

Bourses Ekphr@sis

De la rencontre entre un artiste et un critique naît une analyse littéraire de l'œuvre

Il est primordial pour un artiste de disposer d'un texte critique de qualité sur son travail. C'est le souhait d'encourager ce format d'écriture qui est à l'origine des bourses Ekphrasis, lancées par l'ADAGP en association avec l'AICA France et *Le Quotidien de l'Art* : elles ont pour objet de mettre en relation 10 artistes avec autant de critiques.

Les textes des 10 lauréats de cette cinquième édition (dotés chacun de 2 000€, couvrant la rédaction du texte et sa traduction) seront publiés au long de l'année dans *Le Quotidien de l'Art*, au rythme d'un par mois. Dans cette dernière livraison, Julie Portier se penche sur le travail de Céline Vaché-Olivieri.

Céline Vaché-Olivieri, candidature à une rétrospective^[1]

Par Julie Portier

Notre rencontre se passe dans l'atelier, le lieu privilégié de la pratique de Céline Vaché-Olivieri. Ici, nous parlons du travail, mais aussi de toute une communauté d'artistes proches ou lointains à laquelle s'arrime le choix de faire de l'art et aide à se penser vieillir en artiste.

« Aujourd'hui, je pensais à cette pièce que j'ai faite à l'atelier récemment. J'avais chez moi ce petit emballage que je trouvais vraiment bien fait, car sans colle ni agrafe. J'ai eu envie de le reproduire

à une autre échelle. J'ai trouvé un grand carton qui traînait et j'ai multiplié toutes les dimensions de l'emballage par 3,5. Je les ai reportées sur ce carton et j'ai formé le nouvel objet, plus grand que sa matrice. Tout ça est allé beaucoup plus vite que ce que je pensais. FILLING A SUDDEN DESIRE ; c'est ce que j'ai écrit dessus, par transfert. Cela traduit à la fois comment c'est fait (mon empressement), mais aussi, ça suggère qu'il y a un contenant à remplir. Avec quoi ? Un désir soudain ? C'est peut-être anecdotique, mais ça dit bien comment je travaille, finalement. »

Cette note envoyée au cours de l'été qui précède notre rencontre fait surgir sous les traits du lapsus le mot « désir », qui sera ensuite répété au cours de nos conversations pour désigner par quel biais les choses adviennent dans l'atelier de cette artiste femme de 45 ans ; et en tant qu'entrée en matière, ça n'a rien d'anecdotique. Il est tout aussi manifeste que cette description d'une cuisine interne en guise d'introduction situe délibérément les enjeux du travail dans le processus créatif, ce, à l'heure où les discours sur l'art à privilégient une approche des œuvres par leur contenu narratif ou théorique. Mis à part l'usage de matériaux de rebuts laissés par la consommation de masse, il n'y a presque rien d'autre qui veuille signifier quelque chose dans les œuvres de Céline Vaché-Olivieri que le fait de se présenter sous la forme de contenants plutôt que de renvoyer à des contenus. Quant aux messages qui se lisent à leur surface, obstinément lacunaires et un peu flegmatiques – comme le sont les paroles des chansons post-punk –, ils martèlent qu'ils n'ont rien à déclarer, sauf que les œuvres ne véhiculent aucune vérité stable ni message explicite.

Une de ces œuvres qui associent objets contenants et langage est la réplique d'un sac cabas en latex sur lequel est inscrit « *The uncertainty principle* » (THE

UNCERTAINTYPRINCIPLE BAG, latex teint, 51x38 cm, unique, 2021, exposé à la galerie Florence Loewy en 2021, l'œuvre est ensuite acquise par le Frac Corse). Je vois dans sa vraisemblance en tant qu'accessoire de mode détournant une règle de physique quantique en un slogan cool une manière d'ironiser sur, les stratégies de séduction dans la course au succès médiatique qui s'observe, dans le monde de l'art. Céline Vaché-Olivieri ne fait pas partie des artistes qui, caracolent en tête de cette course. Son œuvre ne génère presque aucun revenu, commercial. Aussi, les données économiques qui entourent sa production, ont-elles des conséquences sur les formes elles-mêmes et la manière de, les faire, comme chez plusieurs artistes femmes (l'histoire de l'art écrite depuis, un prisme féministe a par ailleurs montré la contribution spécifique des artistes, femmes pour intégrer à l'art, à partir des années 1960, des références aux réalités socioéconomiques des gens ordinaires, voir Rozsika Parker et Griselda Pollock, *Maîtresses d'autrefois. Femmes art et, idéologie*, La Maison Rouge, JRP, 2024). Il y a bien sûr la citation d'un monde précaire dans les boîtes en carton des livreurs de colis Amazon, le sac à dos Decathlon dans lequel on transporte une partie de sa vie lorsqu'on prend le RER tôt le matin et tard le soir. Mais il y a aussi, dans leur sublimation par l'onction ou l'empreinte en latex, deux traitements qui leur confèrent la texture brillante et moite de la chair et la transparence d'une peau fraîche, la confiance d'un appétit de flâneuse pour ces choses vulgaires qui traînent dans les rues et dont la beauté ne se dévoile qu'aux regards attentifs ou égarés. On pourrait aussi relever le caractère répétitif du travail de la main qu'implique la réalisation de ces remakes d'objets trouvés, méthodiquement dépecés pour reconstituer un patron, comme le font les couturières employées à copier une pièce de marque. Là encore, la lecture ne se limite pas à une analogie

entre le travail de l'art et le travail à la chaîne visant à défaire les préjugés de classe, ce que l'artiste pourrait trouver inconvenant, elle qui connaît la valeur de la liberté qu'elle s'est accordée en faisant le choix d'être artiste. Cette marque de l'obsession renvoie selon moi à l'engagement complet et tenace – jusque dans le corps – que demande de poursuivre le projet d'être artiste, une fois passée la phase promotionnelle de l'émergence, et quand, pour des raisons sociales et économiques, une grande partie de la vie se passe en dehors de l'art ou dans ses marges. Et puis il y a aussi une partie qui ne s'explique pas, une énergie qui n'est pas canalisée dans un projet, une dépense non rationnelle tant qu'elle se passe dans ce milieu propice à la recherche qu'est l'atelier. Qu'est-ce qu'on y cherche ? Avec quoi remplir le contenant ? C'est un peu la même question.

Céline Vaché-Olivieri a cette manière de qualifier le travail artistique comme une chose un peu monstrueuse et insatiable, que l'on maîtrise autant qu'elle vous manipule, qui tient au vulgaire autant qu'à la délicatesse, qui peut inspirer le dégoût de soi et dans lequel on cherche pourtant son salut. Cela me rappelle les propos de la peintre expressionniste américaine Amy Sillman (née en 1955) dans un texte intitulé « C'est la merde ». Au sujet du processus créatif, elle écrit : « *Je pense que c'est une sorte de métabolisme qui me pousse à changer, changer et changer sans cesse mes formes, à chercher avec sincérité quelque chose que je ne sais pas encore vraiment, comme si j'étais une espèce de machine à remise en cause.* » (Amy Sillman, *Faux Pas. Écrits et dessins*, After 8 Books, 2021, traduction Charlotte Houette et Benjamin Thorel) Comme Sillman, Céline Vaché-Olivieri est aussi une « *machine à remise en cause* ». J'ai savouré le récit des événements qu'elle a provoqués à chaque fois qu'il était temps pour elle de passer à autre chose. Mon histoire préférée est celle du premier carreau de céramique comportant du

texte (2017). Il signe en quelque sorte une rupture avec les enseignements reçus au sein de la section Objet des Arts décoratifs de Strasbourg. Cette pièce qui a désormais plus à voir avec la peinture et la poésie qu'avec la sculpture, elle l'offre à sa mentore, Elsa Sahal. « *Le texte c'était : PLUS FORT QUE LA MERDE. C'est resté comme un mantra.* » C'est avec cette désinvolture qu'elle engage un pas de côté vis-à-vis de la céramique dont l'étiquette commence à la gratter. En 2016, invitée à présenter de nouvelles œuvres dans une exposition, elle choisit de montrer des céramiques déjà vues – mais peu remarquées, précise-t-elle – emballées dans un grand drap de lycra noir (*Contrebande #1*). En plus d'une intention ambiguë qui consiste à montrer des œuvres cachées, la forme elle-même se veut embarrassante au sens propre comme figuré. Tout en faisant montre d'une certaine sophistication, empruntant plis et nœuds à une tradition japonaise, la masse a aussi quelque chose d'une robe ample qui, destinée à cacher les rondeurs, finit par les trahir. L'occasion est ici donnée de souligner la dimension humoristique dans le travail de Céline Vaché-Olivieri, qui opère sur le mode de l'autodérision, l'œuvre contenant souvent un commentaire anticipé sur son propre échec à convaincre (c'est une des leçons de Martin Kippenberger avec l'usage du langage comme perturbateur), et, par là, sur la portée relative de l'art dans nos existences. Dans ce sens, l'emploi d'étoffes brillantes bon marché ou d'émaux *glossy* en fait volontairement trop pour séduire. Mes ces artifices servent aussi à critiquer le primat donné aux sujets sérieux et aux réflexions profondes dans les débats esthétiques qui oblitérent parfois les enjeux formels, ainsi que la dimension du plaisir. C'est ainsi que je comprends les accents érotiques dont certaines pièces sont dotées.

À partir de ces sculptures enturbannées, les choses qui sortent de l'atelier semblent se soustraire à tout ce qui pourrait en figer la forme et le sens. L'ensemble de carreaux de carrelage formant un poème, *Words of fire* (2023), tel qu'il a été présenté dans l'exposition collective « L'Irrésolue » au PlateauFrac Île-de-France en 2023 (commissaire Anne-Lou Vicente), allait jusqu'à suivre un scénario d'apparition destiné à laisser le texte incomplet. En effet, l'usage que fait Céline Vaché-Olivieri du texte participe de cette dérobade, là où l'on pourrait s'attendre à ce que, directement imprimés sur la forme, les mots sécurisent le sens de l'œuvre. Pour certaines pièces de Céline Vaché-Olivieri, on pourrait même dire que le texte en perturbe le statut : s'agit-il d'une sculpture en carton qui reçoit un texte ou d'un texte dont le support est une boîte en carton ? Il est écrit *THANK YOU FOR SHOWING ME THAT THIS ISSUE IS ALREADY SOLVE*. J'en comprends qu'il n'y a pas de problématique (dans l'art). Mais aussi que l'artiste est peut-être en train de déclarer qu'elle en a fini avec cette série de sculptures. Plusieurs pièces récentes entretiennent un fantasme de disparition, de dissolution, d'évaporation. À ce stade, je me garderai d'en interpréter le sens, encore moins de tenter une lecture psychanalytique. Il serait toutefois amusant de réunir certaines œuvres, comme les pièces d'un puzzle, une énigme. Une rétrospective comme le vestiaire d'un personnage déserteur : ayant laissé là son gant, des cartons de déménagement vides, un sac... S'agirait-il de l'artiste ? Lorsque l'égo s'absente de l'œuvre, on cherche toujours à savoir ce qu'elle raconte en filigrane sur l'auteur.

[1] Titre emprunté à l'exposition de Martin Kippenberger au MNAM en 1993.

JULIE PORTIER

Critique d'art (membre de l'AICA), commissaire d'exposition et enseignante, Julie Portier vit et travaille à Lyon, où elle codirige l'espace d'art contemporain la Salle de bains depuis 2016. Entre 2015 et 2023, elle a enseigné les théories et les histoires de l'art contemporain à l'École supérieure d'Art Annecy Alpes (ESAAA), où elle a cofondé et encadré le Master « Monstre » et mis en œuvre des projets d'expositions et d'éditions dans la logique d'une pédagogie de l'émancipation développée par l'école d'art.

Depuis la fin de ses études d'histoire de l'art à Rennes, elle a écrit des centaines de textes sur des artistes de sa génération en portant un soin particulier à la langue. Elle prête attention à ce qui dans les pratiques artistiques relève de l'engagement au sens large, dans une perspective critique des données du capitalisme. Elle intervient en tant qu'experte dans le champ de l'art et des politiques culturelles. Entre autres, elle siège à la commission consultative du FCAC Genève.