

## 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 traînent 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 a 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, les 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 garderais 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 Temporary, 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.

Our meeting took place in the studio, the favored space for Céline Vaché-Olivieri's practice. There, we spoke about work, but also about a whole community of artists, both near and far, to which the choice to make art is tied and which helps envision growing old while still living as an artist.

#### Application for a Retrospective<sup>1</sup>

«Today I was thinking about this piece I made at the studio recently. I had this little package at home that I thought was really well-designed, because it used neither glue nor staples. I felt like recreating it on a different scale. I found a big piece of cardboard lying around and multiplied all the dimensions of the package by 3.5. I transferred them onto the cardboard and formed the new object, larger than the original. The whole thing went much faster than I expected. FILLING A SUDDEN DESIRE; that's what I wrote on it, as a kind of transfer. It reflects both how it was made (my eagerness), but also suggests that there's a container to be filled. With what? A sudden desire? Maybe it's anecdotal, but it really speaks to how I work, in the end.»

This message, sent over the summer before our meeting, brings forth—through a slip of the tongue—the word 'desire', a word that would later be repeated throughout our conversations to describe how things come into being in the studio of this 45-year-old female artist. And as an opening statement, it is far from anecdotal. It is just as evident that this description of the inner workings, as an introduction deliberately situates the stakes of the work within the creative process—at a time when discourses on art tend to favour the narrative or theoretical content of works. Aside from the use of discarded materials left over from mass consumption, there's almost nothing in Céline Vaché-Olivieri's works that seeks to signify anything other than the fact that they take on the form of containers rather than referring to any content. As for the messages that can be read on the surfaces—stubbornly fragmentary and somewhat deadpan, much like the lyrics of post-punk songs—they hammer home that they have nothing to declare, except that the works convey no stable truth or explicit message.

One of these works, which combines container objects and language, is a replica of a tote bag in latex inscribed with the words "The uncertainty principle".<sup>2</sup> I see its verisimilitude as a fashion accessory (turning a rule of quantum physics into a cool slogan) as a way of poking fun at the strategies of seduction in the race for media success that can be observed in the art world. Céline Vaché-Olivieri is not amongst the artists leading that race. Her work generates almost no commercial income. As a result, the economic conditions surrounding her production have a direct impact on the forms themselves and the way they are made—something common among many female artists.<sup>3</sup> There is, of course, the reference to a precarious world in the cardboard boxes of Amazon parcel delivery workers, the Decathlon backpack used to carry part of one's life when commuting in public transports early in the morning and late at night.

However, in their sublimation by latex anointing or imprinting—two treatments that give them the shiny, moist texture of flesh and the transparency of new skin—there is also a confession of a flâneuse's appetite for these ordinary things lying around in the streets, whose beauty is only revealed to the attentive or misguided eye. One could also note the repetitive nature of the manual labor involved in making these remakes of found objects, methodically dissected to fashion a pattern, like the seamstresses employed to copy a brand-name piece. Again, the reading is not limited to an analogy between the work of art and the assembly-line work aimed at undoing class prejudices—something the artist might find inappropriate, knowing the value of the freedom she has granted herself by choosing to be an artist. For me, this brand of obsession speaks to the complete and tenacious commitment—right down to the body—that it takes to pursue the project of being an artist, once the promotional phase of emergence has passed, and when, for social and economic reasons,

much of life is spent outside art or on its margins. And then there's the part that can't be explained, an energy that isn't channeled into a project, an irrational expenditure, as long as it takes place in that space so conducive to exploration: the studio. What are we looking for? What do we fill the container with? It's much the same question.

Céline Vaché-Olivieri has this way of describing artistic work as something somewhat monstrous and insatiable—something one controls as much as it manipulates you, something as vulgar as it is delicate, capable of inspiring and self-loathing, and yet in which you seek salvation. It reminds me of the words of the American expressionist painter Amy Sillman (1955\*) in a text entitled "Shit Happens". On the subject of the creative process, she writes: "I think it is a kind of metabolism that drives me to change and change and change my forms, searching rather earnestly for something I don't quite know already, a kind of questioning machine."<sup>4</sup> Like Sillman, Céline Vaché-Olivieri is also a "questioning machine". I relished her stories about the events she provoked each time it was time for her to move on. My favorite story is that of the first ceramic tile with text (2017). In a way, it marks a break with the teachings received in the "Object" department of the Arts Décoratifs de Strasbourg. She offered this piece, which now has more to do with painting and poetry than sculpture, to her mentor, Elsa Sahal. «The text was: PLUS FORT QUE LA MERDE [STRONGER THAN SHIT]. It stuck like a mantra.» With that kind of casual defiance, she began stepping away from ceramics, a label that was starting to itch. In 2016, invited to present new works in an exhibition, she chose to show ceramics that had already been exhibited—but little noticed, she points out—wrapped in a large sheet of black Lycra (Contrebande #1). Beyond the ambiguous intention of showing hidden works, the form itself was intended to be both literally and figuratively awkward. While displaying a certain sophistication, borrowing pleats and bows from Japanese tradition, the mass also has something of the look of a loose dress, which, intended to hide curves, ends up betraying them.

This is an opportunity to highlight the humorous dimension of Céline Vaché-Olivieri's work, which operates in the mode of self-mockery. The work often contains an preemptive commentary on its own failure to convince (this is one of Martin Kippenberger's lessons, with the use of language as a disrupter), and hence on the relative significance of art in our lives. In this sense, the use of cheap, shiny fabrics and glossy enamels deliberately overdo the seduction. But these campy devices also serve to critique the dominance of serious subjects and deep reflections in aesthetic debates—discussions that sometimes obscure formal concerns as well as the dimension of pleasure. That's how I understand the erotic overtones present in some of her pieces.

Starting with these turbaned sculptures, the things that emerge from the studio seem to evade anything that might fix their form and meaning. The set of tiles forming a poem, Words of fire (2023), as presented in the exhibition "L'irrésolue" [The Irresolute] at Le Plateau in 2023, went so far as to follow a scenario of appearance designed to leave the text incomplete. Indeed, Céline Vaché-Olivieri's use of text plays into this elusiveness where one might expect words directly printed on the form would anchor the meaning of the work. In the case of some of Céline Vaché-Olivieri's pieces, we might even say that the text disrupts their status: is it a cardboard sculpture that happens to carry a text, or a text whose support is a cardboard box? It reads: THANK YOU FOR SHOWING ME THAT THIS ISSUE IS ALREADY SOLVED. I take this to mean: there is no issue (in art?). But perhaps also that the artist may be declaring that she's finished with this series of sculptures.

A number of her recent pieces entertain a fantasy of disappearance, dissolution, evaporation. At this point, I'll refrain from interpreting their meaning, and even less so their potential psychoanalytic aspect. It would, however, be amusing to put certain works together like pieces of a puzzle, a riddle of sorts. A retrospective like the wardrobe of someone that's abandoned ship: having left behind a glove, empty moving boxes, a bag... Could it be the artist? When the ego is absent from a work of art, we always look for what it quietly reveals about the maker.

[1] This was the title of Martin Kippenberger's exhibition presented at the Centre Pompidou in 1993.

[2] THE UNCERTAINTY PRINCIPLE BAG, tinted latex, 51x38 cm, unique, 2021. Exhibited at the Galerie Florence Loewy in 2021, the work was later purchased by the Frac Corse.

[3] Art history written from a feminist perspective has also shown the specific contribution of women artists in integrating references to the social-economic realities of ordinary people into art from the 1960s onwards. See Rozsika Parker and Griselda Pollock, *Maîtresses d'autrefois, Femmes, art et idéologie*, La Maison Rouge, JRP, 2024.

[4] Amy Sillman, *Faux Pas: Selected Writings and Drawings, After 8 Books*, 2021.

[5] "L'irrésolue" [The Irresolute] was a group show curated by Ann-Lou Vicente at Plateau-Frac Île-de-France in 2023.