

Du don improbable de l'instant

S'accrocher à la matière, valoriser la matière, trouver l'équilibre dans ses contraires et en écrire la forme, en modeler le sens : la sculpture de Christine Célariet vit de silence et d'effacement. Ses œuvres possèdent ainsi un espace intermédiaire reliant des volumes solides et fragiles, transparents et opaques au sein duquel, lumière et pesanteur interagissent. De ses premières sculptures modelées en terre ou en plâtre à ses travaux récents recourant au dessin et à la broderie, les questions d'ordre existentiel, le pérenne et l'éphémère, la matière et le langage ponctuent son parcours. En abordant le temps – tenter de le saisir dans un volume ou dans un récit – l'artiste se confronte à une réalité fuyante, son geste devient la trace de l'acte, d'une histoire, d'une intimité vécue. Des fragments d'objets, des souvenirs à peine effacés, des débris récupérés, des mots encore qui composés avec une juste distance, disent de la vie plus qu'ils ne la décrivent, comme un deuil de l'image, en comblant le vide.

De la main à la mémoire

Au début des années 1980, ses sculptures restent attachées à la masse, affirmant leur poids visuel dans des formes simples, d'essence virginale ou architectonique et dans le traitement de la texture, traces du geste et des pigments dans la matière, surface granuleuse ou lisse, irrégularité régulière qui confère à l'œuvre sa vie propre. Chacune est un lieu – d'une archéologie réinventée à une architecture organique – ouvrant sur des temporalités distinctes, le temps humain et le temps géologique. L'un et l'autre entrent en dialogue au sein d'œuvres nourries des principes de forme et de rythme d'objets naturels, galets, rochers, végétaux. Dès ses premières recherches, plus que de représentation, l'artiste traite de l'idée de présence et les titres donnés à ces travaux évoquent le passage, quel qu'en soit sa nature. *Origine*¹, en raison de sa relation à la pesanteur, renvoie à l'humain, empreinte du corps dans la terre, fragile érection que la densité de matière écrase. Elle adhère au sol et y puise son énergie, générant dans l'informe, l'expression même de la chair sensible entre cycle naturel et question métaphysique. Les œuvres des années 1980 offrent une philosophie de la vision à partir d'un langage formel qui, jouant d'antagonismes, traduit les tensions existentielles. Statisme et mouvement, rigidité et souplesse, verticale et horizontale s'opposent par exemple dans *Lieu Antérieur*², une œuvre encore qui évoque le minéral et le végétal dans une relation à la fois d'exclusion et d'interdépendance. L'harmonie naît de la force constructive des éléments d'essence géologique sur lesquels se développent en ondoyant, des formations souples et planes témoignant de la vie et du temps : socle solide pourtant appelé à disparaître sous des strates aux allures de drapés sans début ni fin, vertige

¹ *Origine*, 1981, terre cuite, 3 sables, 50 x 35 x 30 cm.

² *Lieu Antérieur*, 1983, terre cuite, cailloux, poudre d'or, 70 x 30 x 40 cm.

de la mémoire, déjà, où chaque instant est ainsi pure mobilité. D'où la nécessité de la trace et du rapport direct à la matière pour rapprocher la main de l'image, comme un lien entre l'intime et l'universel. La question du lieu, aussi bien au sens théâtral que sculptural, est omniprésente : le lieu est conçu comme une organisation d'ouvertures, de passages et de barrages, de limites et d'extensions, à l'intérieur de laquelle s'articulent le vide et le plein. L'architecture géologique d'*Entre-Deux*³ s'ouvre sur un espace matriciel au sommet duquel, enserrée dans ses parois une vasque a recueilli des verres dépolis. Matière et lumière offrent ici une métaphore de la création elle-même au cœur d'un espace-temps dont l'homme n'a aucune mesure, appréhender ici, l'intériorité de la sculpture, la trace de sa propre conception grâce au pouvoir signifiant de l'architecture.

Le temps psychologique est irréversible, l'écoulement des vécus se fait dans un seul sens. Cette conscience de la durée est présente dans des œuvres comme *Autel*⁴, *Un temps posé*⁵. L'homme, confronté à sa finitude, recourt à la représentation de son image y associant des rituels pour exorciser la mort. L'élévation gracile d'*Autel* révèle ce désir humain : comme une offrande, l'image de sa présence physique se laisse enclore dans les limites de la forme, mais dans le champ étendu de l'espace que la structure graphique contribue à définir. Un seuil architecturé, lieu de transition, encore un passage pour accueillir le corps. L'œuvre de Christine Célarié est nourrie de l'esthétique des films de Pasolini dans laquelle image et signe, sensualité et mystique disent tant du corps : celui offert au désir ou à la répulsion, celui éprouvé dans ses émois, le corps comme individu de chair ou comme élément de l'expression qui supporte le langage, le corps est parole. Cet aspect, du reste comme dans l'œuvre du cinéaste, confère aux réalisations de l'artiste, une dimension sacrée, « ce qui toujours parle en silence est le corps »⁶écrit Pasolini dans son roman inachevé. Les séries du début des années 1990 contiennent cette double possibilité d'évoquer à la fois la matière et l'être, le sujet n'étant pas opposé à l'objet, mais tous deux contenus dans une épure qui interroge finalement la manière d'être là. Se libérant peu à peu de la masse et instaurant un dialogue entre surface et volume, les sculptures de *La matière du silence*⁷, interrogent la continuité de la forme, celle de la chose, de la présence, ce pour quoi la sculpture est un corps et non une image. Chacune, dans son rapport à l'espace, convoque la vue, le toucher. Granuleuse ou lisse, polie ou accidentée, la texture de leur peau renforce la sensation de ce qui est. La série, dans l'œuvre de Christine Célarié, s'entend comme un récit, chaque pièce énonce une étape comme celles qui dans l'existence marquent une destinée. Chacune comprend l'empreinte identitaire de sa conception, l'expérience et la sensibilité de l'artiste, l'élément humaniste qui dirige les caractéristiques formelles de l'œuvre. Les compositions de cette série sont

³ *Entre-Deux*, 1986, plâtre pigmenté, verres dépolis, 120 x 80 x 80 cm.

⁴ *Autel*, 1986, plâtre pigmenté, structure acier, 150 x 60 x 40 cm.

⁵ *Un temps posé*, 1988, plâtre pigmenté, 80 x 120 x 40 cm.

⁶ Pier Paolo PASOLINI, *Pétrole*, note 130, traduction René de Ceccatty, Gallimard, 1995, p.561.

⁷ *La matière du silence*, série comprenant 25 sculptures, techniques mixtes, 1992-1994.

issues d'une période au cours de laquelle, l'artiste affirme l'assemblage face au modelage. L'opposition qui découle de leur nature distincte lui permet, dans des pièces murales ou en volume, de rendre compte de tensions et de rythmes nouveaux, jeux de plans et de lignes qui dans leur rapport à l'espace comme au réel reposent la question du cadre et du socle. C'est également au cours de ces années qu'elle expérimente des échelles différentes, notamment avec des pièces totémiques, des sculptures dotées d'une monumentalité intérieure. *Venise primitive*⁸, par exemple, s'érige non pas sur un socle, mais sur une base dont la forme évoque une vasque dorée ou recouverte de mosaïque – comme un hommage à la basilique Saint Marc – avec en son centre un pilier supportant une sphère. La simplicité de son vocabulaire formel est en dialogue avec la nature et ses forces, le mouvement et l'expérience humaine : la sculpture ainsi mise en lumière vibre vers le haut.

Privilégiant davantage la récupération de matériaux et d'objets, Christine Célariér mêle à la subjectivité de son expérience personnelle, la trace du réel donnant naissance à une poétique qui n'anéantit nullement la véracité de l'humanité qui s'en dégage. À partir de 1995, elle crée des œuvres plus intimistes à l'instar de celles de la série *Point creux sur papier birman*⁹. Le titre, à priori, ne désigne que ce qui est donné à voir : un point réalisé à l'encre de chine sur une surface de papier. Cependant, cet assemblage, subtil tant dans le rapport des matières entre elles – texture, couleur – que dans le jeu des plans – opacité, transparence, épaisseur, format – renvoie à l'idée du souvenir, celui que l'on forme à l'évocation du lointain, le voyage, peut-être. Point creux c'est aussi l'écriture, si présente dans la vie de l'artiste, même si la tissure grossière du papier Shan est plus propice à l'emballage du thé. Le point marque la fin du récit et en même temps, il est la trace sur laquelle on s'attarde cherchant vainement à en comprendre le mystère. C'est au sein de ce type d'espace que Christine Célariér interroge l'image du sens puis le sens de l'image indéchiffrable dans son évidence, relative et absolue. D'où cette œuvre, modestement intitulée *Petit diptyque*¹⁰, dans laquelle se rejouent plusieurs métaphysiques du temps, l'intemporel et la finitude – le pérenne et l'éphémère auquel chaque élément dans son essence matérielle renvoie – recadrés au centre de la composition et déclinés dans la prédelle. Viendra un temps où l'œuvre ne sera que par ses cadres vidés de toutes présences puis de toutes substances, en resteront les traces comme altération de la surface, image. La série des *Icônes Païennes*¹¹, bien que son vocabulaire soit fréquemment dans le registre de la sculpture – matériaux, objets, assemblage suggérant la troisième dimension – est au cœur des problèmes spécifiques à la peinture, signifier par la couleur et dans le contraste la vertu de la chose, « cet invisible, écrit Yves Bonnefoy, qui est, même dans la vie quotidienne, la seule réalité. [...] Nous retenons de son apparence quelque partie plaisante ou

⁸ *Venise primitive*, 1994, bois, plâtre, pâte de verre, 180 x 70 cm.

⁹ *Point creux sur papier birman*, 1995, série de 7 œuvres, bois, métal, tissu, sable, papier birman, 35 x 45 cm.

¹⁰ *Petit diptyque*, 1996, acier, papier, sable cailloux, brindilles, 15 x 25 x 3 cm.

¹¹ *Icônes Païennes*, 2000, série de 10 œuvres, techniques mixtes, bois exotique, cire, métal, fourrure, sable, brindilles, plumes, corde, latex, 30 x 30 cm.

hostile pour projeter, comme l'ancien peintre, dans un espace mental, notre fable de ce qu'elle est. »¹² À la fois, œuvre d'art et objet de culte – religieuse dans son acceptation la plus large – l'icône est significative du rapport qu'entretient l'homme à l'image lorsqu'il se situe face à sa conscience supérieure, l'être dans son concept, le rayonnement d'une essence. La nature païenne des œuvres de la série réside dans leur processus même, une alchimie qui met tous les sens en éveil, matériels organiques, substances naturelles mutantes, minéraux, objets façonnés par l'homme et l'espace obscur, profond qu'un jeu de cadres illumine. La légèreté d'une plume et la douceur parfumée d'une pelote de fourrure opposent au bois dur, brut, à l'acier froid, acéré, leurs qualités sensuelles et maternelles. Ce sont encore de fragiles brindilles et la cire que la chaleur de la main permet de modeler, forme originelle perdue ou forme de souvenir, ici amas ou patine, toujours le temps. Dans les *Fragments de sols*¹³, Christine Célarié en fige les traces dans le bronze : inclusions de petits cailloux, de feuilles, de petites branches, empreintes à peine esquissées, creux et pleins formés par la terre, son érosion. Chaque coin de sol est d'abord une photographie, elle-même à l'origine de l'écriture de courts textes associant un mois de l'année et un lieu, réunis au sein de chapitres, les quatre saisons. Chaque texte est un espace-temps, un fragment rythmé par un va-et-vient entre le réel et le souvenir, l'un et l'autre peut-être imaginé, secret du récit. L'édition¹⁴ présente quelques photographies, mais aussi une série de dessins, *les sculptures utopiques*. Le dessin n'est pas en marge de son travail de sculpteur, c'est une autre façon de parler de volume, d'espace, de rendu de matière et chaque dessin est le lieu de formes inspirées de la nature ou de l'architecture. *Les coins de sol* sont nés, étape après étape, du choix d'un fragment au passage d'une matière à l'autre, la terre, son moulage en latex coulé en cire puis en bronze : vingt-quatre plaques chacune isolée du sol par trois pointes, un défi à la pesanteur du matériau, une mise à distance de l'objet qui sacralise le sujet. Chacune est une partie infime, unique, elle est son propre lieu, sa propre histoire, sa propre temporalité. « Le secret sera gardé, la mémoire est sauve »¹⁵. Composées, elles forment un tout qui s'extrait de leur réalité antérieure, il est artefact, sculpture.

L'intime à rebours ou la figure de l'absence

Selon Paul Ricœur¹⁶, le temps ne devient temps humain que dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif. Sa « mise en intrigue » est un lien transculturel, anthropologique « entre l'activité de raconter une histoire et le caractère temporel de l'expérience humaine ». Au tournant du millénaire, le travail de Christine Célarié se rapproche de cette conception du temps, au plus près de l'intime aussi bien dans les choix des matériaux et des techniques que dans le

¹² Yves BONNEFOY, *L'Improbable*, Paris, Mercure de France, 1980, p.72.

¹³ *Fragments de sols*, 1998 – 2000, série de 24 bronzes, 14 x 14 x 10 cm chacun.

¹⁴ Christine CÉLARIÉ, *Fragments de sol (L'Incipit)*, Lyon, Terre de Sienne, 2002.

¹⁵ Ibid., Été. Juillet – Sail sous Couzan.

¹⁶ Paul RICŒUR, *Temps et récit*. Tome I : *L'intrigue et le récit historique*, Paris, Le Seuil, 1983, 85.

rapport des objets à l'espace. C'est au cours de ce passage temporel, que mots, locutions, phrases et récits – brodés ou écrits au crayon – quittent la page et intègrent le champ plastique, verbe et forme à la fois.

La série intitulée *Les Petites Campagnes*¹⁷, sans renoncer aux choix précédents – récupération d'éléments naturels ou fabriqués, assemblage, intérêt pour la matière – est sans doute la première dans laquelle l'artiste met en œuvre les mots et le textile. Échappant à la sérialité, chaque « petite campagne » est unique bien que formellement identique : un pavé superposé d'un coussin en satin rouge sur lequel est présenté un flacon obstrué par un tissu et clos par une étiquette comportant l'inscription brodée « petite campagne ». Si le contenant est similaire, son contenu, à l'instar des *Coins de sols*, est différent et ne se révèle qu'à son observation attentive. Chaque bouteille renferme une petite installation composée à partir de végétaux, de corps d'insectes ou de leurs mues récupérés dans des lieux de campagne non précisés. Ne pas indiquer de provenance pour nous maintenir malgré tout à distance, hors de son histoire, un geste de pudeur qui nous conduit au cœur d'une intimité, l'atelier. S'appropriant les méthodes du naturaliste, l'artiste mi-collectionneur, mi-conservateur rassemble et présente des objets qui n'ont de rares et de précieux que leur statut d'objet trouvé, d'objet choisi, l'étiquette parodiant en quelque sorte les méthodes d'identification et de classement des musées en vue de la conservation des espèces. Comme le cabinet de curiosités, l'installation repose sur l'idée que le monde peut tenir dans une pièce. Mais là n'est pas le seul référent de l'œuvre. Le support n'évoque pas un simple socle de présentation, il a partie liée avec le sacré et ses rituels au sein d'un dialogue entre profane et divin. Ces deux aspects de l'œuvre de Christine Célarié, plus précisément, le scientifique et le religieux, sont du reste présents dans la plupart de ses œuvres. Le rouge utilisé pour le coussin l'est en tant que symbole fondamental du principe de vie – qu'en outre les flacons conservent – la force et l'éclat qu'il contient sont renforcés par le choix d'une étoffe de satin. Par ailleurs dans la plupart des textes sacrés du Proche et Moyen-orient, le rouge est associé à l'amour divin et représente la divinité et le culte. Chaque « Petite campagne » relève de l'offrande, sans pour autant illustrer la foi en un dieu. Elle rend compte de l'un des actes les plus courants et les plus anciens de l'homme dans sa conscience d'être. La référence au religieux s'affirme dans une série comme *Rituels*¹⁸. L'installation est constituée de neuf sculptures en plaque d'acier présentant un plan incliné, une forme qui évoque celle du lutrin, derrière, la parole et le chant. Certaines sont voilées d'une étole blanche, empesée ou plissée, d'autres entourées de vieilles étoffes nouées ou tressées, un mot brodé, « le silence ». Un lé de soie brodée de rouge invite à ce parcours initiatique, en reliant les espaces du sol à l'architecture votive au sein de laquelle, l'une des plaques de métal, ouverte en son centre, est traversée d'un bloc de cire dans lequel est gravé de part et d'autre de la stèle « la chair/est vive », le sens naît de la construction nomade de la phrase. L'œuvre comprend aussi une valeur monumentale, le tissu est présence et

¹⁷ *Petites Campagnes*, 2000, 40 flacons de verre, pavés, coussins de satin, végétaux, minéraux, animaux, 25 x 15 chacun.

¹⁸ *Rituels*, 2001, série composée de 9 pièces, acier, cire, tissus, galons brodés, verre, environ 130 x 45 x 30 cm chacune.

mémoire, il contient dans son histoire, le geste et le corps de l'humanité. Le langage du tissu est le sujet d'une autre installation *Le dit du drap*¹⁹, une immersion dans l'espace bidimensionnel des surfaces blanches au centre desquelles se détache un mot précédé de son article brodé au fil rouge. Étendus sur des câbles, les draps anciens des couches de couples anonymes redistribuent le lieu, l'ouvrant ou le fermant, traçant des perspectives furtives, où lignes et plans relativisent nos repères spatiaux. Jouant à la fois de leur souplesse et de leur poids, déplacement perceptible de l'air, ils créent une atmosphère étrange, baignée de teintes livides, spectrales. De la naissance à la mort, tout est inscrit au cœur des fibres, toutes les traces en animent la surface pourtant immaculée, apparence. Les mots brodés à leur mi-hauteur en rappellent le rythme de la vie : la peau, la sueur, la souillure, la jouissance, l'oubli, la déchirure, la naissance, le sommeil, d'autres mots encore qui vibrent sous la caresse de la main. Tout se trame autour et par la voix. Le son – celui délicat des clochettes en cuivre suspendues au rabat du drap, celui de la composition musicale de Kaija Saariaho²⁰, *Lonh*²¹ et celui de la parole du *Dit du drap* – donne voix à l'informulé par le tissage de voix parlée et chuchotée, de voix d'enfant, de chants d'oiseaux et de cloches mêlant des bruits de souffle à des sonorités pures. Et chacun de s'écouter lui-même de l'autre côté du drap. La première personne fait écho à « la voix sans personne », comme cette troisième dimension du langage, décrite par Jean Tardieu :

« Cette parole qu'un peuple d'ombres se transmet d'une rive à l'autre du temps, il semble qu'une seule voix sans fin la porte et la profère. Elle seule, dépositaire d'un monde de secrets, tire de notre absence une longue mémoire, dessine dans l'espace la figure de l'Homme et prête à nos hasards la forme d'un destin. »²²

Ce qui apparaît, ce que l'esprit forme se dévoile aussi dans les *Suites Nomades* composées de deux séries, *Les épiphanies*²³ et *Voilà longtemps qu'elle n'avait plus pensé à lui*²⁴. Le titre de la première provient d'une rencontre de l'artiste avec le mot, qu'elle-même dit avoir « engrangé quelque temps dans l'attente incertaine d'une connexion avec un projet formel ». Puis, la référence à James

¹⁹ *Le dit du drap*, 2001-2002, 20 draps de lit 2 personnes, broderies, cloches en cuivre, bande son.

²⁰ Compositrice née en 1952 à Helsinki (Finlande).

²¹ *Lonh* (mot occitan signifiant de loin), 1996, 15'46, pour soprano et bande, interprété par Dawn Upshaw. Extrait de l'album *Private Gardens* (1997).

²² Jean TARDIEU, *Une voix sans personne*, Gallimard, 1954, repris dans *Tardieu, Œuvres*, Quarto, Gallimard, 2003, p. 489.

²³ *Épiphanies*, suite nomade 1, série de sept rouleaux, 2003, soie, laine, bronze, coton, 50 x 25 cm chacun.

²⁴ *Voilà longtemps qu'elle n'avait plus pensé à lui*, suite nomade 2, série de 10 pièces, 2004, tissu sablé, latex, cire, bois, galon brodé, velours, h. 54 cm chacune.

Joyce²⁵ qui, en désignant sous le terme d'épiphanies, des expériences de perceptions esthétiques ou philosophiques intenses – révélation subite du sens – renvoyait finalement à la fête liturgique. Les œuvres qui en découlent, relèvent de cette manifestation spirituelle et contiennent une présence clandestine. Chacune est une sculpture portable, elle est simple contenant, comme une housse ou un étui, elle est aussi rouleau, celui qui renferme un savoir ou celui qui protège, il est livre et talisman. L'enveloppe fermée par deux brins de coton, est confectionnée en laine bouillie ocrée pour sa partie extérieure et en soie sauvage teintée en rouge pour sa face interne. Sur ce plan soyeux apparaît une locution brodée se rapportant au temps – « pas le temps », « jusqu'à quand », « maintenant », « tout de suite » – ainsi qu'une petite sculpture, un agglomérat de petits cailloux et de brindilles en bronze, fixée par des attaches, ainsi amovible. Comme les rouleaux magiques des régions chrétiennes d'Éthiopie, ils renferment le Verbe et l'image, supports de dévotions personnelles à des fins protectrices, objet fétiche, ils en possèdent le même avantage nomade. L'épiphanie participe ici d'une certaine objectivité en renvoyant au processus par lequel l'harmonie formelle du réel se manifeste au sujet et, de ce point de vue, nous retrouvons implicitement des fragments de Joyce qui écrit notamment, « L'âme de l'objet le plus commun dont la structure est ainsi mise au point prend un rayonnement à nos yeux. L'objet accomplit son épiphanie »²⁶. À propos de ces textes, Jacques Aubert²⁷ explique que « ce qui s'est joué pour Joyce, c'est le maintien de la possibilité de l'existence d'un sens et le maintien de la possibilité de l'existence de l'autre ». Plus loin, l'auteur précise que « ce qu'il importe de sauver, dans le procès de symbolisation, c'est ce qui maintient l'altérité, la distance, ce qui est présence de l'absence ». Toute l'œuvre de Christine Célariet est finalement dans cette quête et ses travaux récents en renouvellent la forme.

Les boîtes vitrées de la série *Ex-voto*²⁸ constituent un lieu où le sujet s'éprouve hors du regard de l'autre. Leur espace inclusif comprend l'idée du secret et chacun des éléments qu'elles renferment n'est plus à la ressemblance de l'être (visible), mais signe dans l'ordre du lisible. Les branches mortes, ramassées, apprêtées de cire et de tissus ainsi « momifiées » ont une valeur anthropomorphique, évoquant même des ossements, humains peut-être, associant force structurelle et légèreté, il en résulte une tension naturelle. Dans cet espace restreint, l'objet est confronté au dessin, copie qui conserve de sa réalité initiale plus que l'image, la trace. Une fois encore, le travail de l'artiste se situe entre la pratique scientifique, rationnelle et ordonnée – celle de l'archéologue qui range dans des boîtes les

²⁵ *Épiphanies* est le titre d'un recueil de courts fragments en prose que Joyce rassemble à Dublin entre 1901 et 1904. Seulement 40 de ces textes furent publiés. La première édition est post mortem et date de 1956.

²⁶ James JOYCE, « Épiphanies », in *Poems and Shorter Writings*, London, Faber & Faber, 1991, p. 514.

²⁷ Jacques AUBERT, « Introduction générale » in *James Joyce, Œuvres complètes*, coll. La Pléiade, Paris, Gallimard, 1982, p. LVIII.

²⁸ *Ex-Voto*, 2004-2006, 7 boîtes en bois, peintes en noir, fermées d'une vitre, 33 x 25 x 9 cm chacune et 1 boîte en bois peinte en doré, 36,5 x 10,5 x 10 cm. Branches, dentelles, cire, tissu, dessin.

échantillons trouvés après les avoir dessinés – et la croyance en une prière, dans ce lieu sacralisé du reliquaire, où l'homme échange un bien matériel contre un désir et encore se rappeler à la mémoire de quelqu'un. Ne pas oublier, se souvenir, conserver quelque part la trace de son passage, lutter contre la dégénérescence du cerveau et pour en exorciser la portée, consigner patiemment dans de petites boîtes, les souvenirs, tel est l'enjeu d'*À mes chers disparus*²⁹. Entre autel et vitrine de muséum, l'œuvre offre ou présente des petits paquets entourés de tissus, ficelés et enduits de cire. Chacun d'eux porte une étiquette de papier sur laquelle est inscrit un prénom. Au centre, est posée comme une gerbe, ultime hommage, une composition en bronze, deux branches surmontées d'un caillou. Ce musée personnel est un moyen d'exprimer les mythologies propres à l'artiste et met en évidence un phénomène sociologique fréquent, l'angoisse d'être oublié. Inventaire de petites mémoires qui ne livrent rien de leur contenu, des prénoms sans identité et pourtant à chaque fois le sentiment que chaque boîte contient le secret d'une personne. Des œuvres comme *Memento*³⁰ et *Comme un soupir*³¹ disent aussi cette peur, mais à partir d'un langage plus distancé à l'égard de l'intime, renouant même avec une thématique plus présente à ses débuts, l'idée des strates avec ici sans doute un déplacement du géologique à l'humain. Érigées sur un socle, un autel d'acier, les couches de tissu condensent le temps et tentent même de le conserver, geste dérisoire face à sa puissance, dans la cire, confrontation dans la matière, toujours, des temporalités.

Le dessin se fait plus présent encore dans ses derniers travaux qui resserrent le sujet autour d'un intime plus biographique car l'artiste y réintroduit non seulement la question de la figure, mais aussi celle de la contrainte gestuelle de l'écrit, la mesure du temps dans chaque point de broderie, dans chaque mot tracé d'un récit. Les *Endormis*³² confèrent à l'œuvre un statut particulier, un entre-deux, une mise en scène où le dessin est lui-même un transfert et où le tissu se fait drapé. L'image sort de l'icône pour devenir sculpture, le plan s'efface au profit de la respiration du temps. « Ce qui met les espace en écart, rappelle Marie-José Mondzain³³, n'est pas de même nature que l'espace. C'est du temps. Et ce qui met les temporalités en écart n'est pas de l'ordre du temps, c'est de l'espace. [...] L'image n'appartient ni à l'espace ni au temps, mais procède de chacun d'eux pour constituer le site des écarts dialectiques entre eux. C'est sans doute ainsi qu'il faut aussi comprendre l'icône, comme un montage entre le visuel et le sonore par la voie de cette zone d'indétermination qu'est l'image où se croisent l'invisible et le silence ». La figure accapare, fascine parce qu'ici elle n'est que le contour d'un visage qui porte absence

²⁹ *À mes chers disparus*, 2005, bronze, acier, bois, lin, coton, cire, cordes, 105 x 140 x 100 cm.

³⁰ *Memento*, 2005, bronze, étoffe, acier, cire, 120 x 70 x 30 cm.

³¹ *Comme un soupir*, 2005, étoffe, acier, 120 x 30 x 30 cm.

³² *Les Endormis*, série de 5 pièces, 2006-2007, dessin transféré sur tissu occultant blanc, broderie, 45 x 60 cm.

³³ Marie-José MONDZAIN, in *L'Étincelle*, le journal de la création de l'IRCAM, juin 2008 « Byzance et Babel, Entretien avec Marie-José Mondzain ».

et présence. Dans la série *Les gens*³⁴, elle est davantage fiction. Chaque visage est théâtralisé non pas par la puissance de l'expression d'un regard dont il est dépourvu, mais par le velours qui le recadre, une matière omniprésente dans les œuvres de l'artiste qui, jouant d'un plissé serré, confère au tissu une dimension organique dans une composition sculpturale. Le rouge, le noir et le violet en augmentent encore le poids visuel et ce sont elles – sans doute parce que ce sont aussi les couleurs du temps liturgique – qui rapprochent ces visages d'une dimension iconique. Le velours est la chair, le trait qui lui est opposé n'est que trace de ce qui fut, effacement progressif de la mémoire. « Toute image est un opérateur de séparation. Non seulement l'image est séparée, mais il n'y a de séparation que grâce à l'image. L'expérience de l'image n'est autre que celle de la séparation »³⁵. Peut-être est-ce pourquoi Christine Célarié accorde une place prépondérante à la trace écrite, *Agenda 1945*³⁶, au récit, *Quatre temps*³⁷, cet intime à rebours, mais sans doute plus proche d'un réel vécu. Du premier, nous retiendrons d'abord l'objet, un agenda retrouvé, au hasard de tris, daté de l'année 1945 et dont l'artiste s'approprie le support en superposant aux notes et citations inscrites jour après jour par sa propriétaire, l'histoire d'une femme qui attend le retour de son homme. Le processus élimine l'objet puisqu'il ne reste de l'agenda que le transfert de la photocopie de ses pages et toujours celle de sa jaquette en cuir rouge. Le contenu originel lui-même disparaît sous le procédé de recouvrement de visages anonymes brodés et sous l'écriture des phrases du récit imaginé. Les photocopies des doubles pages de l'agenda sont précieusement déposées sur un coussin rectangulaire blanc entouré d'un galon doré présenté dans un cadre au-dessous d'un petit visage spectral transféré sur le fond. Le dessin apparaît, comme une âme en lévitation, dépositaire d'une mémoire inconnue et que le dispositif, les boîtes blanches, contribue à sacraliser. L'attente, un intemporel. *Quatre temps* poursuit cette mise à distance du réel dans la reprise d'une part du dispositif, d'autre part de la superposition du réel et du fictif, du tracé et de l'objet, de l'écrit et de l'image. La genèse de cette œuvre est dans un récit *L'Homme perdu*, écrit par l'artiste en 2003. Le texte se construit sur l'alternance de parties repérées par les chiffres qui leur servent de titre, l'impair décrit un instant présent, le nombre pair un événement passé. La forme est pudique, descriptive pourtant, entre ce qui fut ses souvenirs à lui et ce qu'elle dû accepter du temps écoulé, un homme sans mémoire, son père. Elle : « Il est en pointillés ! Une ligne...un espace...une ligne...un espace...Simplement les espaces seront de plus en plus grands au fil des années à venir et les lignes de plus en plus courtes, jusqu'à n'être plus que points...plus qu'un point »³⁸. Le mystère est levé, le point est néant, disparition, séparation. D'où cette contrainte qu'elle s'impose dans le geste, recopier avec une mine de crayon 3h, à la

³⁴ *Les gens*, 2007-2008, série de 5 cadres, dessin transféré sur tissu, velours, cadre bois et verre, 52 x 52 x 4,5 cm chacun.

³⁵ Marie-José MONDZAIN, op. cit.

³⁶ *Agenda 1945*, 2007-2008, série de 6 cadres, photocopies avec transfert sur papier, puis sur tissu, dessin transféré, tissus, broderies, 52 x 52 x 4,5 cm.

³⁷ *Quatre temps*, 2008, série de 12 cadres, écriture au crayon 3h, objets, images d'actualité extraites de la presse, portes étiquettes dorés, broderie, dessin, 25 x 25 x 4,5 cm chacun.

³⁸ Christine CÉLARIÉ, *L'Homme perdu*, 2003, « 5 (présent), p. 12. Non publié.

limite de la visibilité, chacune des phrases du récit, presque sans espace, des lignes d'égales longueurs serrées, tramées. *Quatre temps* rappelle le temps de l'élaboration du texte, le temps de la fabrication du livret, le temps de la ré-écriture au cours duquel l'écrit devient forme, enfin le temps de l'autre œuvre, celle qui intègre au graphisme, de petits objets, un porte-étiquette recevant une image de l'actualité extraite de la presse, un ex-voto suspendu, le plus souvent un petit ouvrage de broderie. Le blanc qui domine est la couleur du passé, mais aussi celle du deuil accompli. Le dessin, le tracé comme nous l'avons déjà évoqué à propos des séries *Les Endormis* ou *Les Gens*, est la trace de ce souvenir fuyant que nous ne pouvons indéfiniment retenir. Les objets conservent du réel, une matérialité tactile à laquelle nous nous accrochons aussi longtemps que possible : « Caresser, froisser le tissu entre ses doigts le ramène « gentiment » à une forme de réel. [...] Du bout des doigts, il est enfin rendu à lui-même »³⁹.

Les œuvres de Christine Célarié témoignent de l'humain, de son passage que révèle un processus, qui étape après étape conduit l'image à la limite d'elle-même renouvelant la question de la représentation comme celle des traces, traces des matériaux et des techniques qui font partie de l'œuvre, traces du geste, traces des histoires, traces du temps. L'artiste crée les conditions de possibilité de l'intime, mais sans en franchir la frontière de la différence, ni rejoindre le cœur de l'identité. En outre, ses œuvres mettent en évidence non seulement la relation entre l'art et le sacré selon une tradition artistique qui cherche à transcender les limites du savoir humain, que notre rapport aux rituels pour exorciser la mort, cette limite du regard fondée sur un impossible, à savoir le réel. Une œuvre faite de mots entrecroisés, chuchotés à la surface des choses, une écriture qui erre dans la mémoire.

Sylvie LAGNIER, historienne d'art

Lyon, juillet 2008

³⁹ Christine CÉLARIÉ, op. cit., « 9 (présent) », p.25.

Sylvie Lagnier, biographie

Sylvie Lagnier est docteure en histoire de l'art, spécialiste d'art contemporain et chargée d'enseignement au sein d'universités et d'écoles d'art. Elle a publié notamment un essai aux éditions l'Harmattan en 2001, intitulé *Sculpture et espace urbain en France. Histoire de l'instauration d'un dialogue, 1951-1992* et dans les revues internationales, plusieurs articles portant sur les travaux de Fabien Verschaere, Christophe Avella-Bagur, Daniel Buren, Jaume Plensa, Mark Di Suvero, Robert Gober, Erik Dietman, Jan Fabre ou encore Maurizio Cattelan, enfin des éditions monographiques en particulier sur le travail de Marie-Noëlle Décoret et de Jean-Claude Guillaumon. Elle a été conseiller scientifique à l'occasion de l'exposition, *Pantachronismes*, en Résonance avec la 7^e biennale d'art contemporain de Lyon en 2003 au Musée des Moulages. Elle intervient régulièrement dans le cadre de colloques et de conférences publiques dans les musées et centres d'art contemporain.