

Entretien

Jean-Charles Agboton-Jumeau

Max Charvolen

Jean-Charles Agboton-Jumeau : Dans ses *Miettes philosophiques*, Kierkegaard écrit : « Dans quelle mesure la vérité peut-elle s'apprendre ? C'est avec cette question que nous voulons commencer. C'était une question socratique ou plutôt, elle est née de cette question socratique : dans quelle mesure la vertu peut-elle s'apprendre car la vertu est définie de son côté comme une connaissance. »

Mais avant d'envisager cette « proposition batailleuse » selon Socrate, il conviendrait que tu nous rappelles si tu veux bien, comment tu es devenu cet enseignant au long cours à l'école des beaux-arts de Marseille dont, en outre, tu es issu.

Max Charvolen : Je viens, comme tu le sais, de prendre, il y a peu, ma retraite de l'école des beaux-arts de Marseille. Quand tu évoques cet enseignant au long cours, tu me fais penser que je l'ai été aussi, quelques années, à la villa Arson de Nice, et, brièvement à l'école d'art d'Aix.

Commençons par quelques repères qui ont prélué à mon devenir d'enseignant.

J'ai commencé ma formation artistique en entrant aux Arts décoratifs de Nice en 1964 ; j'avais 18 ans. J'y ai rencontré Maccaferri, Dolla, Miguel et Viallat (qui a pris son poste d'enseignant durant cette même année).

J'ai croisé l'année suivante, sans les rencontrer, à l'école même (l'école était alors géographiquement sur deux lieux), Chacallis, Isnard et Valensi. Ces noms participent de mon parcours artistique parce que plus tard dans une même période, certains se retrouveront dans le « groupe 70 », d'autres dans le groupe « Support-Surface ».

En 1964, le cursus des études était très académique, alors que l'école était sur le même trottoir, et à quelques dizaines de mètres, de la boutique de Ben (un réservoir d'informations !) C'est celle qui se trouve à Beaubourg aujourd'hui (ou plus exactement ce qui en habillait son « magasin »).

J'entendais parler des Nouveaux Réalistes... J'habitais place Garibaldi à Nice, et découvrais le cinéma discontinu de Godard. Et... j'ai été exclu de l'école au motif que je n'étais pas adapté à ce que demandait l'institution. Je me souviens qu'elle fonctionnait un peu comme un lycée, rythmée de sonneries... D'où mon inscription, en 1966, à l'école des beaux-arts et d'architecture de Marseille que dirigeait, avec une grande ouverture d'esprit, François Bret.

Une autre date-repère est 1967. C'est l'année où la galerie municipale des Ponchettes, à Nice, expose Arman, Raysse et Klein qui est présent avec un monochrome que je vois « en vrai » pour la première fois.

La période 1968 m'a amené à nouer - ou renouer - des relations

de travail ou d'exposition, notamment au travers du groupe INterVENTION fondé la même année par Monticelli et Alocco. Je participe à *Dossier 68* avec Dolla, Saytour, Ben, Alocco, Cane, Viallat, Monticelli, Dezeuze, Pages...

La lecture de *Fonctions de la peinture* de Fernand Léger et les événements de 68 me conduisent à penser, un temps, que la peinture est trop souvent située en dehors des enjeux sociaux alors que l'architecture permettrait de mieux y participer, d'où mon entrée à l'école d'architecture.



Formalisation et envers, 1969

Je découvre le Free Jazz et je suis sensible à cet émiettement ou cette déconstruction de la mélodie – et ce n'est pas sans rapport avec le refus de l'espace normé qu'est le tableau.

À cette époque, je travaille par découpe sur des vinyles colorés transparents libres, la couleur est donnée par le matériau ou par superposition. Les questions que je me pose entre autres sont : comment être le plus possible dans un espace réel ?... comment éviter l'illusion ? ...Comment mettre à distance l'expressivité. Je suis marqué par les œuvres de Pollock, Klein, Fontana, Hantaï... mais aussi par les papiers découpés de Matisse, qui interrogent, mettent en place des procédures qui transforment la peinture et ouvrent d'autres rapports à l'espace symbolique du tableau.

En 1969, je participe au Salon de Mai au Musée d'art moderne de la Ville de Paris ; la salle des Niçois invités par César comprend : Pagès, Chubac, Alocco, Ben, Saytour, Farhi, Charvolen, Gilli, Viallat. J'entreprends alors une série de pièces monochromes bleues que j'obtiens en trempant la toile de coton dans la peinture liquide que je découpe ensuite de façon à mettre en évidence certaines de ses limites physiques dont l'avert et le revers... réduisant ou

augmentant le format de départ. Ce rapport aux limites, lié à cet espace symbolique normé, va s'intensifier dans mon travail. Ces questions je les partageais avec d'autres artistes dans un courant que rien ne désignait ni ne nommait encore à ce moment là, même si en toile de fond, il y avait BMPT dont les positions critiques avaient suscité des réactions ou des interrogations chez la plupart d'entre nous.

Je me souviens, dans ces années, de la musique répétitive ; le répétitif, on le trouvait aussi, sous différents aspects, dans des pratiques comme celle de Warhol, Arman, Toroni, Viallat... comme une sorte de *all over* qui permettait aussi de poser autrement le rapport à la « composition ». Ça instaurait aussi, entre autre, un rapport particulier à la/aux limite(s)... Oui cet aspect m'intéressait.

En février 1970, je participe, à Nice, à l'exposition *De l'unité à la détérioration* à la galerie *Ben doute de tout* (Viallat, Buren, Alocco, Cane, Charvolen, Dezeuze, Dolla, Parmentier, Mosset, Osti, Pincemin, Saytour, Toroni). En Mars, c'est l'exposition *InterVENTION*, organisée par Monticelli, à la galerie A. de la Salle à Vence avec Dolla, Miguel, Alocco, Charvolen Maccaferri, Osti... Cette même année Dolla et moi exposons ensemble à Céret. Dans la foulée de cette année là, dans un contexte d'ouverture et de réforme, écho des événements de 68, j'obtiens le diplôme des beaux-arts. C'est aussi l'année de la constitution du « Groupe 70 » avec sa première exposition officielle qui aura lieu le 9 janvier 1971 dans le vieux Nice (Chacallis, Isnard, Miguel, Charvolen et Maccaferri). Elle sera suivie par toute une série d'autres expositions du groupe qui eurent lieu tant en France qu'à l'étranger. Une exposition rétrospective du G.70, accompagnée d'un catalogue, vient d'avoir lieu en 2011 à la galerie Sapone à Nice dans le cadre de la manifestation *La Côte d'Azur et la modernité un territoire pour l'expérimentation, 1951-2011*. Elle rappelle cette aventure du Groupe.

Je suis parti ensuite plusieurs mois pour le Brésil chez Oscar Niemeyer effectuer un stage lié à mon cursus d'architecte. Niemeyer m'a intégré dans une équipe qui travaillait sur un projet qui se réalisait à l'extérieur de Rio. J'ai gardé, de cette expérience, un très grand souvenir du Brésil. J'y ai découvert un peuple dont je me suis senti très proche. Du Brésil, j'ai rapporté une technique artisanale de tendeurs que j'ai ajoutée à certaines pièces que je nommais *Échelle et contres formes*.

Importantes les réunions du Groupe 70 ! Les discussions sur nos pratiques, le difficile travail de verbalisation des enjeux. Les différentes lectures, sujettes aussi à discussions ; comme *Le dernier tableau* de Taraboukine, *L'enseignement de la peinture* de Pleyner...

1973 : le poète et critique Raphaël Monticelli revient à Nice. Débute une importante relation d'amitié et de travail qui sera vitale pour moi : ses nombreux textes continuent de dialoguer avec les déplacements de mon travail. Après la Biennale de Paris, deux démissions interviennent dans le Groupe. Restent « Miguel Maccaferri et Charvolen ». Nous poursuivrons à trois nos échanges creusant nos enjeux dans une relation de travail et d'amitié qui demeure encore aujourd'hui pour moi essentielles. Cette même année 1973, j'obtiens mon diplôme d'architecte.

À partir de 1974 j'utilise de plus en plus la toile comme un outil de sa transformation. C'est, à travers le pliage et les découpes, qu'elle commence à s'éparpiller, à se disperser et à s'émietter dans le rapport au lieu d'exposition. En décembre 1975, je me

présente au concours de recrutement de professeur à l'École des beaux-arts de Marseille ; se présentent aussi Kermarec, qui était déjà en poste mais pas encore nommé, Grand et Jaccard... J'ai d'abord intégré, en janvier 1976, le département « Environnement » et, plus tard, le département « Art », après



Echelle et contres formes, 1971

le départ de Viallat (qui était arrivé à l'école durant l'année 1973) pour la direction des Beaux-Arts de Nîmes.

Je fais la connaissance de Jean Mangion, alors attaché de direction à l'école d'architecture. Son amitié et son soutien n'ont jamais cessé de m'accompagner... Ironie du sort : je quitte en 2012 l'École l'année même où il en prend la direction.

Je dois préciser que l'année 1975 est une période intense de discussions avec Miguel, Monticelli et Maccaferri. Nous revenons alors sur les questions de la représentation induite dans le travail. Induite, non seulement comme image de la pratique et de ses processus d'élaboration, mais aussi comme représentation d'un référent externe. Nous nous posions des questions sur l'image, sur la notion de modèle, sur la vieille opposition abstraction/figuration... Tout cela n'est pas exhaustif, mais ça me semble utile pour donner ces « repères » que tu me demandes. Ces moments, ces expériences ont nourri et fait ma pratique et m'ont amené à penser que je pouvais faire partager l'expérience de mes enjeux ou tout au moins sensibiliser de jeunes gens en formation à une conception de la peinture qui me semblait intégrer les questionnements de notre époque.

Jean-Charles Agboton-Jumeau : Ce qui me frappe dans ton

parcours, c'est la question des limites que tu n'as cessé d'expérimenter, tant sur le plan artistique que biographique et géographique : tu as conjugué l'individuel au collectif (INTERVENTION, Groupe 70), tu es passé des arts décoratifs à l'architecture, tu es allé au Brésil ou à Delphes, de la même façon que dans ton travail même, après avoir interrogé les limites intrinsèques de la peinture – je pense notamment aux *Formalisations...* et aux *Échelles...* – tu en testes désormais les limites extrinsèques, aux confins précisément du mur et du sol, des deuxième et troisième dimensions, de la peinture et de la teinture, du contour et du détour(âge), du collage et du pliage, du modelage et du décollage (au sens néo-réaliste du terme), etc. Tu te meus toujours donc entre topographie et topologie comme d'ailleurs entre peinture et écriture ou pratique et théorie, voire poésie et mathématique – je pense respectivement à Raphaël Monticelli et à Loïc Pottier entre autres. D'où cette question : je suppose qu'en matière d'enseignement, tu n'auras pas moins tenté de te situer des deux côtés de la série de limites ou de frontières que j'ai tenté d'énumérer ; quelles sont donc les limites spécifiques auxquelles l'enseignement en école d'art t'aura donné l'occasion d'expérimenter ? Je pense notamment à l'une de ces limites : il est de notoriété publique que, bien plus souvent qu'on ne veut l'admettre, le professeur peut nuire à la productivité individuelle de l'artiste – ou inversement – alors même qu'elles ne me paraissent qu'être les deux faces d'une même médaille ?

Max Charvolen : Vaste question que celle des limites. Ça fonctionne un peu comme les poupées Russes... Tu cites la topographie... Je me souviens que, pour le catalogue de l'exposition à l'École spéciale d'architecture à Paris en 1972, j'ai donné une feuille ronéotée où figurait une photo du travail et en dessous, en guise de commentaire, un extrait du « Que sais-je » définissant la « topographie ». Ce n'est pas un hasard, en y repensant. L'extérieur que capture ou qui capture la pièce et se donne à voir – et pas seulement l'espace, ce vide plastique comme on dit, mais le mur, le plafond, le sol qui environne – cet « extérieur » devait me titiller au point que j'ai choisi cette définition pour commenter mon travail, même si ça n'a pas eu des suites immédiates.

L'exposition, qui se situait dans le vaste hall de l'école, a été sac-cagée par un groupe d'extrême droite et j'y ai perdu plusieurs pièces.

Je suis, bien sûr, intéressé par ce que tu me dis sur mon rapport aux limites, mais je me sens plus porté à parler des limites que fait émerger le travail...

Quant aux limites liées à l'enseignement... Je dirais que j'ai toujours pris ça comme une chance de pouvoir parler de ce qui nous anime. Je dis « parler » parce que « parler », c'est avec « montrer », l'un des outils les plus importants de l'enseignement. Parler et montrer. Et montrer de toutes les façons, quand c'est possible. Il me revient en mémoire cette formule : « la parole comme outil du regard ». Seul, devant le travail de l'étudiant, il ne s'agit pas de « délivrer une parole », mais d'ouvrir à la discussion, prendre en compte, demander à l'étudiant une verbalisation, l'aider à formuler, moi même reformulant plus ou moins, chercher à faire sortir la cohérence propre de son travail par rapport à sa propre logique et donc, pour ce qui me concerne, de sortir des limites de mon propre travail qui ne fonctionne pas alors comme référence pour l'étudiant en question...

Au début, j'aimais beaucoup couvrir, à l'aide de projection de diapositives, de longues périodes d'œuvres d'artistes de façon à faire découvrir un travail et aussi de pouvoir en faire discuter les enjeux, les déplacements, les cohérences. Quand c'était possible, nous allions dans des expositions avec les étudiants et, à partir des œuvres, je leur demandais d'analyser ce qui caractérisait leurs différences, des œuvres qui pouvaient entrer en résonance ou en discordance avec ma propre démarche : sortir de mes limites et les faire sortir des leurs.

On n'est jamais le même enseignant au long de sa carrière, parce qu'autour, ça bouge et que, soi-même on bouge et qu'à cela, se mêle l'expérience du faire et, je dirais aussi, la découverte de l'autre... Excuse les banalités : j'essaie de parler de mon ressenti. Être enseignant : participer à faire émerger du sens, ouvrir des perspectives à (ce) qui n'est pas moi, voir cet autre se transformer de ce qu'il découvre, considérer que l'étudiant n'est pas un être à former à sa propre image mais, pleinement, un « autre » à part entière au service duquel se met l'enseignant, ça aussi c'est sorti de ses limites.

Cela dit, il y a des moments de saturation. Je ne t'apprendrai rien à toi qui a aussi enseigné et dirigé une école... Au début de mon parcours d'enseignant, à Marseille et probablement aussi ailleurs, pour éviter la formatation voire le cloisonnement académique d'avant 1968, l'organisation de l'enseignement était devenue collégiale. Les approches du travail des étudiants se faisaient, le plus souvent, en groupe d'enseignants ; la parole, et l'esthétique qu'elle engageait, était plurielle et s'appliquait à tous les domaines enseignés dans l'école. Cette méthode de travail avait aussi pour objectif d'occuper le terrain face à ceux qui, à l'intérieur de l'école, refusaient cette nécessaire évolution enclenchée par 1968. Je ne m'étendrai pas là-dessus. Il n'y a pas là mystère à dévoiler, mais il faut dire que ce ne devait pas être simple pour l'étudiant : les analyses divergeaient, les références aussi et, pour ma part, je retiens que cela montrait à l'étudiant la complexité des enjeux, qu'il n'existait pas une mais des approches de la représentation, et qu'il lui appartenait de se déterminer. Cet exercice, parfois périlleux, me faisait entrevoir aussi d'autres pistes.

À mon humble niveau de pédagogue, et j'assume cette charge, le premier objectif que je me fixais était de faire exister, dans la relation collégiale, les positions qui étaient les miennes – j'entends par là les enjeux que je partageais dans un courant esthétique.

Mon deuxième objectif était d'essayer de faire ressortir à toute occasion la complexité des enjeux que chaque travail d'étudiant pouvait recéler, sans exclusion d'esthétique. Et le troisième objectif, qui n'est pas séparable des deux premiers, c'était d'attirer l'attention sur l'importance du rapport à l'histoire du domaine, voire des autres domaines, quand ma culture me le permettait. Bien sûr l'engagement de professeur, comme tu dis, peut nuire à la production de l'artiste ou inversement... Un étudiant en formation est-il un artiste ? Tout au long de ces années j'ai aussi appris au contact de mes collègues qui devenaient, au fur et à mesure que je prenais de l'âge, toujours plus jeunes... que moi... J'ai appris aussi des étudiants, je le dis sans démagogie. Ils m'ont appris à moduler les limites. Ils m'ont appris à me méfier de ces bonnes intentions qui peuvent produire l'inverse de ce qu'elles visent et conduire à écraser, parfois, tout échange.

Entendre le rêve, comprendre la façon particulière de chacun de l'objectiver, échanger sur les cohérences ou incohérences, aller sur le terrain de l'autre pour repousser les limites. Mais confronter un étudiant à trop de limites, à trop d'informations, risque de l'empêcher de voir clairement les balises de son propre territoire et écraser ainsi l'objectif d'ouverture et de débordement maîtrisé des limites...

Jean-Charles Agboton-Jumeau : Ma question sur le rapport production personnelle/enseignement concernait uniquement l'artiste, pas l'étudiant qu'en effet je ne considère pas pour ma part comme un artiste ni ne pense qu'une école d'art soit faite a priori pour produire des artistes...

Quoi qu'il en soit, il y a une limite que tout artiste enseignant ne peut éluder ; pour paraphraser Kierkegaard et donc Socrate : dans quelle mesure l'art peut-il s'apprendre d'après toi ? Notamment depuis la révolution pédagogique que tu as vécue dans les années 70.

Secundo, à l'heure où tu prends ta retraite d'enseignant et au moment même où les écoles d'art font l'objet d'une réforme peut-être aussi déterminante qu'à l'issue de 68, que t'inspirent donc l'harmonisation européenne des enseignements supérieurs, le système LMD, les EPCC, la question du mémoire et celle d'un doctorat d'école d'art ? Je te pose d'autant plus la question que je sais que tu n'as jamais par exemple renié tes convictions sinon communistes du moins « communistes » ni non plus une certaine conception de l'art qui a pourtant été infléchie voire balayée par le marché au début des années 80 ?

Max Charvolen : Une pratique extérieure à la pratique artistique ne peut être qu'enrichissante. Je ne pense pas que le fait d'enseigner puisse nuire à un travail d'artiste. L'enseignement m'a libéré de certaines pressions économiques et temporelles. L'envie d'explicitier, de chercher à comprendre, de cerner ce qui peut faire sens, joue un rôle nécessaire dans le travail et je m'en suis servi dans mes approches pédagogiques et peut être qu'en retour cela m'a apporté une vision moins figée dans mon rapport à la peinture. Je suis d'accord quand tu dis qu'une école d'art n'est pas faite exclusivement pour produire des artistes parce que certains seront producteurs d'autres des passeurs ou des intermédiaires. Nous savons combien l'art et ses pratiques, que nous soyons artiste ou usager, sont structurantes, nécessaires à notre développement ; en quoi cela nous aide à nous approprier le monde, à le mettre à distance, à élargir notre rapport sensible au réel, au symbolique, au perceptif... Dans ce sens, il répond à des besoins vitaux. L'art est une pratique sociale comme les autres, il a une histoire, il répond à des nécessités à des enjeux... qui sont décriptables, analysables... Nous avons besoin d'art et notre histoire depuis les origines nous le montre.

L'école d'art est le lieu où l'on refait, où l'on se confronte, pour apprendre et comprendre. À une époque, on disait « l'académie ». Tu fais référence à Socrate... Eh bien, il faudrait rendre au mot « Académie » son parfum socratique... Les jardins d'Akados, lieu de l'enseignement de Platon, c'était bien ce lieu ouvert, dans lequel la transmission se faisait dans la déambulation et la conversation... Faire une œuvre est une autre histoire si on se réfère à cette expression « apprendre pour désapprendre ».

Je n'ai pas suivi de très près la réforme... les évolutions induites par l'harmonisation européenne qui se mettent en place... Ça

devrait entraîner plus d'échanges et de mobilité pour les étudiants, et je prends ces mesures comme un enrichissement. Élever les niveaux de connaissances théoriques, si en amont sont donnés les moyens pour les dispenser, me semble aussi une très bonne chose. Le danger qui a pu être pressenti par certains était celui d'un possible déséquilibre entre parties théorique et pratique. Sur le fond, sans préjuger d'une possible hégémonie de l'un sur l'autre dans l'organisation des études, je pense que la pratique en sera renforcée, par la clarification des enjeux et leur mise en œuvre. Les deux sont évidemment complémentaires dans un rapport dialectique...



À Cannes, villa Isola Bella, dans l'atelier, 2004. Sol, murs, huisseries et plafond. 675 x 653 cm

Mes convictions sont nées de mes rapports les plus divers avec ce qui a animé les différents domaines de la pensée, au delà de celui des arts, de l'après-guerre aux années 60-70. Je me suis construit, comme d'autres, avec les questions qui agitaient ces domaines, leurs analyses, leurs remises en cause... Ce qui a toujours été mis en évidence, tant dans la réflexion que dans la pratique, c'est cette conviction multiple.

Tu fais référence au marché de l'art du début des années 80, probablement en ayant aussi en tête les relations public/privé qui se sont alors mises en place... Le marché de l'art est à l'image de notre économie mondialisée dont l'actualité nous donne à apprécier tous les jours les dérives... Je ne veux pas diaboliser le marché : il a un rôle à jouer. Mais le marché de l'art tel qu'il

est ou plutôt, l'art que produit ce marché, va à contre courant de ce dont les pratiques de l'art sont porteuses. Il serait dommageable que l'école soumette ses contenus et ses méthodes à l'objectif de produire des œuvres, des pratiques, des comportements d'artiste, répondant à l'unique exigence de ce marché, en oubliant les exigences propres à l'art.

Jean-Charles Agboton-Jumeau : Excuses-moi d'insister : j'entends bien qu'en école d'art, il faille d'abord apprendre à désapprendre mais penses-tu cependant que l'art s'enseigne comme la géométrie, une langue étrangère ou le commerce ? Ne suppose-t-il pas une pédagogie spécifique et laquelle d'après toi ? Secundo, pour ce qui concerne le marché, je sous-entends aussi que je te compte parmi les rares artistes toujours en exercice – voire plus que jamais en exercice – à être restés fidèles à leurs convictions tant artistiques que politiques précisément. Tu as continué, malgré le retour à l'ordre esthétique et mercantile massif des années 80, de creuser le même sillon en (dé)construisant et en (dé)montrant du même coup que les prémisses théoriques et critiques des artistes de ta génération restent encore très fécondes, au point de pouvoir transpercer le mur du temps si j'ose dire ; d'où ma dernière question, qu'en est-il de cette tradition critique aujourd'hui, notamment dans l'école d'art que tu viens de quitter ? Se poursuit-elle fût-ce souterrainement ou en est-on définitivement revenu à une époque précritique ou pré-moderniste ?

Max Charvolen : Désapprendre pour ma part viendrait après l'école... Je ne connais pas les formes pédagogiques d'apprentissage qu'on utilise aujourd'hui dans les domaines que tu cites. Ce que je crois savoir, c'est que les moyens pour accéder à la connaissance ont considérablement augmenté et transformé les relations entre enseignant et enseigné. Dans les écoles d'art, l'étudiant arrive avec des attentes, des désirs, des rêves et aussi des connaissances qu'il faut prendre en compte, ne serait-ce que pour multiplier les chances d'une plus grande implication voire ouverture dans son rapport au domaine, et c'est possible par une pédagogie de l'échange voire une pédagogie de l'effacement de l'enseignant. Cette position je la tiens de l'expérience sur le terrain comme je le disais tout à l'heure, à propos des limites et des risques d'écrasement
Tu parles de fidélité... Bien que ce concept soit moralement porteur je lui préfère celui de cohérence parce qu'il me semble que c'est par cet effort de cohérence que nous avons le plus de chance d'apprendre de nos pratiques et aussi du regard des autres.

Ce que l'on désigne comme des pratiques artistiques critiques sont celles qui intègrent les bouleversements de nos sociétés, qu'on le fasse consciemment ou non. Le nombre d'artistes, donc de pratiques, a considérablement augmenté depuis les années 60-70. On peut imaginer que la quantité occulte ce qui pouvait apparaître comme symptôme à une autre époque. On peut aussi se dire que le marché occupe désormais une place et joue un rôle qui masque une grande partie de ces productions.

Pour ce qui concerne l'école que je viens de quitter, il me semble que les efforts qui sont faits pour être en prise avec l'histoire et les différents savoirs qui s'articulent avec les pratiques artistiques, sont de nature à faire comprendre aux étudiants la nécessité qu'il y a à connaître ces outils critiques et à s'en servir.

Jean-Charles Agboton-Jumeau : Connais-tu l'existence du Gruppo 70, homonyme italien du Groupe 70 ?

Max Charvolen : G 70 fut une appellation relativement répandue. Le Gruppo 70 Italien date de 63, il me semble. En 70, dans le milieu niçois, même si on avait connaissance de la poesia visiva et d'Umberto Eco et de quelques autres, je ne crois pas que nous ayons eu connaissance du Gruppo 70. De même pour le groupe Allemand, dont nous ne connaissions aucun protagoniste. Je me suis interrogé sur Gruppo "70"; J'ai pensé que ça devait être le nombre de participants... Pour nous le nom de Groupe 70 était le plus neutre possible et renvoyait à une simple réalité chronologique et à l'inscription dans une époque.

Max Charvolen est né en 1946.

Il a suivi une double formation : en peinture et en architecture.

Il a été enseignant à l'école des beaux-arts de Marseille.