



Céline Vaché-Olivieri

(+33) 6.82.23.07.98

[celine.vache.olivieri@pm.me](mailto:celine.vache.olivieri@pm.me)

[www.celinevache-olivieri.com](http://www.celinevache-olivieri.com)

[plus d'images ici](#)

Céline Vaché-Olivieri vit et travaille à Paris et La Courneuve.

Son travail est une exploration des résidus matériels et symboliques de la société contemporaine. Ses sculptures et installations sont réalisées à partir de matériaux modestes collectés dans son environnement immédiat. Fondée sur le principe économique et idéaliste de l'utilisation de matériaux et d'objets existants et disponibles - qui semblent porter l'éloquence de leur propre expérience - sa pratique réactive la mémoire matérielle du quotidien en interrogeant les logiques de production, d'accumulation et d'oubli qui façonnent nos manières de vivre.

Ses œuvres, qu'elles prennent la forme de sculptures, d'installations ou de textes, jouent avec la frontière entre réel et simulé, entre reconnaissance immédiate et trouble perceptif. Travaillant à partir du déjà-là, CVO cherche moins à produire qu'à révéler ce que ces formes banales peuvent encore contenir de récits, de tensions, ou de résistances discrètes.

Son travail a été montré dans de nombreuses expositions personnelles et collectives, en France et à l'international, notamment au Frac Île-de-France (Paris), à La Salle de Bains (Lyon), au Centre d'art Les Capucins (Embrun), à la Galerie Florence Loewy (Paris), à Glassbox Nord (Paris) ou encore à Scherben (Berlin).

Elle a également participé à plusieurs résidences de recherche, notamment à Jingdezhen en Chine (2017-2018), en Crète (2019) et à Beauvais (2013), et a bénéficié de la bourse Ekphrasis en 2024 (ADAGP). Certaines de ses œuvres ont intégré des collections publiques comme celles du FMAC, du Frac Corse, du Frac-Artothèque Nouvelle-Aquitaine ou du Frac Île-de-France.



*Messages on Dead Leaves*  
2022  
édition de 25 ex.  
24/25  
@celine vaché-olivieri

*Messages on Dead Leaves*

2022  
édition de 25 planches  
de 7 autocollants

La main est, pour moi, la solidité de la présence. Les mains sont parfois un motif du travail et son outil. La matière peut s'imprimer à leur surface (*Mains rouges*). Elles sont la matrice de la série *Les Gants perdus sont heureux*. Elles sont actives quand elles montrent la récolte de pierre sur une plage de Crète pendant une résidence (*Stones of Keratocampos*). Elles disent en creux la disponibilité du travail à se transformer sans cesse sous l'action qu'est la perception.



*Les Gants perdus sont heureux* (série)

2024  
chiffons usagés, fils, scotch, feutre  
20x10,5 cm environ



*Stones of Keratokampos*

2020  
impression numérique sur papier dos bleu  
118 x 84 cm



*La main rouge*

2020  
impression numérique sur papier dos bleu  
dimensions variables

Les sacs, les boîtes, les contenants sont des motifs récurrents dans mon travail artistique. Ce qui m'intéresse dans ces formes, c'est d'abord qu'elles sont très reconnaissables. Je n'ai rien à inventer, je les prélève dans le monde. Ensuite, elles supposent toujours deux espaces, l'un visible : la surface, mouvante, active, vivante. L'autre, intérieur, mutique, mystérieux, voire angoissant ou désirable (j'aime la tension entre les deux concepts). Enfin, ces formes contiennent intrinsèquement l'idée d'un déplacement possible, d'une mobilité.

Dans la série des *Backpacks* (depuis 2023), je reproduis mes sacs-à-dos personnels, en utilisant des matériaux trouvés ou récupérés. Ces reproductions, approximatives, vidées des fonctions de leurs matrices, sont closes. À leurs surfaces se dessinent des poches, également closes, bien qu'elles puissent contenir (des objets, des images, des notes manuscrites). Ce qui se passe à leurs surfaces m'intéresse le plus : ce qu'elles laissent deviner, les espaces de projections qu'elles incarnent.



THE MOPS BAG

2023  
serpillière, feutre bleu, fils, tissu de doublure, tissus, cordelette, mousqueton  
50x35x10 cm  
copie du modèle NH Arpenaz 100 de la marque Quechua



*THE TART BAG*

2024  
tissus, papiers, étiquettes, transferts  
50x30x16 cm  
copie du modèle NH Escape 500 de la marque Quechua



*THE TRUE FACE BAG*

2024  
tissus, papiers, latex, huile de lin, transferts, objets trouvés  
63x30x23 cm  
copie du modèle montagne 30L MH500 de la marque Quechua



*THE PITS BAG*

2023  
tissu de doublure, fils, cordelette, scratch, cire  
37x30x8 cm  
copie d'un modèle de sac-à-dos de la marque Lafuma



*THE BROKENHEART BAG (2)*

2023  
sac poubelle, feutre, fils, image trouvée, papier  
50x35x10 cm  
copie du modèle NH Arpenaz 100 de la marque Quechua



*For A Good Time*

2024  
bois, textiles  
190x110x40cm



*THE BROKENHEART BAG (1/2)*

2023  
textiles, matériaux divers  
50x30x16 cm  
in *JUS PRIVÉ BAISER* (solo show), mars 2024, Pauline Perplexe, Arcueil

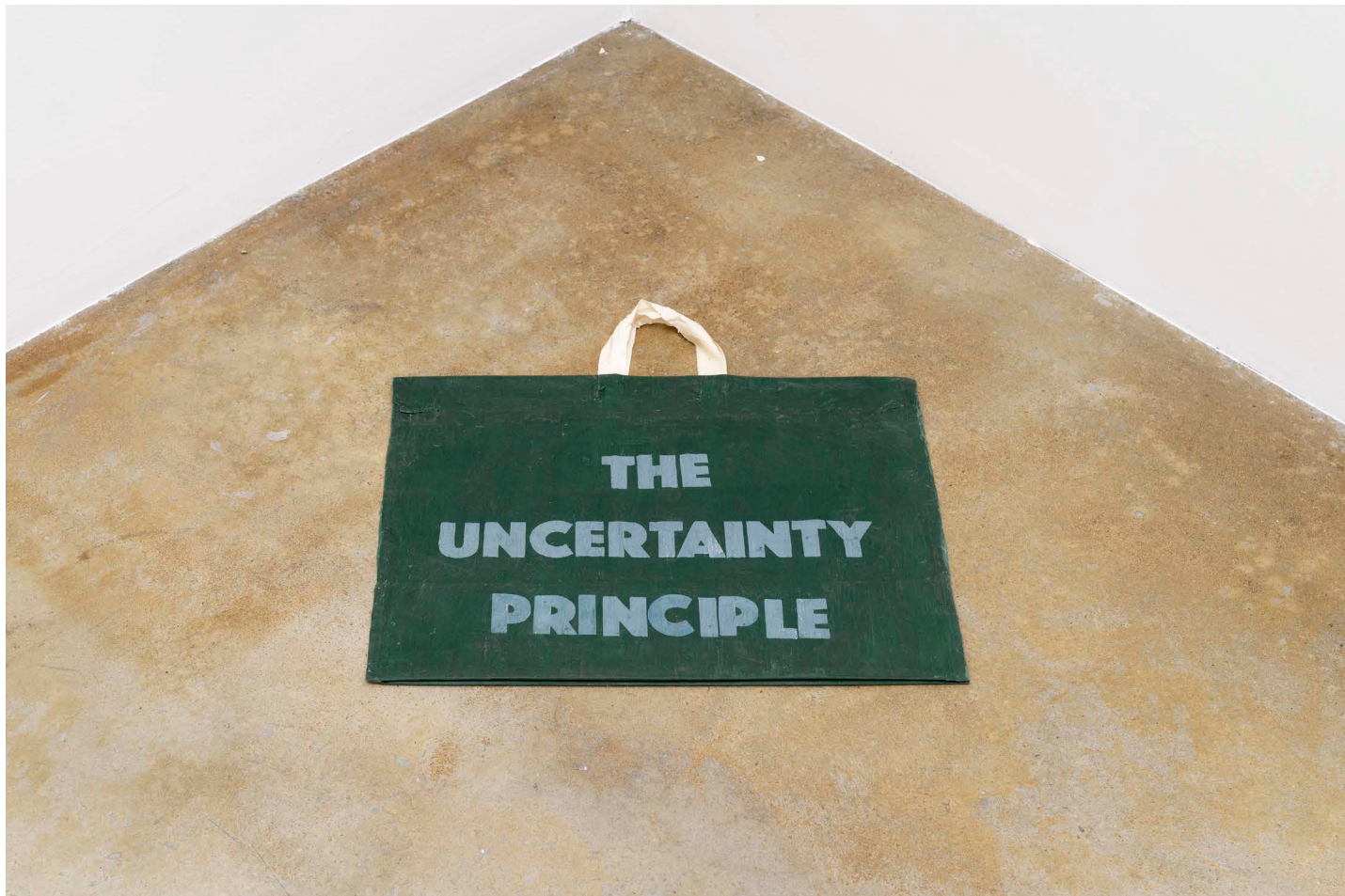
La série *Like A Plastic Bag* (2020-...) est issue de la reproduction de sacs en plastique usagés, portant donc à leurs surfaces des traces de leurs utilisations : plis, déchirures, trous, griffures... Les sacs sont alors dépliés à plat puis recouverts de plusieurs couches de latex me permettant de retranscrire toutes les traces de vie du sac recopié. Parfois des mots sont inscrits à même la matrice, à l'encre : ces mots sont transférés par absorption de l'encre par le latex et se retrouvent à la surface des copies : ils forment des sortes de slogans intimes, questionnant mes conditions de travail, matérielles ou mentales. D'autres « sacs » sont formés par des surfaces plus travaillées, plus épaisses, laissant apparaître chaque couche les constituant, se transformant en « peinture d'humeurs ». La série des *Leftovers* quant à elle réunit des sacs en plastiques usagés dont la surface a été recouverte par des images appliquées par transfert.



*THE INANDOUT BAG  
THE BLACK BAG*

2020  
latex teint  
50x30 cm chaque

in *La Fatigue - chapitre 1* (group show), Novembre 2021, Galerie Florence Loewy, Paris



*THE THERE BAG, THE HERE BAG*

2020  
 latex teint  
 36x24 cm chacun

*THE UNCERTAINTYPRINCIPLE BAG*

2021  
 latex teint,  
 51x38 cm



*THE PINKTOYELLOW BAG*

2020  
 latex teint  
 52x37 cm



*The Leftovers*

2016  
transferts sur sacs plastiques, objets cachés  
dimensions variables  
in *Dévaler la montagne...* (group show), juillet 2016, Les Capucins, Embrun



*Structure portante avec sac (Leftover)*



2016  
cuivre, transfert sur sac en plastique, céramique  
180x20x15 cm  
in *Monstres & Madones* (group show), Mai 2016, Galerie Triple V, Paris

En 2021, l'artiste visuelle Rochelle Feinstein parlait en ces termes: « (...) Le carton est un matériau de tous les jours qui mérite qu'on s'y attarde, à la fois en tant que corollaire de la consommation et en tant que répertoire de l'abstraction (...) ». Les boîtes en carton (*Seeing Double*, *Anything You Want*,...) sont extraites de la rue, réparées, puis reproduites en latex ou décomposées en couches et enduites d'huile de lin. Ce travail plastique, fait de gestes répétitifs, « à la chaîne », traite de la question du flux des marchandises, de leurs histoires et de leur prolifération voire de leur condition de production. Ces surfaces closes fonctionnent en regard des peaux de bananes de *Fruit in disguise*, qui, en séchant, laissent quant à elles apparaître les fantômes de cire qu'elles contiennent.



*Anything You Want*

2024

carton, huile de lin, transfert lettraset  
40x25x10cm

in *JUS PRIVÉ BAISER* (solo show), mars 2024, Pauline Perplexe, Arcueil



*Love Box*  
 2024  
 boîte alimentaire, transfert



*Dumb Box*  
 2024  
 boîte alimentaire, transfer



*Pain Box*  
 2024  
 boîte alimentaire, huile de lin, latex, transfert  
 43x29x8cm chaque



*Seeing Double*

2023

Cartons, huile de lin, scotch, colle, latex, papier  
40 pièces

table: plexiglass et acier,  
production Frac Île-de-France  
130x80x600 cm

in *L'Irrésoûle* (group show), Janvier - Juin 2023, Frac Île-de-France, le Plateau, Paris



*Sans titre*

2024  
carton, huile de lin  
70x70 cm



*Fruit in disguise*

2018-2024  
peaux de bananes, cire, fils  
mobilier d'exposition  
dimensions variables, 35 pièces



Repacked

2024  
cartons d'emballage, transfert, latex  
40x40x10 cm

Que voit-on ? Que regarde-t-on ? Les formes sont dissimulées sous des tissus tendus ( *Contrebande* ) et se laissent deviner en partie. Les reflets dans les rétroviseurs trouvés dans la rue, sortes de fossiles de notre civilisation offrent une image explosée du monde (série *Objetcts in the mirror are closer than they appear* ). Les images glissent à la surface des tissus ( *Curtains* ) . Quel vide anime *THE BROKENHEART BAG* ? Une photographie floue est la seule trace qu'il en reste d'une action menée dans la Durance lors d'une exposition au centre d'art contemporain Les Capucins à Embrun.



*Contrebande*

2016

tissu élastique gris métallisé, matériaux divers

70 x45x45 cm

in *Monstres & Madones* (group show), Mai 2016, Galerie Triple V, Paris



*Objects in the mirror are closer  
than they appear*

depuis 2020  
rétroviseurs, plâtre  
Dimensions variables, 20 élément  
in *Rétroviser* (group show), mai 2024,  
Château de Fougère-sur-Bièvre



JULY 15 1993

*Curtains*

2018

impression numérique sur velours  
450x140 cm chacun

in *Déclassement* (group show), Juin 2018, Château d'Oiron, CMN, Oiron

La lettre, le mot, la phrase, le discours se trouvent, dans mon travail, fragmentés suggérant un manque, une inconnue. Parties d'un tout, le langage écrit ne révèle rien, et comme dit le narrateur du film *Ma nuit chez Maud*, d'Eric Rohmer, « (...) d'ailleurs, il n'y a pas d'histoire ». Le langage écrit est une couche, une surface, il recouvre parfois plus qu'il ne signifie. Il se place entre le vu et le dit. Par déplacement des lettres qui les composent (les annagrammes de HOTEL OCCIDENTAL), les mots offrent de nouveaux horizons narratifs. Incrustés à la surface de carreaux de carrelage par la fusion de la terre et de l'émail dans *Words of Fire*, les mots s'associent et se recomposent à l'infini produisant de nouvelles significations, selon une partition à suivre. Inscrits à même la chair végétale des feuilles de la série *Messages on dead leaves*, ils deviennent cicatrices quand celles-ci sèchent. Tout pour moi dans le langage écrit est mouvement.

*LOON CHEATED CLIT  
ONCE TOLD ETHICAL  
LOCAL TECHNO DIET  
TOO HELL ACCIDENT  
HATED COLLECTION  
DEATH COLLECTION  
AT HELL DECOCTION  
DO ATHLETIC CLONE  
ANECDOTE TO CHILL  
DETECT IN ALCOHOL  
COCAÏNE TEETH DOLL  
THAT COOL DECLINE  
THAT COILED CLONE  
OLD TALENT CHOICE  
CALL HOT CODE NITE*

*Liste d'annagramme d'HOTEL OCCIDENTAL*



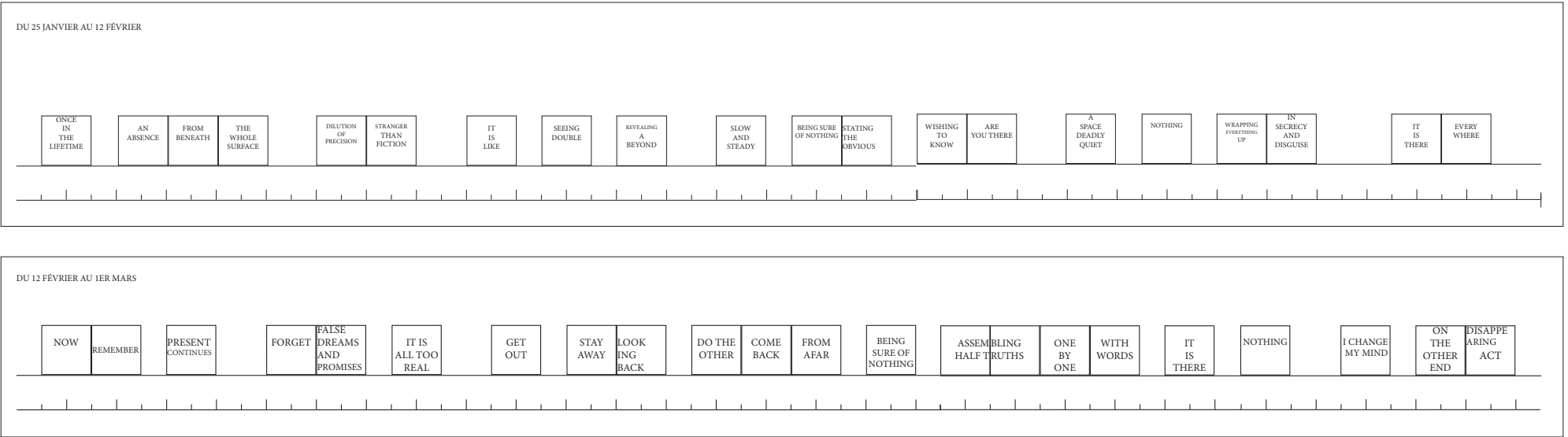
*THAT COOL DECLINE  
(HOTEL OCCIDENTAL)*

2016  
15 lettres en carton trouvées sur place  
dimensions variables

*THAT COOL DECLINE  
(LOT ACCIDENT HOLE /  
ANECDOTE TO CHILL)*

2016  
grès émaillé  
dimensions variables  
in *Oeil de Lynx et Tête de Bois / That Cool Decline* (group show) Septembre 2016, Occidental Temporary, Villejuif





(2017-2023)  
 Email sur carrelage  
 protocole/partitions d'apparition des différentes pièces  
 pour un mur de 610 cm  
 dimensions variables, 47 pièces  
 in *L'Irrésolue* (group show), Janvier - Juin 2023  
 Frac Île-de-France, le Plateau, Paris



Photo-document d'une performance ayant eu lieu dans la Durance, dans un lieu tenu secret, durant l'exposition *Clarence le lion qui louchait*, Centre d'Art Les Capucins (2014)



Candidature à une rétrospective<sup>[1]</sup>

Avant notre rencontre prévue fin septembre dans son atelier de La Courneuve, Céline Vaché-Olivieri me fait parvenir des notes rédigées à mon intention au cours de l’été “19 juillet 2024. 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 extrêmement vite, alors que je pensais qu’il me faudrait recommencer plusieurs fois. 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 entrée en matière n’a rien d’anecdotique. Non seulement elle 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 ; ça n’est pas anodin. Mais cette petite description d’une cuisine interne positionne les enjeux du travail dans le processus créatif, ce à une époque où les discours sur l’art s’attachent davantage au contenu narratif ou théorique des œuvres. Mis à part l’usage de matériaux de rebuts laissés par la consommation de masse ou la méticulosité presque laborieuse de certaines factures – sur quoi je reviendrai – il n’y a selon moi 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 me semblent marteler qu’ils n’ont rien à déclarer, sauf que les œuvres ne véhiculent aucune vérité stable. Et si toutefois elles avaient quelque chose à dire, le message serait très complexe. 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”<sup>[2]</sup>. Même son côté hit – en partie dû à la vraisemblance comique d’une règle de physique quantique détournée en un slogan cool sur un accessoire de mode – me semble ironiser sur des stratégies de séductions dont témoigne la course au succès médiatique qui s’observe dans le monde de l’art et son extension sur les réseaux sociaux.

Céline Vaché-Olivieri ne fait pas partie des artistes qui caracolent en tête de cette course. Comme la plupart des artistes avec lequel-le-s j’ai travaillé, son œuvre ne génère presque aucun revenu commercial. Aussi, les données économiques qui entourent sa production et la conditionnent ont-elles des conséquences sur les formes elles-même et la manière de les faire. C’est un type d’auto-commentaire que je retrouve principalement chez des artistes femmes, à l’exemple de Mar Garcia Albert, également basée à Paris, qui a commencé à peindre directement sur le plastique d’emballage des toiles dès lors que la maternité l’a obligée à travailler plus vite dans l’atelier. 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 sociaux-économiques des gens ordinaires<sup>[3]</sup>. Il y a bien sûr la citation d’un monde précaire dans les boîtes en carton des livreurs de colis amazon, les sacs de courses en plastique que l’on donne encore malgré leur interdiction sur le marché et dans certains commerces de Barbès, le sac à dos Decathlon dans lequel on transporte une partie de sa vie lorsqu’on doit prendre 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 leurs 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 trainent dans les rues et dont la beauté ne se dévoile qu’aux regards attentifs ou égarés. J’ai évoqué le caractère répétitif du travail de la main qu’implique la réalisation de ces remakes d’objets trouvés qu’il s’agit de dépecer

méthodiquement pour en refaire un patron, comme le font les couturières employées à copier une pièce de marque. À cette pénibilité s’ajoute celle que s’administre l’artiste en produisant des séries en grand nombre, ainsi des boîtes ou des carreaux de faïence, qui, dans les phases de réalisation, doivent donner à l’atelier l’allure d’une petite manufacture. 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. L’obsession et la patience que suppose la fabrication de la plupart de ses pièces contiennent, selon moi, un commentaire sur l’engagement complet et tenace – jusque dans le corps – que demande de poursuivre le projet d’être artiste, une fois passé 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 aussi une part de cette implication totale qui ne s’explique pas, une énergie qui n’est pas canalisée dans un projet, une dépense qui n’est pas 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.

Cela me fait penser à un texte de la peintre américaine Amy Sillman (1955\*) paru dans le recueil *Faux Pas*<sup>[4]</sup> sous le titre “C’est la merde” : “Nous essayons de nous surprendre nous-mêmes, et c’est difficile à faire. 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, jamais contente. Je dirais que ce qui se dessine dans la forme, c’est ce mécontentement, et ce qui m’intéresse est la manière dont la forme peut correspondre à ce sentiment ou cette condition – qui peut renvoyer à des trucs amusants ou ordinaires, qui font se sentir seule ou mal à l’aise, étrange ou gauche, et dont on sent pourtant la justesse.” Je pense que Céline Vaché-Olivieri pourrait se reconnaître dans ces mots, bien qu’ils soient ceux d’une peintre expressionniste, tandis qu’il n’y a chez elle aucune expressivité à l’origine des formes, lesquelles sont données par des objets trouvés comme le sont la plupart des textes d’ailleurs. Si des humeurs se manifestent, cela se concentre sur les surfaces dont les multiples effets ne sont qu’en partie maîtrisés par la volonté de l’artiste (ainsi des émaux ou des reflets sur les tissus), j’y reviendrai. Je retrouve chez Sillman 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. Le jour où je visite l’atelier, un des tests de transfert sur un nouveau support dit : “PASSION IS NOT ENOUGH”.

Céline Vaché-Olivieri est elle aussi une “machine à remise en cause”. Il est important pour elle de ne pas poursuivre trop longtemps une série d’œuvres qui permettrait d’identifier son travail. C’est une manière de refuser la loi de l’hyper visibilité, et surtout d’éviter de s’ennuyer. Pour cela, elle se sent proche d’artistes dont le travail a pris des formes tellement diverses que l’ensemble de l’œuvre est compliquée à appréhender et ne peut se résumer en une formule. Cela rime souvent avec une immense liberté, comme celle dont l’artiste allemand Martin Kippenberger est resté le symbole tandis que pour ses compatriotes femmes de la même génération, Rosemarie Trockel ou Isa Genzken, deux artistes qui figurent aussi au panthéon de Céline Vaché-Olivieri, cela a été un frein à leur reconnaissance. Dans la rétrospective que lui consacrait l’an dernier le MMK à Francfort, il était rappelé le parallèle que fait Rosemarie Trockel entre les systèmes de légitimation du monde de l’art qui cantonnent la production d’un-e artiste à un langage formel et les autres cadres imposés aux individus et en particulier aux femmes par la structure sociale et familiale. L’artiste qui a elle-même expérimenté cet emprisonnement dans un type de production avec le succès de ses peintures en tricot mécanique à la fin des années 1980, dénonce avec force l’entretien de la culture de l’égo par cette loi du marché fondée sur le mono-produit et affirme qu’il y a un lien de causalité direct entre le fait qu’un-e artiste se concentre sur son propre langage et que son travail perde tout contact avec la réalité sociale.

J’ai savouré le récit des événements que Céline Vaché-Olivieri a provoqués à chaque fois qu’il était temps pour elle de passer à autre chose. Mon histoire préférée reste 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 dalle qui s’apparente autant à un morceau de carrelage qu’à une œuvre d’art, déplace le travail sur la forme vers celui de la surface émaillée et du texte. Cette pièce qui a désormais plus à voir avec la peinture et la poésie qu’avec la sculpture, elle l’offre à son mentor, 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 des pièces récentes dans une exposition de groupe, elle choisit de montrer des céramique déjà vues emballées dans un grand drap de lycra gris métallisé (*Contrebande*). 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 de l’emballage, 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, et par là, sur la portée relative de l’art dans nos existences contemporaines. L’usage d’artifices comme des étoffes brillantes bon marché ou d’effets glossy sur les surfaces émaillées procèdent de cette stratégie de séduction. Elle est feinte quand elle en fait un peu trop, mais assumée en tant que critique du primat donné aux sujets sérieux et aux réflexions profondes dans les débats esthétiques qui oblitèrent 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. En tant que protocole, l’emballage et les plis qu’il dessine génèrent potentiellement une forme différente à chaque présentation, dont la perception sera encore changeante en fonction des reflets qui animent la surface du textile. Quant aux boîtes en carton démantelées, reconstruites et huilées (*Seeing Double*, 2023), comme les sacs moulés en latex sur lesquels l’artiste appose des textes et des images par transfert, si leur matière est fragile ou périssable, leur mode d’exposition semble volontairement laissé dans l’indétermination : sur socle, table, empilés, au sol, suspendus, aucune position n’est optimale pour les contempler. C’est précisément cette idée de complétude que Céline Vaché-Olivieri cherche à défaire dans l’œuvre. L’ensemble de carreaux de carrelage formant un poème, *Words of fire* (2023), tel qu’il a été présenté dans l’exposition “L’irrésolue” au Plateau en 2023<sup>[5]</sup>, 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. Les combinaisons infinies d’anagrammes créés à partir des lettres en carton trouvées ayant appartenu à un HOTEL OCCIDENTAL dont LOCAL TECHNO DIET, DEATH COLLECTION, THAT COOL DECLINE<sup>[6]</sup> – pour ne citer que mes préférés – montrent combien les mots et les lettres sont pour elle un matériau aussi malléable que l’argile et qu’il peut rapidement conduire à l’informe ou au non-sens. Elle suit en cela la leçon de Kippenberger pour qui la présence du langage dans l’œuvre aurait été une arme à l’encontre de la contemplation, l’action de regarder étant perturbée par la lecture, laquelle dirige l’esprit vers autre chose que la forme présente. 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.

Dans un texte de Michel Gautier que Céline Vaché-Olivieri m’a fait lire pendant l’été, l’hyperactivité de Kippenberger et ses sorties de route sont rapportées à son projet de libérer la sculpture de son immobilité, “pour lui laisser la possibilité de nuire et de se nuire”<sup>[7]</sup>. Plus haut est évoquée une mélancolie suscitée par l’idée que pour rester vivantes, l

es œuvres doivent peut-être rester cachées. Je pense qu’elle souscrit à ces théories qui voient une certaine nécessité dans le masochisme et la disparition pour le bien de l’art. D’ailleurs, il lui est arrivé d’assouvir son désir de faire disparaître les œuvres, comme au cours d’une résidence en Chine dont elle est revenue en expliquant avoir abandonné des objets dans les rues, ce qui a donné lieu à un projet littéraire intitulé *Ghost Objects* en place d’une restitution de recherche en céramique, l’artiste ayant encore raté une occasion de faire ce qu’on attendait d’elle. Plusieurs pièces récentes entretiennent un fantasme de disparition, de dissolution, ou 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.e. En tout cas, lorsque j’ai visité l’atelier, on en était au moment de l’histoire où Céline Vaché-Olivieri fabrique des sacs, non pas des sacs pour faire des courses, mais des sacs pour faire une fugue. Il me tarde de connaître le prochain épisode.

[1] C’est le titre de l’exposition de Martin Kippenberger au Centre Pompidou en 1993.

[2] 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.

[3] Cf. Rozsika Parker et Griselda Pollock, *Maîtresses d’autrefois, Femmes art et idéologie*, ed. La Maison rouge, JRP, 2024

[4] Amy Sillman, *Faux Pas, écrits et dessins*, After eight books, 2021. Traduction Charlotte Houette, Benjamin Thorel.

[5] “L’irrésolue” est une exposition collective curatée par Anne-Lou Vicente au Plateau-Frac Île-de-France en 2023.

[6] “THAT COOL DECLINE (HOTEL OCCIDENTAL)”, 2016 est né d’une trouvaille pendant la préparation d’une exposition “Oeil de Lynx et Tête de Bois / That Cool Decline” organisée par Emilie Renard et Barbara Siriex à Occidental Temporal, Villejuif.

[7] Michel Gautier, “Upside down and turning me | Martin Kippenberger ou l’antistase”, in *Les Cahiers du Musée National d’Art Moderne*, n°134, Hiver 2015-2016.