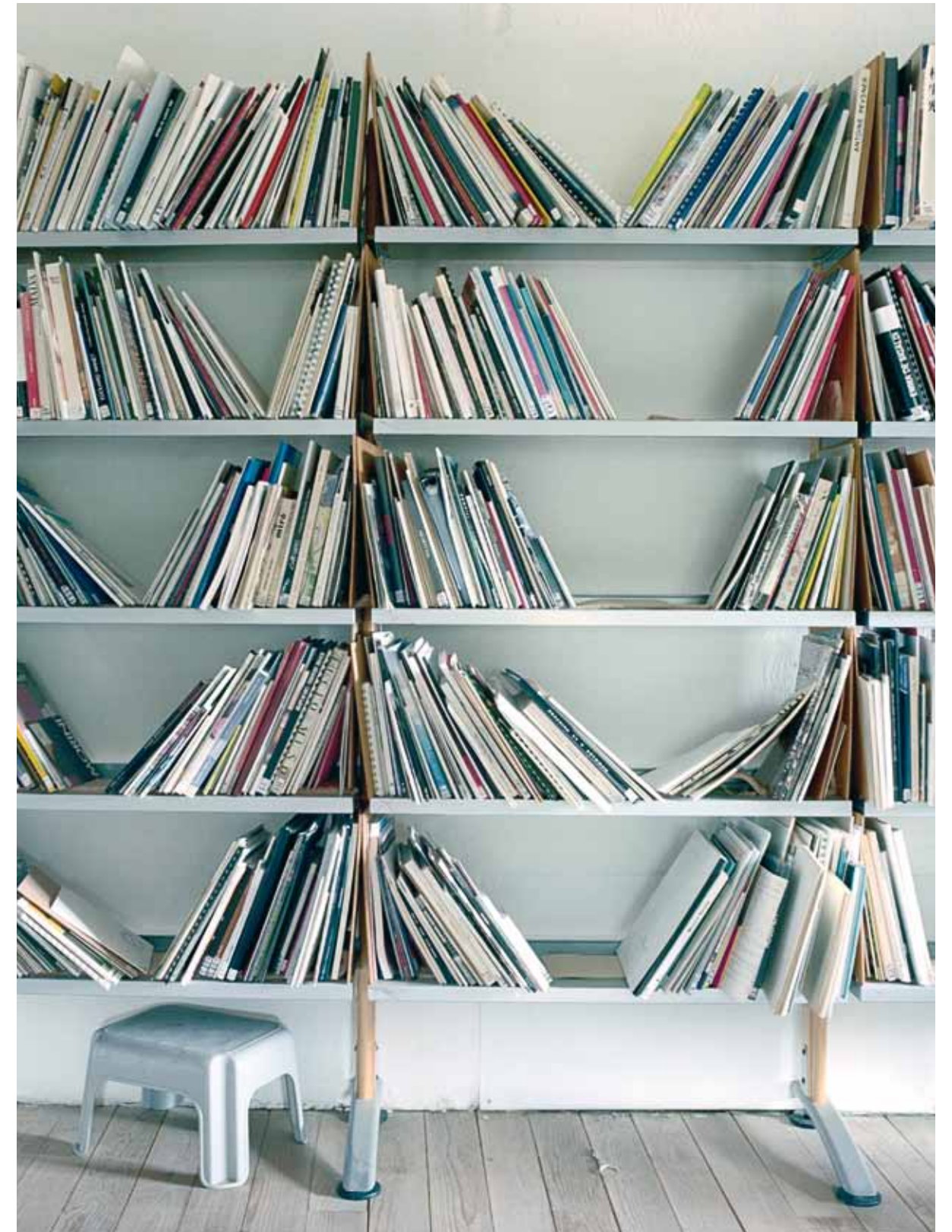














AVEC SUZANNE HETZEL AUTOUR DE SA RÉSIDENCE AU CIAC



Catherine Macchi de Vilhena : Lors de ta résidence au château tu as été frappée par la récurrence de l'expression pour une poignée de figes, c'est la raison pour laquelle tu as souhaité que cette phrase désigne l'ensemble de ta production à Carros. Quelle correspondance cette expression entretient-elle avec les travaux que tu as réalisés sur place ?

Suzanne Hetzel : Depuis la Révolution, le château a changé de main plusieurs fois, passant du privé au public. Son histoire forme un puzzle dont certaines pièces demeurent inconnues ou occultées. Il semble qu'à certains moments, les autorités publiques se sont totalement détournées de cette bâtisse encombrante, en état de ruine et symbole d'un passé féodal. Ce qui m'intéresse, c'est de voir comment à certains tournants de l'histoire un symbole de pouvoir aussi solide puisse être l'objet de pratiques d'échange. Le château était alors bradé par petits lots, plusieurs personnes du village m'ont raconté qu'on le cédait pour une poignée de figes à qui voulait bien en prendre soin.

Pour avoir vu autour de Carros un grand nombre de figuiers plus magnifiques les uns que les autres, et souvent à portée de main du passant, je trouve cette locution très expressive des pratiques d'échange liées à un territoire. Autrefois les Carrossois cultivaient les fleurs, les olives, les fraises, le ver à soie, les figes et, en consultant les images d'archives, j'ai remarqué que beaucoup de personnes se faisaient photographier dehors en plein champ ou au bord d'un chemin de campagne. La poignée de figes devient une prise de vue : j'ai proposé à des personnes rencontrées lors de ma résidence de venir se faire photographier dans les parties non aménagées à l'intérieur du château, de l'occuper par leur présence ponctuelle. Il n'est plus question de possession, mais toujours de représentation du pouvoir – on ne va pas forcément plus facilement dans un centre d'art que chez le châtelain - et l'enjeu de la fréquentation d'un lieu est une affaire de tous, au-delà de la question du public et du privé.

Je trouve d'ailleurs très intéressant qu'une petite partie du château soit toujours privée, témoin de son histoire mouvementée, ainsi que l'acceptation du pouvoir de ne pas tout englober.

Même si j'ai écarté cette belle expression du catalogue et de l'exposition pour clarifier la lecture des images entre elles, elle reste en quelque sorte la demeure de mon travail réalisé à Carros.



CMV : Tu as eu le privilège de vivre au château, ce qui t'a permis de te familiariser avec l'atmosphère particulière de l'aile ouest en attente de rénovation. Alors qu'à Saint-Jean d'Angély, en 2006 durant ta résidence, tu avais trouvé une grande partie d'espaces vacants en attente d'un réemploi, au CIAC les salles étaient investies par diverses activités et souvent emplies d'œuvres, de livres et de cartons divers. Pourtant une fois de plus, la série de photographies intitulées Réserve, issues de ta permanence au centre d'art, sublime ces espaces délaissés en s'arrêtant sur leur dimension poétique de ruines. Quelle relation établis-tu avec ces espaces transitoires que tu photographies où la présence du passé est très forte ?

SH : Je pense l'espace bâti d'abord en tant que potentiel, comme un volume qui accueille et qui demande à être investi. Loin de l'abandon, un espace vacant est un espace en attente, temporairement détourné de l'intérêt des hommes. Mes photographies de Scènes modestes¹ réalisées en Poitou-Charentes proposaient une forme de fréquentation des espaces publics et vacants. Tant qu'un lieu est fréquenté, il n'est pas abandonné et la continuation du travail de la mémoire peut se faire : on le scrute, on s'y promène, on y fait des photos et on en parle, le mouvement perdure.

J'observe actuellement que nombre de personnes haussent les murs de leur terrain dans le quartier d'Arles où j'habite. On cherche à se protéger et à s'isoler un peu plus des autres, mais parfois il faut aussi savoir franchir les barrières au-delà d'une menace d'insécurité pour ne pas laisser périr un lieu, juste parce que la municipalité n'a pas de projet pour l'investir. Fréquenter un lieu c'est aussi maintenir un intérêt général pour lui et une façon de ne pas le laisser glisser dans les mains d'investisseurs privés.

Je distinguerais donc mon travail de la notion poétique de ruines selon Denis Diderot pour qui la représentation de la ruine était une anticipation sur ce qui ne sera plus, une image de la perte. Mes photographies ne célèbrent pas les fragments d'un édifice partiellement ou totalement détruit, elles n'invitent pas non plus à une rêverie sur les ravages du temps. Ce que je célèbre éventuellement et à quoi je donne toute la lumière est l'investissement des ruines par l'homme. Je les vois comme une articulation entre quelque chose qui est terminé et le potentiel d'un renouveau, comme une invitation à venir. L'homme est le centre et l'acteur de ce renouveau, il propose ce territoire sous un nouvel aspect, désormais partageable.

Bien que calmes, avec une réelle respiration, les photographies proposent au spectateur une position prospective plutôt que rétrospective.

Je respecte également le projet romantique allemand pour sa tentative de repositionner le sujet dans le monde et pour avoir accordé aux hommes le sentiment du sublime. Les paysages de la peinture romantique sont un maillon entre l'homme doté d'une belle conscience de soi et un monde qui est bien trop vaste pour lui appartenir : je trouve que cela reste une sacrée entreprise. Pour ma part, je cherche dans la composition de l'image à offrir un point de vue de contemplation active ou activée par le regard du spectateur.

¹ Scènes modestes est le titre d'un ensemble de photographies réalisées avec quelques habitants lors d'une résidence au CCE à Saint-Jean-d'Angély en 2006.

CMV : Tu as l'habitude d'aller à la rencontre des gens lorsque tu investis un territoire. À Carros, en l'occurrence, tu as établi des relations avec les gens du village qui sont venus poser à l'intérieur du CIAC comme autant de châtelains. Il est évident que ce travail intitulé Voisins s'est fondé sur un rapport de confiance et qu'il s'est joué dans la durée. Quel sens prend pour toi cette attention donnée à ces voisins ?

SH : Ce que je trouve inouï avec le médium photographique est qu'il m'offre la possibilité de fréquenter des personnes que jamais je ne rencontrerais.

CMV : La situation géographique particulière du site de Carros-village, perché sur un promontoire rocheux avec des points de vue imprenables, a donné naissance à un ensemble de photographies panoramiques que tu as intitulées Privilège. C'est la première fois que tu travailles autour du paysage. Comment es-tu venue à cette nouvelle expérience et quelles perspectives t'ouvre ce genre qui prend ses sources dans la peinture ?

SH : Jusqu'à ma résidence à Carros en 2007, j'ai contourné la question du paysage ou je l'ai alors traitée sous son aspect le plus restreint, intérieur et privé : comme un territoire du Soi où l'ouverture aux Autres est extrêmement codifiée et réglementée.

La fréquentation de la peinture des primitifs flamands comme Jan van Eyck ou Gérard David m'a permis de voir et de comprendre à quel point le paysage est lié à la représentation de notre quotidien. Il en est une partie intégrante : du bol de lait sur la table de la cuisine jusqu'au fleuve loin derrière la fenêtre tout se tient. Les hommes marquent leur territoire dedans comme au-dehors, tout en laissant une fenêtre ouverte sur un horizon inconnu. Combien de fois, j'ai entendu des personnes à Carros faire l'éloge du paysage, du point de vue qu'ils ont sur lui, de la diversité qu'il leur apporte. Tous le savent : embrasser d'un seul regard la mer et les Alpes est un sacré privilège !

J'ai ressenti cette acceptation de vivre avec l'immensité dans toutes ses diversités, du tourisme sur la Côte aux Piémontais dans l'arrière-pays, comme un trait de liberté pour les habitants. Une liberté de faire tantôt la belle sur les plages, tantôt le chasseur dans les forêts et qu'il faut bien cela pour faire un tout.

Les discussions avec les gens m'ont fait comprendre que je ne pouvais pas montrer le château sans montrer pourquoi il était là : avec sa fonction d'antan de tour de guet et sa position géographique extraordinaire.

Aussi somptueux que soit le panorama, ma photographie reste attachée aux personnes qui font le paysage. Tel un tapis brodé, elle couvre les murs des salles d'exposition, toujours en présence d'un acteur qui, à l'occasion, devient spectateur.

Par la photographie, je propose une lecture du territoire où paysage, hommes et Histoire ne font qu'un.

CMV : La mémoire des lieux et l'usage privé de l'espace sont au cœur de ta démarche artistique. C'est d'ailleurs une des raisons pour lesquelles tu accordes de l'importance aux résidences. La manière très personnelle, intime, d'ordre presque ethnologique, avec laquelle tu approches les individus, l'habitat ou l'espace public est assez étrangère à la tradition de la photographie objective allemande. Comment s'est construit ce regard subjectif ouvert sur l'Autre dans ton parcours ?

SH : Il est très juste de souligner que la résidence comme préalable temporel et spatial à la création convient parfaitement à ma façon de penser les interactions entre l'art et la société.

La photographie présente cette belle possibilité d'ouvrir sur un nouvel espace et de mettre en mouvement les liens entre art, mémoire et Histoire. Tout dépend de quelle manière l'artiste organise les circulations entre un lieu, des personnes, le photographe et les futurs spectateurs. Pour ma part, je crois qu'une pensée aime venir en douce et en absence d'une trop grande insistance. Pour cette raison, je photographie des individus occupés par quelque chose de personnel, tout en laissant au spectateur la possibilité de se joindre à eux (au sein de l'espace photographique). J'appelle à une façon d'être ensemble sans pour autant devoir se fréquenter de manière frontale, sans trop de séduction ni de répulsion.

La résidence est non seulement un temps de création privilégié, mais elle me permet aussi de mieux comprendre au milieu de quelle réalité sociale je réside. De la cité HLM au château, en passant par les musées de province, chaque lieu a ses codes, ses récits et son histoire.

Certes, au départ le regard sur les lieux et les personnes est éminemment subjectif, ce qui est absolument nécessaire, d'une part, pour obtenir ce temps dont je parle plus haut et, d'autre part pour pouvoir relier hommes et lieux à travers leurs récits à l'Histoire. C'est mon travail d'artiste de construire dans cette subjectivité quelque chose qui se situe en dehors de la vie d'un individu et qui par la suite se met en partage.

Quand on parle de mémoire d'un lieu, je ne pense pas exclusivement à son histoire et aux souvenirs qu'il évoque, mais aussi à une mémoire qu'il appelle chez le regardeur. Je crois que l'art et, plus précisément, la photographie ont cette capacité de faire appel à un fond de mémoire en nous qui lui, en revanche, n'est pas de l'ordre du collectif. Une photographie peut toucher de manière imprévisible et incontrôlable, ramener à une expérience intime qui peut être enfouie depuis la nuit des temps dans les strates de notre mémoire.

J'ai fait mes études dans une école d'art en France est cela m'a sans doute tenue éloignée de cette tradition de la photographie allemande. J'ai appris que le récit et la littérature participent à la construction des représentations sans pour autant être anecdotiques, que l'on peut regarder un individu sans avoir à le classer dans des catégories et que l'on peut voir le paysage à la fois comme le fruit d'un labeur à travers les siècles tout en donnant à l'homme le sentiment d'être relié au monde.

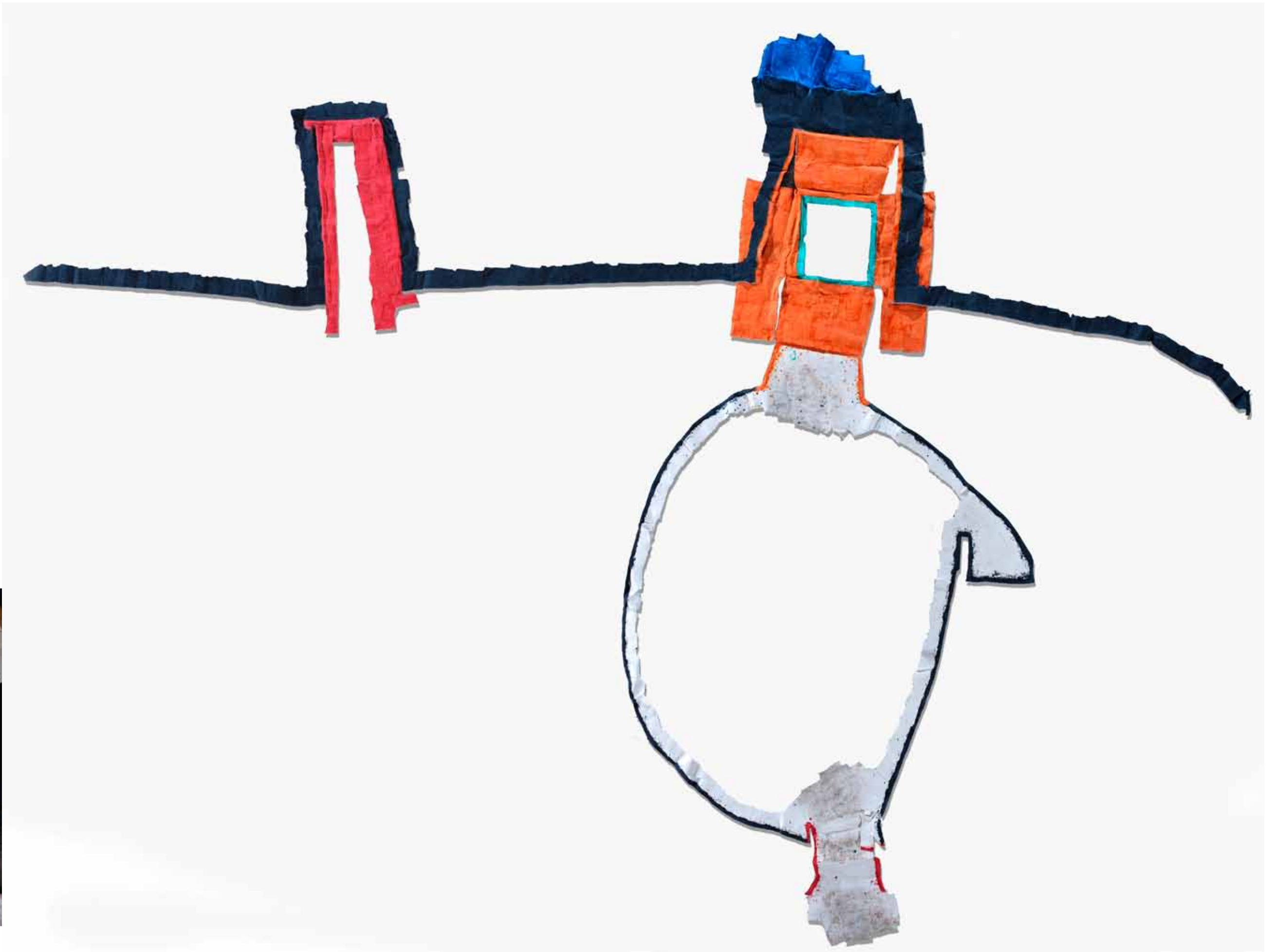
Nice, août 2010

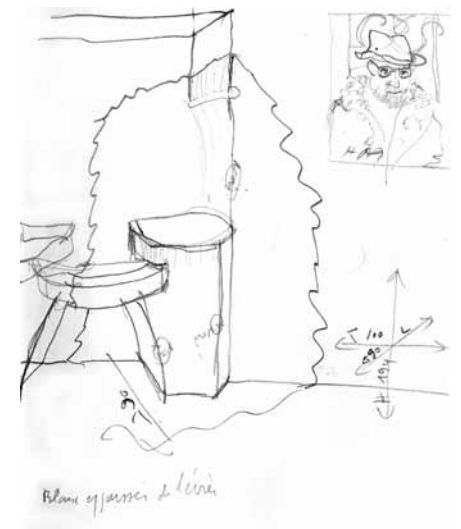




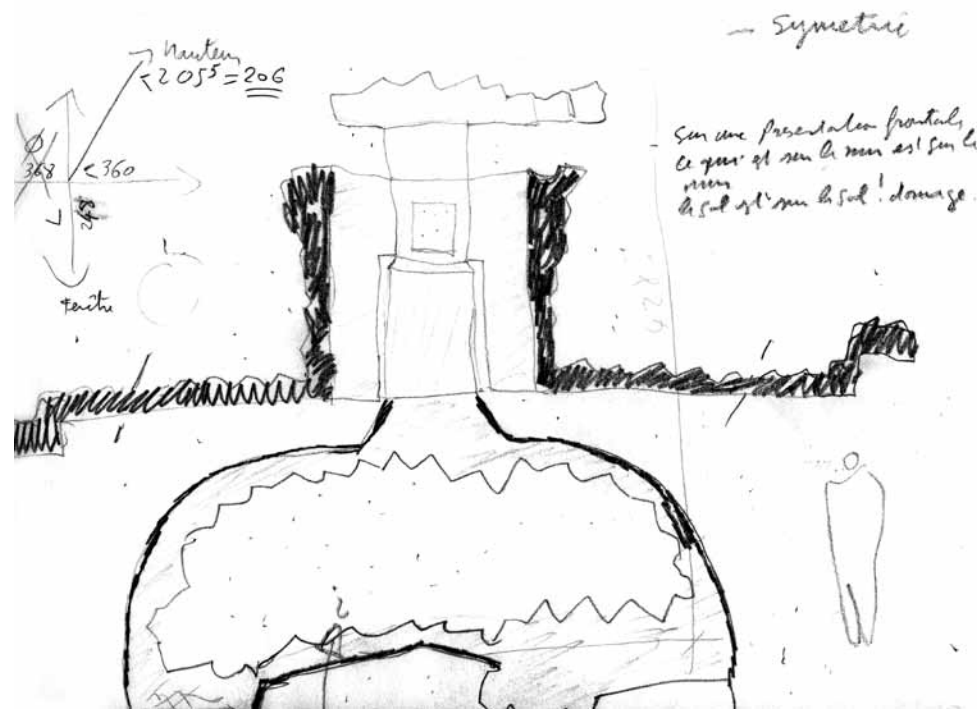
MAX CHARVOLEN



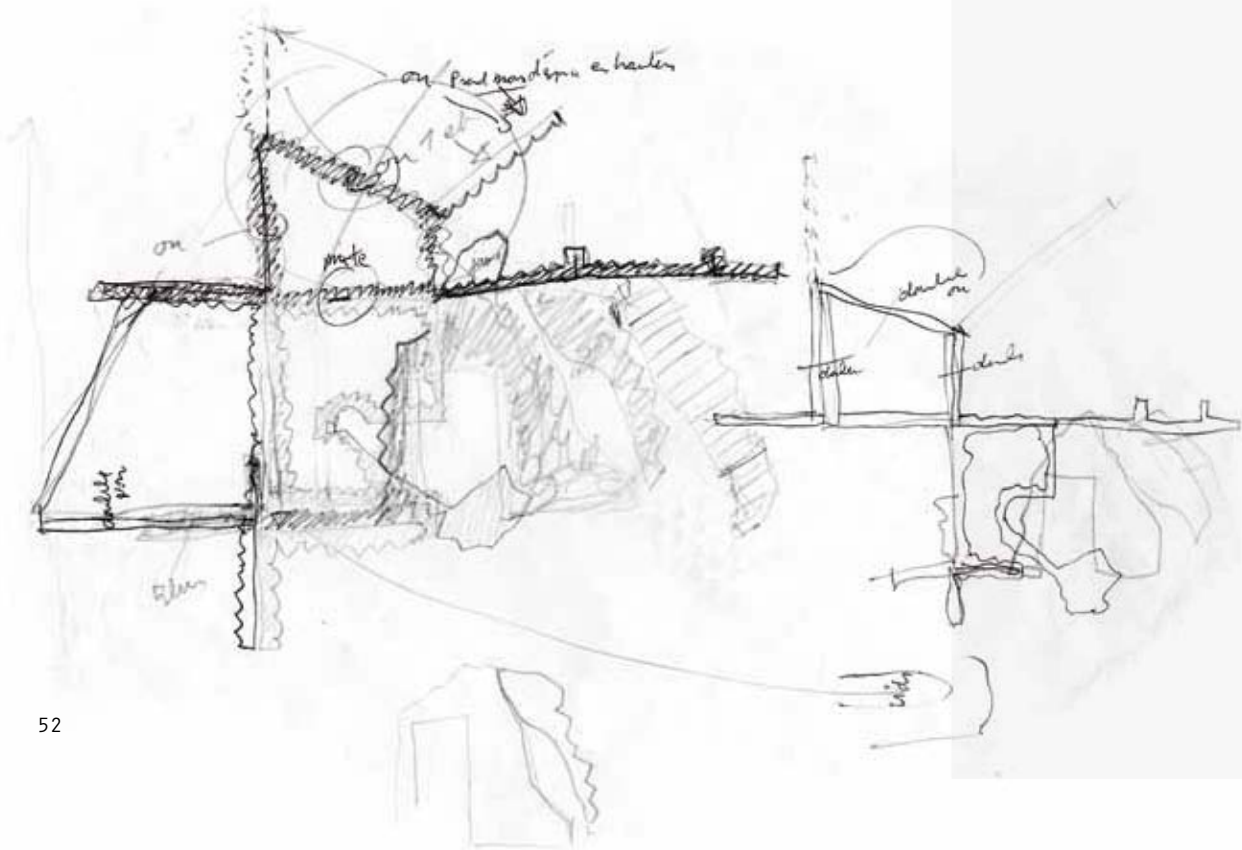
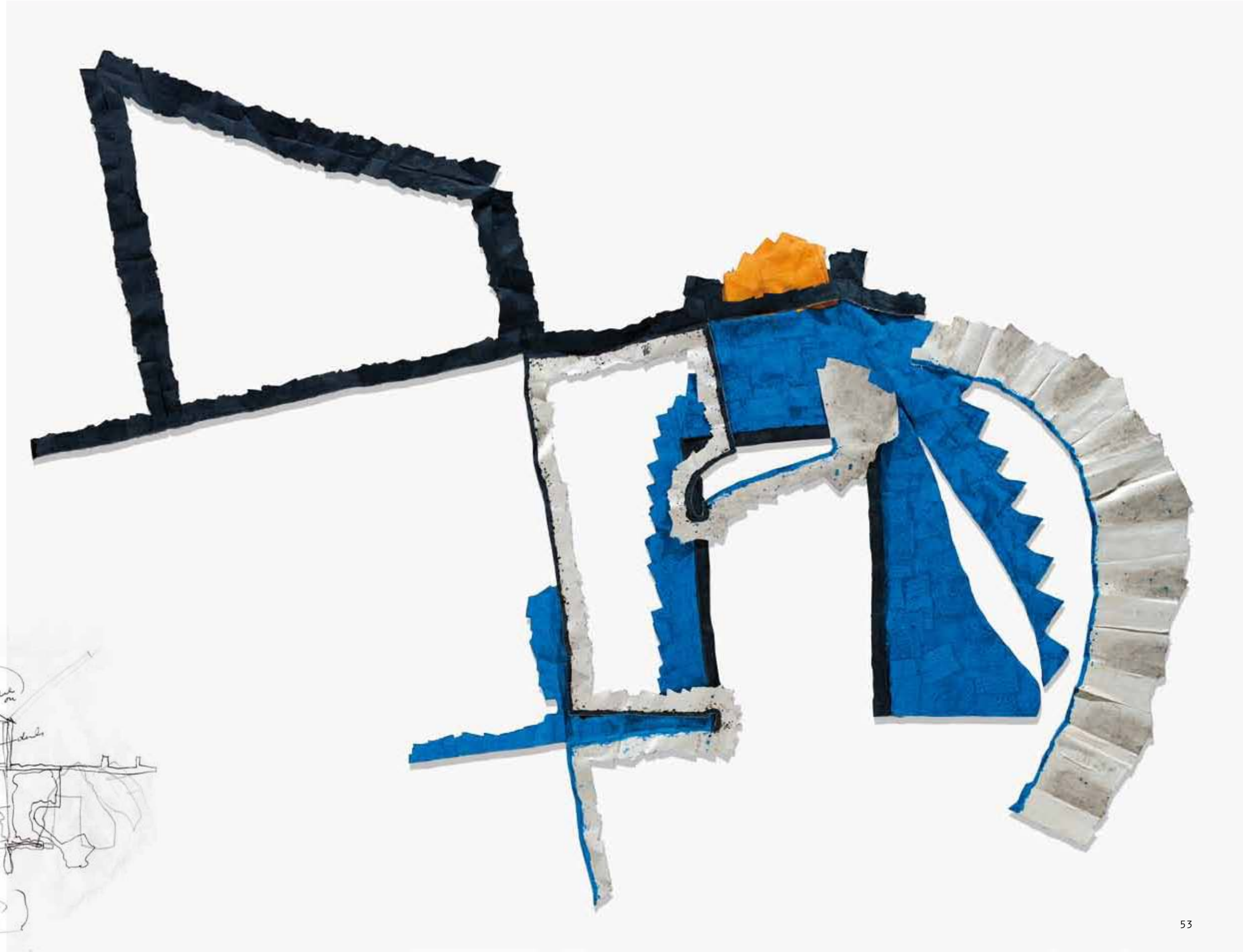
























AVEC MAX CHARVOLEN AUTOUR DE SA RÉSIDENCE AU CIAC

Catherine Macchi de Vilhena : Depuis plusieurs années déjà ton travail de peinture s'applique à prélever des fragments architecturaux en inversant le processus classique de la perspective. Tu évacues le principe de l'image qui se projetait autrefois sur la toile pour agir directement sur le bâti en collant des morceaux de toile que tu peins sur place. La phase d'arrachage de ce moulage du réel donne alors lieu à une mise à plat de l'espace en trois dimensions qui apparaît transfiguré à travers ces différentes opérations. Quels sont les espaces architecturaux particuliers qui t'ont le plus intéressé lors de ta résidence au château de Carros ?

Max Charvolen : Je ne sais pas si le terme « évacuer » convient, mais il est significatif de dire que c'est à partir d'une position - de refus ou de mise en cause - du « tableau » que j'ai mis en place mon travail de peintre à la fin des années soixante. Cela pour indiquer comment mon travail d'aujourd'hui est une conséquence étroite d'un ensemble de questionnements posés par ma pratique dans ces années, questionnement sur le format du rectangle de toile, de ses limites, de son rapport à l'espace réel, etc. C'est à la fin des années 70, en considérant la relation qu'il y avait entre le format de nos murs et celui du coupon de toile que je suis passé de cet espace symbolique et orthonormé à l'espace bâti. En cessant de travailler sur le symbole : le rectangle de toile, j'ai alors commencé à le recoller sur l'espace qu'il symbolise : le mur. Ce nouvel espace modèle a distribué autrement mes enjeux précédents, notamment mon rapport physique à l'espace. La diversité des espaces modèles a provoqué non seulement des traitements différents, mais des élargissements de sens et d'enjeux de représentation. Quand j'ai commencé à travailler dans la partie du château à rénover, la tour a été ma première pièce parce que je n'avais jamais travaillé dans/ sur un espace modèle circulaire. Sa dimension spatiale se prêtait à une totalité. Ça m'a fortement intéressé, de même pour les espaces cheminées que je n'ai pas traités comme une totalité, ou l'espace cuisine par sa mixité (mi-bâti, mi-mobilier), ou encore d'autres espaces parce que j'ai pu y creuser certaines questions antérieures. C'est l'empilement historique de moments d'architectures très divers qui caractérisaient les lieux qui a, en quelque sorte, décidé la plupart des choix. La question était de savoir comment cette prise en compte d'entassement de temps se traduirait ou non plastiquement dans le format, la forme, les dimensions, lors de la mise à plat.

CMV : Cette résidence t'a permis de réaliser un corpus très important de travaux, 35 pièces au total qui ne pourront pas être montrées dans leur intégralité à l'occasion de l'exposition au CIAC. Il semble que ton travail excède souvent les capacités physiques des lieux qui l'accueillent. D'une part, les œuvres sont tellement grandes qu'elles se déploient de manière tentaculaire sur les murs, au plafond et au sol, et, d'autre part, ta production est tellement prolifique qu'il est difficile d'en rendre compte de manière exhaustive. Comment relèves-tu le défi de l'inadéquation des lieux à ton travail ?

MC : La quantité est une chose. Il est difficile de montrer 35 pièces dans une exposition. La dimension en est une autre. Cette inadéquation des lieux dont tu parles est un des enjeux de mon travail. Certaines pièces qui débordent des murs/cimaises et se remodelent, faute d'espace suffisant à leurs dimensions, m'intéressent par le fait que le signe est transformé dans sa lecture suivant les caractéristiques spatiales des lieux où elles sont exposées. Il y a là des effets de sens intéressants... Un lieu transforme, remodèle un autre lieu. Je suis intervenu dans ce sens en détail lors d'un séminaire à l'École supérieure d'Art de Metz Métropole en 2009. Le document affiché dans l'exposition et dans lequel sont réunies des photos qui montrent les pièces en cours de réalisation sur leur espace modèle avant la mise à plat doit permettre d'étendre le dialogue entre le lieu d'exposition tel qu'il apparaît aujourd'hui et ce qu'il était avant, ainsi que ce double rapport de modélisation qu'il y a eu et qui demeure encore. L'important pour moi est bien là : rendre compte plastiquement du rapport à ce lieu - le château/le château rénové.

CMV : La résidence au CIAC et l'exposition qui fait suite constituent l'occasion de montrer des travaux prélevés in situ. Quelles sont les conséquences de la particularité de cette situation où coïncident la pratique et sa mise en exposition ?

MC : Ce n'est pas la première fois que l'occasion se présente. J'ai souvent travaillé la relation pièce et modèle in situ, et ce, dans des proximités différentes. La lecture de la pièce semble être plus orientée par les écarts ou les concordances de ressemblances entre pièce et modèle. On arpente l'un et l'autre dans des spatialités différentes. Ici, au château, les lieux modèles rodent dans les espaces rénovés devenus lieux de monstration. Les pièces sont travaillées par le passé et le présent de ces lieux modélisants. La relation induite pièce/modèle me semble différente encore. Le regardeur n'est plus seulement dans une relation de vérification des écarts ou des similitudes. Il est dans l'invention ou la recherche du lieu modèle d'origine, dans une sorte de rapport « archéologique », comme dirait Raphaël Monticelli. À l'heure où nous parlons, la mise en place de l'exposition n'en est qu'à ses débuts. Ce sont des réflexions que ta question fait émerger. Cela montre que le moment de l'exposition n'est pas hors du travail, mais bien sa continuation.



CMV : Tu utilises souvent des couleurs très denses sur le plan optique pour marquer les changements de plan dans l'espace. Ces couleurs assez immédiates au niveau visuel ne sont pas sans évoquer les plages chromatiques et signalétiques des drapeaux des différentes nations. Étant donné que ton travail cartographie l'espace et qu'il évoque l'idée du territoire, comment doit-on voir ce travail particulier de la couleur ? Revêt-il une dimension politique au même titre que les recherches analytiques sur la peinture des années 70 ?

MC : La couleur m'aide à marquer les différences de plan. Le sol est le plus souvent non coloré, seules les traces du travail et des passages marquent cette partie de la pièce, on pourrait dire « la couleur de l'usage ». Les couleurs permettent de constituer une sorte de codage topographique du lieu : distinguer les plans, en marquer leurs limites, ce qui est à droite d'une couleur, ce qui est à gauche d'une autre couleur, ce qui est en haut, etc. Je peux aussi colorer d'une seule couleur ce que je vois d'un point fixe à l'intérieur d'une zone plus largement recouverte, la couleur d'une manière générale est l'indice d'un rapport que j'entretiens avec le lieu modèle. Il n'y a pas de symbolique ni de volonté d'expressivité dans son utilisation. Je considère cette attitude comme « politique », en effet, au sens large.

CMV : J'ai été frappée par une photographie réalisée au cours de ta résidence dans laquelle tu étais comme phagocyté par ton propre travail et où tu apparaissais enveloppé à l'intérieur d'un couloir orangé qui aurait pu sembler à un ventre maternel. Les Américains et, en particulier, Pollock ont inauguré l'ère moderne d'une peinture qui absorbe le corps de l'artiste et celui du regardeur. Ton travail fait corps avec le modèle architectural qu'il moule et, à ton tour, tu fais corps avec la toile que tu poses. Au moment où tu délègues le travail au regard, c'est au spectateur de faire corps avec ces langues de toile qui viennent l'embrasser de toutes parts. Quel rôle joue cette dimension corporelle dans ton travail ?

MC : Le rapport corporel que j'entretiens avec mon travail est très important. Il détermine beaucoup de choses. C'est un dialogue spatial entre cet espace modèle qui est le lieu bâti et moi-même. Mon corps y cherche sa place, dedans, devant... tout est question de limites, où cela commence, où cela s'arrête... Comme pour la couleur, j'ai quelques principes d'approche : soit l'espace modèle est devant, déterminé par une emprise gestuelle, soit je suis à l'intérieur. Je veux dire par là que la pièce m'entoure totalement, et c'est peut-être là que l'on peut faire allusion à Pollock, qui se tenait sur le périmètre de la toile rectangulaire au sol en s'y penchant pour inscrire ses mouvements. Là, il ne s'agit pas seulement d'inscrire le corps sur l'espace symbolique, mais d'inscrire aussi l'espace symbolique sur ce qu'il est censé représenter. J'aime le concept de territoire, de géographie aussi. Ces concepts qui induisent un rapport au déplacement, au parcours. L'idée même que le regardeur soit amené à se déplacer devant et dedans m'intéresse.

Saint-Paul, août 2010

MAX CHARVOLEN

Quelques repères biographiques liés au travail de mise à plat des grandes pièces.

Je suis né en 1946 à Cannes, où je vis. Je partage mon temps de travail entre Cannes et Marseille, où j'enseigne à l'École supérieure des beaux-arts de Marseille, et les diverses villes où on me propose des lieux sur lesquels exercer mon travail de peintre. Si je dois retenir quelques faits importants dans ma biographie - à la volée et dans l'urgence - je dirais que mon père était charpentier de marine, ma mère tapissière. J'ai eu une formation à la menuiserie, puis j'ai commencé à étudier à l'École des arts décoratifs de Nice, où je rencontre Maccaferri, Miguel et Dolla. Viallat y enseigne. Je poursuis ma formation à partir de 1966 à l'École des beaux-arts et d'architecture de Marseille. Cette double formation en peinture et architecture se retrouvera dans toute ma démarche ultérieure en jouant sur cette double préoccupation, aux frontières entre espace physique et espace symbolique.

L'année 1968 est importante parce que je vais nouer, ou renouer, des relations de travail qui vont se développer dans des expositions en articulation avec l'École de Nice ou le Groupe INTERVENTION. Je participe à la création du groupe 70 avec Chacallis, Isnard, Maccaferri et Miguel, dont la première manifestation officielle aura lieu en janvier 1971. C'est une période importante s'inscrivant dans le mouvement analytique et critique. Les pièces que je réalise dans ces années-là jouent sur des effets de perspective réelle entre découpes placées aux murs et des rapports que le regardeur entretient avec les pièces.

Je séjourne ensuite au Brésil en 1971-72 où je travaille chez Oscar Niemeyer.

C'est lors de mon exposition chez Ben à la Fenêtre en 1973 que débute une importante relation d'amitié et de travail avec Raphaël Monticelli. À partir de 1974, j'utilise de plus en plus la toile comme outil de sa transformation. C'est là, à travers le pliage et les découpes, que la toile commence à s'éparpiller, à se disperser et à s'émietter dans le rapport au lieu d'exposition. J'entre en 1976 comme professeur à l'École d'art de Marseille. C'est une période d'intense discussion avec Miguel avec qui j'entretiens également une importante relation d'amitié et de travail et Monticelli, tandis que l'exposition « À propos de Nice » en 1977 au centre Georges Pompidou est la première exposition qui rend compte historiquement de la situation artistique particulière de Nice.

À la fin de 1979, je cesse de me servir des limites de la toile comme marques de la limite de la peinture et je les remplace par les limites que rencontre le corps dans l'espace bâti. Les premières pièces sont réalisées sur des angles en creux et en saillie de ma cuisine et de mon séjour.

C'est là le début de la période actuelle. Entre 1981 et 1982, je commence à réaliser de très grands formats en intérieur ou extérieur, dans des espaces où le corps est actif. La première exposition de ce type de travail de format important a lieu à la galerie d'art contemporain des musées de Nice en 1981. Une ponctuation importante de cette période est une œuvre réalisée sur la totalité d'une pièce d'habitation prêtée amicalement par Claude Fournet. à Nice. L'œuvre est exposée en 1982 au musée Cantini à Marseille. Les discussions avec Raphaël Monticelli sont importantes pour me permettre d'assumer la totalité de la dispersion de la pièce, et c'est en continuant ces discussions diverses sur les problèmes de représentation, de réalité et virtualité des mises à plat, que j'engage, en janvier 1988, une collaboration inédite, passionnante et un peu inattendue, avec un mathématicien, Loïc Pottier, qui va élaborer de très savants algorithmes pour les études de mises à plat informatiques. L'expérience en septembre 1989 du modèle urbain : d'abord sur la façade et le trottoir de l'Institut Français de Naples, puis à Nice sur la façade de la galerie Itinéraires, dirigée par Armand Scholtès, dans laquelle je montrerai la mise à plat de la pièce réalisée, alors qu'au même moment, à L'Hermerie Le Cairn, toujours à Nice, seront présentées pour la première fois des mises à plat informatiques.

Les années suivront avec de nombreux chantiers, avec les périodes du Cannel et de Vallauris durant lesquelles l'expérience de très grands formats de pièces se creusera, et continuera dans d'autres lieux modèles, aussi bien dans le rapport à la monstration, avec les déplacements liés aux villes d'accueil comme Aix en Provence, Montréal, Malaucène, Liège, Saint Martin d'Hères, Brême, Arras, Limoges, Arles, Strasbourg, Ivry-sur-Seine, Melran, Paris, Gyongnam, Montpellier, Toulouse, Avignon, Shanghai... avec des expériences telle que celle de Delphes et le Trésor des Marseillais, expérience d'un modèle archéologique, et la participation déterminante de Raphaël Monticelli, le travail en équipe, le voyage, les présentations de la pièce, notamment au Musée d'Histoire de Marseille, les 2600 dessins numériques de mise à plat en adéquation avec l'âge de la ville... Et puis, évidemment, le Château de Carros avec mes réalisations sur cet empilement de moments historiques et leur mise en dialogue avec le château rénové...

Souvenirs de tours, de vent, de hauteur, de chaleur, de froid, de changements de saisons, de personnes travaillant dans ces bureaux, cette cuisine, cette salle de documentation, ces réserves, leurs bienveillants regards... Expérience plastique dans un espace vivant.

D'APRÈS LUI - MÊME

21. Château de Carros, escalier d'accès aux combles, étage intermédiaire, escalier, murs - 2008 - 289 x 270 cm

35. Château de Carros, dans la tour, 2^{ème} étage - 2007
dimensions de l'espace : H 174 x l 450 x L 341 cm, dimensions de l'œuvre : 1270 x 770 cm
bleu : éléments de charpente ; noir : murs/limites ; orange : embrasure de fenêtre ; vert : dormant de fenêtre ; rouge : dormant de porte ; colle non colorée, traces de passage et de travail : sol et escalier

24. Château de Carros, coin évier en pierre dans bureau, 1^{er} étage, sol, mur - 2007
dimensions de l'espace : 194 x 100 x 90 cm, dimensions de l'œuvre : 366 x 160 cm
rouge : murs, évier et jambage ; noir : les lignes de rencontre des plans verticaux ; colle non colorée, traces de passage et de travail : sol et épaisseur courbe de l'évier

30. Château de Carros, coin cheminée, centre de documentation, 2^{ème} étage - 2007
dimensions de l'espace : 220 x 167 x 126 cm, dimensions de l'œuvre : 408 x 361 cm
noir : cheminée (hôte, linteau, pied droit) ; orange : mur d'adossement et mur en retour ; jaune : embrasure de fenêtre, allège et niches ; vert : plafond ; colle non colorée, traces de passage et de travail : sol

34. Château de Carros, palier intermédiaire dans l'escalier de la tour, accès salle de bain, accès centre de documentation - 2007
dimensions de l'espace : H 206 x l 360 x L 248 cm, dimensions de l'œuvre : 850 x 700 cm
bleu : embrasures latérale de fenêtre ; noir : murs/limites et allège de la fenêtre ; jaune : plafond, élément de charpente ; violet : dormant de porte ; colle non colorée, traces de passage et de travail : sol et escaliers

28. Château de Carros, dans la cage d'escalier de la tour : du niveau palier intermédiaire au centre de documentation au 2^{ème} étage - 2007/2008
dimensions de l'espace : 276,5 x 250 x 109 cm, dimensions de l'œuvre : 715 x 365 cm
noir : limites des extrémités ; entrée niveau palier et sortie niveau 2^{ème} étage ; jaune : plafond ; rouge : murs ; vert : épaisseur du décalage du mur ; colle non colorée, traces de passage et de travail : marches et sol

32. Château de Carros, dans la cuisine, placard et escalier accès mezzanine, 1^{er} étage - 2007
dimensions de l'espace : 270 x 245 x 203 cm, dimensions de l'œuvre : 720 x 450 cm
bleu : murs et limites extérieures ; noir : limites des murs intérieur placard et dormant de la porte ; orange : plafond ; colle non colorée, traces de passage et de travail : sol et escalier

11. Château de Carros, départ escalier en colimaçon salle nord 1^{er} étage, trémie, mur, huisserie, sol - 2007 - 168 x 123 cm

P XX. De gauche à droite et de haut en bas :

15. Château de Carros, entrée, escalier de service, accès bureau 1^{er} étage, escalier, mur, sol - 2007 - 129 x 97 cm

18. Château de Carros, accès mezzanine 1^{er} étage, escalier, rampe, sol - 2008 - 90 x 67 cm

26. Château de Carros, accès mezzanine, escalier, palier, huisserie, cloison - 2007

dimensions de l'espace : 239 x 126 x 100 cm, dimensions de l'œuvre : 246 x 240 cm

rouge : dormant et tablette ; vert : mur, faces interne et externe ; colle non colorée : sol et escalier

9. Château de Carros, petit escalier, accès tour 2^{ème} étage, escalier, sol, mur - 2008 - 90 x 57 cm

6. Château de Carros, accès centre de documentation 2^{ème} étage, escalier, mur, huisserie - 2008 - 91 x 70 cm

13. Château de Carros, accès mezzanine du 1^{er} étage, escalier, rampe, sol - 2008 - 167,5 x 111 cm

17. Château de Carros, entrée salle de documentation, escalier, huisserie, sol, mur - 2007 - 97 x 69 cm

5. Château de Carros, accès centre de documentation, escalier, mur - 2008 - 88 x 79 cm

16. Château de Carros, entrée, escalier de service, accès bureau 1^{er} étage, escalier, mur, sol - 2007 - 122 x 57 cm

33. Château de Carros, coin de cuisine, 1^{er} étage - 2008

dimensions de l'espace : 235 x 190 x 182 cm, dimensions de l'œuvre : 590 x 380 cm

violet : solive ; noir : grande embrasure, épaisseur allège de la fenêtre ; jaune : mur, petite embrasure, linteau et allège de la fenêtre ; vert : plan de travail et jambage ; rose : hôte et conduit d'évacuation ; colle non colorée, traces de passage et de travail : plafond, sol

4. Château de Carros, accès centre de documentation 2^{ème} étage, escalier, mur - 2008 - 106 x 55 cm

2. Château de Carros, entrée, escalier de service, accès bureau 1^{er} étage, escalier, palier, trémie - 2008 - 107 x 87 cm

P XX. De gauche à droite et de haut en bas :

8. Château de Carros, accès centre de documentation 2^{ème} étage, escalier mur - 2008 - 78 x 82 cm

23. Château de Carros, écurie/remise, escalier d'accès cuisine habitation rez-de-chaussée, escalier, murs, fenestron, cloisons - 2007

dimensions de l'espace : 229 x 140 x 121 cm, dimensions de l'œuvre : 237 x 330 cm

orange : murs latéraux, fenestron et support bois ; colle non colorée, traces de passage et de travail : escalier

29. Château de Carros, cheminée cuisine, passage bureau, 1^{er} étage - 2007/2008

dimensions de l'espace : 239 x 160 x 140 cm, dimensions de l'œuvre : 524 x 180 x cm

bleu : plafond ; noir : épaisseur du passage ; jaune : mur ; rouge : cheminée (hôte, jambage, socle de l'âtre) ; colle non colorée, traces de passage et de travail : sol

20. Château de Carros, accès mezzanine 1^{er} étage, escalier, mur, sol - 2008 - 69 x 63 cm

12. Château de Carros, haut de l'escalier, accès centre de documentation, escalier, huisserie, renforcement, mur - 2007 - 166 x 142 cm

3. Château de Carros, accès mezzanine du 1^{er} étage, escalier, sol, rampe - 2008 - 99 x 72 cm

25. Château de Carros, «langue», accès du centre de documentation 2^{ème} étage à la salle de bains sur palier intermédiaire, escalier tour, sol, mur, huisserie, sous-face d'escalier - 2008 - 360 x 173 cm

10. Château de Carros, centre de documentation 2^{ème} étage, escalier, palier, mur, huisserie - 2007/2008 - 141 x 107 cm

19. Château de Carros, centre de documentation 2^{ème} étage, palier, mur, huisserie - 2008 - 78 x 60 cm

14. Château de Carros, entrée, escalier de service, accès bureau 1^{er} étage, escalier, mur, sol - 2007 - 164 x 89 cm

1. Château de Carros, entrée, escalier de service, accès bureau 1^{er} étage, escalier, palier, trémie - 2008 - 100 x 79 cm

7. Château de Carros, petit escalier accès tour, sol, mur, huisserie - 2008 - 99 x 69 cm

P XX. - XX Idem page XX- XX, travail en cours in situ

27. Château de Carros, cheminée étage intermédiaire - 2007

dimensions de l'espace : 277 x 147,5 x 137,5 cm, dimensions de l'œuvre : 557 x 226 cm

bleu : profondeur du pied droit ; noir : profondeur du conduit et épaisseur du socle du foyer ; jaune : mur d'adossement, face avant du conduit de fumée, épaisseur du pied droit ; vert : plafond et retombée de poutre

rouge : fond de l'âtre ; colle non colorée, traces de passage et de travail : partie horizontale de l'âtre et sol

22. Château de Carros, accès aux combles étage intermédiaire, escalier, huisserie, murs, sol - 2007

dimensions de l'espace : 150 x 155 x 145 cm, dimensions de l'œuvre : 343 x 317 cm

31. Château de Carros, bureau, croisée de passage (entrée de la tour et de la salle de bain, escalier de service) 1^{er} étage - 2008

dimensions de l'espace : 282 x 245 x 180 cm, dimensions de l'œuvre : 530 x 500 cm

bleu : murs cage d'escalier de la tour ; noir : dormants de portes ; rouge : murs, embrasures de portes et mur d'échiffre ; colle non colorée, traces de passage et de travail : sol, escaliers et seuil

DE FOND EN COMBLE
ŒUVRES DE MAX CHARVOLEN ET DE SUZANNE HETZEL
EXPOSITION INAUGURALE DU CIAC DE CARROS RÉNOVÉ

Que soient ici remerciées toutes les personnes grâce à qui cette exposition a pu avoir lieu et cet ouvrage se réaliser

Antoine Damiani, maire de Carros, conseiller général des Alpes-Maritimes, vice-président de Nice Côte d'Azur

Claude Renaudo, adjointe à la culture
Le conseil municipal de la ville de Carros

Commissariat de l'exposition : Catherine Macchi de Vilhena

Coordination générale du projet : Frédéric Brandi, directeur du CIAC
Médiations : Christine Enet, chargée des publics, et Nicole Dénus
Documentation : Claire Quaroni - Accueil : Dany Delpiano

Textes :
Frédéric Brandi, Max Charvolen, Suzanne Hetzel, Catherine Macchi de Vilhena, Claude Renaudo

Photographies :
Œuvres de Suzanne Hetzel : pages ... à ...
Frédéric Brandi : pages ...
Anne Charvolen : pages ...
François Fernandez : pages ...
Karine Pietri : pages ...
Autres ?

Service communication de la ville de Carros
Responsable : Sylvie Bézis
Infographie, conception et mise en forme de l'ouvrage : Karine Pietri
Site Internet : Séverine Amrani, Jeff Del'Ventissette

Les éditions stArt, Nice
Président : Gilbert Baud

Remerciements particuliers de Suzanne Hetzel à Sabrina Declercq, Michèle Cotet, Anne Devillard, Jean-Luc Heymann, Dany Delpiano, Noëlle Gazan, Dominique Landucci, Zouhaier Bilgacem, Claire Routin, Jean-Michel Piquemal, Giovanni Morina, Aline Devillard, Tobiah Schneider, Dominique Gnagnetti et Max Charvolen pour avoir accepté de figurer sur les photographies ; toute l'équipe du CIAC ainsi que Catherine Macchi de Vilhena, Karine Pietri, Chantal Laporte, Vincent Perrottet Jean Schneider pour leur soutien au projet ; l'hôtel Wilson à Nice pour son hébergement amical ; les laboratoires photographiques Rétine Argentique à Marseille et L'Atelier Voie Off à Arles pour la réalisation des tirages.

Le Centre international d'art contemporain est un service municipal appartenant au pôle culture, manifestations et vie associative de la ville de Carros. Ses actions reçoivent le soutien du Ministère de la Culture et de la Communication (Direction régionale des affaires culturelles de Provence-Alpes-Côte d'Azur), du Conseil Général des Alpes-Maritimes et du Conseil Régional de Provence-Alpes-Côte d'Azur

LES EXPOSITIONS AU CHÂTEAU DE CARROS
CENTRE INTERNATIONAL D'ART CONTEMPORAIN

2010

MAX CHARVOLEN, SUZANNE HETZEL : DE FOND EN COMBLE

[2008-2010 : TRAVAUX]

2007

HUIT ARTISTES DE CORSE : OUT OF CORSICA 2

EDMOND VERNASSA : AVENTURIER DU VISIBLE

LE QUARTEL : BEAU COMME UN SYMPTÔME, EX-VOTO À L'INCONSCIENT

2006

RAYMOND HAINS : ITINÉRAIRE D'UN PIÉTON DE L'ART

ARTISTES DES PAYS NORDIQUES : CARNEGIE ART AWARD

COLLECTION DU CIAC + JEUNES ARTISTES INVITÉS : NOS AMOURS DE VACANCES

CLAUDE & ISABELLE MONOD : UN LIEU, UN ATELIER, DEUX ŒUVRES

SIX ARTISTES DE CORSE : OUT OF CORSICA 1

2005

ŒUVRES DE LA COLLECTION DU FRAC PACA : GESTES, TRACES ET AUTRES SIGNES

SEIZE ARTISTES BRÉSILIENS DE NITEROI : TERRITOIRE EN TRANSIT

DOMINIQUE LANDUCCI : DONNER À VOIR

YUCKI & MICHEL GOELDLIN : LA VIE ENTRE PLUME ET DÉCLIC

2004

ŒUVRES DE LA COLLECTION DU FRAC PACA : L'ŒIL À L'ŒUVRE

HANS HARTUNG : MÉDITERRANÉEN

DONATION MICHEL GAUDET : TOUT EST SILENCE ET JE RÊVE ENCORE...

AINSLEY, GUIMONT, SURPRENANT : MATIÈRES COULEURS MADE IN CANADA

2003

LEROY + LEROY : CARTE BLANCHE

MARTIN CAMINITI : PIÈCES MONTÉES

PIERRE GASTAUD : RÉTROSPECTIVE

ŒUVRES DE LA COLLECTION DU FRAC PACA : TRAITS POUR TRAITS

2002

CLAUDE MORINI : LA PASSION DE PEINDRE

BRUNO MENDONÇA : BIBLIOTHÈQUES ÉPHÉMÈRES

YVES BAYARD : CONTEMPLATION ACTIVE

MARCEL ALOCCO : ITINÉRAIRE 1952-2002

ŒUVRES DE LA COLLECTION DU FRAC PACA : QUESTIONS DE PEINTURE

2001

MARCEL BATAILLARD & KRISTOF EVERART : JUGEMENT DE VALEUR

JÜRGEN WALLER : LE CHEMIN VERS LE NOIR

16 ARTISTES CORÉENS DE PUSAN : DE L'AUTRE CÔTÉ DE LA LUMIÈRE

GEORGES RENOUF : VOYAGES...

2000

CLAUDE TROIN : DE MINIMO

JEAN BRANDY : MÉMOIRES DE SABLE

HOMMAGE À STEVE DAWSON

ALEXANDRE DE LA SALLE : LE PARADOXE D'ALEXANDRE

HANS HUNOLD : RÉTROSPECTIVE 1981-2000

1999

LEONARDO ROSA : L'ARCHIPEL ÉBLOUI

JEAN VILLERI : LA TRAVERSÉE DU VISIBLE

ANDRÉ VERDET : VERDET UNIVERS

ANNE MADDEN : EMPYRIUS

1998

ÉMILE SALKIN : CIRCULATIONS, LE TANGO DE L'ANTIGENÈSE

ANNE MADDEN : ODYSSEE & LOUIS LE BROCCOUY : IMAGES HUMAINES