

Certains artistes apprennent à conduire très tôt et déboulent rapidement sur les autoroutes de l'art. Parmi eux, quelques-uns arrivent en trombe à Dubaï, Shanghai ou Miami. La plupart sont néanmoins victimes de pannes d'essence, de sorties de route, voire de malheureux accidents. Il ne suffit pas de savoir conduire sur les autoroutes pour développer une œuvre qui « tienne la route<sup>1</sup> ». La puissance qui se trouve dans l'œuvre de Christelle Familiari n'a rien à voir avec la vitesse, la trajectoire ou la distance parcourue. Elle provient de la patience – on dirait presque une « patience obstinée » –, de la répétition, de la façon empirique qu'a l'artiste de ne pas envisager la création de manière linéaire et progressive. Les œuvres du passé reviennent ainsi régulièrement, « augmentées » ou, au contraire, « diminuées ». Une sculpture réapparaît, mais descendue de son socle. Une performance est rejouée à travers une série de lithographies. Un collage en papier acquiert une troisième dimension pour devenir une grande sculpture en résine. Des pièces en argile non cuites sont posées sur des planches à roulettes dans une exposition ; deux ans plus tard, on découvre dans une installation les mêmes formes, mais légèrement agrandies, cuites, émaillées et disposées au sol. Un fond de terre oublié dans un vieux seau traînant dans un atelier est récupéré puis enroulé dans une bande de plâtre pour former une petite sculpture ronde. L'œuvre se déploie ainsi en boucles, en variations, en réinterprétations, en allers-retours permanents.

Christelle Familiari construit son œuvre à la mesure de son corps, de son énergie, de son endurance, de ses mouvements, de ses gestes favoris, de son champ d'expérience. Il faut notamment souligner l'importance des mains et des doigts dans son travail. Sur certaines vidéos ou photographies réalisées au début de sa carrière, on les voyait de manière explicite. Exemple, *J'me tourne les pouces* est une vidéo où l'on voit l'artiste, assise sur un canapé, se tourner les pouces pendant une heure. On retrouve cette prédominance du toucher et du senti dans des pièces plus récentes, résolument sculpturales. Si les mains et les doigts n'y sont pas figurés, on les perçoit à travers des empreintes, des torsions de matériaux, de savants maillages, des entortillements d'éléments ; certaines sculptures semblent avoir été caressées, d'autres énergiquement pressées ou longuement pétries. Pour les pièces qu'elle réalise elle-même, Christelle Familiari n'utilise pas d'outils (excepté des ciseaux pour les collages). Les formes naissent donc des gestes, sans intermédiaire : caresses, pressions, torsions, palpations, ainsi que – plus minutieux – maillages, entortillements, tressages, tissages, enfilages.

Bien qu'aujourd'hui l'artiste ne fasse plus de performance, le corps, le contact, le toucher sont toujours implicitement présents dans ses œuvres. C'est le cas pour la plupart des sculptures installées au sol sur des plaques de métal dans l'exposition « Sculptures en forme » à la Chapelle du Genêt à Château-Gontier. Par exemple, une pièce, *Reste*, est réalisée à partir de résidus de terre ayant servi à la conception d'œuvres plus anciennes : il s'agit d'un petit tas de boules irrégulières qui proviennent toutes du même geste d'arrachement de la terre par une poignée de main, que Christelle Familiari a récupérées, puis recouvertes de poussière d'argile pour leur donner un aspect velouté. Mais c'est aussi le cas pour des pièces que leur allure plus précieuse apparente au design. Ainsi, pour concevoir les *Lustres méduses*, elle réalise d'abord le moulage du crâne d'un ami avec des bandes de plâtre. C'est à partir du moule obtenu qu'est fabriqué (dans un atelier de verrerie) un globe en verre. Parallèlement, des formes serpentine en verre soufflé et torsadé sont réalisées. Le globe sert alors de base pour le tressage minutieux et délicat des serpentins, patiemment entremêlés les uns aux autres. Là encore, donc, l'habileté manuelle est convoquée, et chaque lustre est différent des autres. On en revient ici à un procédé proche du maillage, mais avec cette complication supplémentaire que le matériau utilisé est à la fois dur et fragile.

On peut trouver dans l'œuvre de Christelle Familiari (très atypique au regard des « tendances » décelables chez les artistes de sa génération, nés dans les années 70) une synthèse des différentes périodes et approches qu'a connues l'Arte Povera. Symboliques et engagement politique mis à part, on remarque la même utilisation de matériaux pauvres, le refus du standard, une approche intuitive et non conceptuelle, l'absence de style, le

caractère imprévisible, la valorisation du geste, l'importance du tactile et la présence sous-jacente du corps. Une pièce comme *Reste* évoque par exemple *Lo prendo il sole a Torino* (1969), où Alighiero Boetti avait représenté (à l'échelle un) son corps allongé sur le sol à partir de boules de ciment de la taille de sa main, le geste de la « prise » et les empreintes restant délibérément visibles. Mais on y retrouve également une liberté qui défie les catégorisations hâtives. Car, contrairement à ce que leur dénomination suggère, les artistes poveristes ne se sont pas limités à des matériaux pauvres – que l'on pense à la fourrure acrylique chez Pino Pascali, aux néons de Mario Merz, ou encore au marbre, à la soie et au verre de Murano utilisés par Luciano Fabro pour ses fameux *Pieds*. Outre les *Lustres méduses*, Christelle Familiari réalise ainsi une table où un assemblage (manuel et extrêmement laborieux) de trombones forme une sorte de nappe fixée ensuite entre deux plaques de verre qui reposent sur des trombones géants en inox (faisant office de tréteaux) ; ou encore des « tissus » conçus à partir de petits modules en porcelaine (sortes de perles allongées), percés de façon à pouvoir être enfilés et reliés les uns aux autres par du fil de fer gainé. Dans de telles œuvres, les catégories artistiques et artisanales sont franchement malmenées tandis que la frontière entre l'art et le design s'efface. Si on ne retrouve dans son travail aucune trace de notions comme la dichotomie nature/culture ou encore l'opposition à la société de consommation, récurrentes dans l'Arte Povera, on perçoit néanmoins une défiance similaire envers l'identification et l'univocité, ainsi qu'une relation affirmée à la contingence et au nomadisme plastique.

La « non-maîtrise » volontaire est un autre principe qu'elle partage avec un certain nombre d'artistes ayant développé leurs œuvres dans les années 70, qu'on a pu regrouper sous l'emblème du *Process Art*. Il s'agissait de réaliser des pièces en comptant sur les lois de la pesanteur pour produire des formes plus ou moins aléatoires. Tas de gravier, de sable ou de terre ; coulées de goudron, de colle ou de ciment ; matières textiles suspendues ; projections sur les murs ou écoulements au sol de matériaux liquides qui se solidifient avec le temps... Robert Morris parlait à ce sujet d'« une espèce de "hasard dirigé"<sup>2</sup> ». Ayant pour projet de fabriquer des sculptures dures à l'apparence molle, Christelle Familiari réalise des sortes de vasques en céramique. Elle adopte pour cela la technique du colombin : des cylindres de terre longs et fins sont roulés sur une table puis déposés sur une base de terre ronde les uns au-dessus des autres jusqu'à obtention de la forme voulue. Le geste est répétitif et il s'agit, en principe, de tenir en permanence l'équilibre. Mais l'artiste choisit de se placer en situation d'écoute par rapport à la forme qui se crée : « Quand ça penchait, je suivais la forme que cela prenait<sup>3</sup>. » Répétant l'opération durant de longues heures, elle obtient ainsi une vingtaine de formes qui sont ensuite cuites et émaillées. Elle les appellera ironiquement des *Flasques*. Pour une exposition à La Criée à Rennes, elle recouvre tout le sol de l'espace de fines plaques d'argile crue (soit cinq tonnes d'argile). Elle lisse la matière à la main, laissant çà et là quelques plis, quelques bosses pour composer une étendue accidentée. Elle y dispose ensuite les *Flasques*. On attend alors trois semaines pour que l'ensemble sèche avant l'ouverture de l'exposition. La surface évolue en fonction des déambulations des visiteurs. Plus le temps passe et plus les objets semblent naître du sol qui, lui, s'aplatit, se craquelle, se fissure, jusqu'à ressembler à un étrange paysage désertique, dévasté. Trois photos noir et blanc sont prises à la chambre : l'une avant le vernissage, une autre en milieu d'exposition, la dernière à la fin. Une fois réalisés, les grands tirages sont accrochés au fur et à mesure dans une petite salle adjacente.

Commentant l'œuvre de Barry Flanagan, Maurice Fréchuret a cette belle formule : « Les prouesses "verticalisantes" de la sculpture comme les arrogants procédés lui assurant sa stabilité n'intéressent pas un artiste qui, lorsqu'il s'emparera de la pierre ou du bronze, en extraira des figures animales – l'escargot ou le lièvre – symboles du repli ou de la fuite<sup>4</sup>. » Flanagan est un autre compagnon de route de Christelle Familiari. Il n'y a là rien d'étonnant. Le repli et la fuite sont des notions récurrentes dans son travail. Une de ses vidéos a d'ailleurs précisément pour titre *Le Repli*. On la voit d'abord torse nu, debout face à la caméra, dans une « position affirmative » qui rappelle la célèbre pose de Valie Export dans la performance *Genital Panik*, en 1969 (les jambes légèrement écartées, une mitraillette à la main, Valie Export porte un pantalon dont la découpe laisse voir son pubis). Mais, peu à peu,

des sortes de pics en aluminium viennent se greffer sur le corps de l'artiste qui se recroqueville, se carapace, jusqu'à se métamorphoser en une forme évoquant celle d'un animal préhistorique<sup>5</sup>. Par ailleurs, un certain nombre de photographies, tirées à l'échelle un, font état d'actions de dissimulation ou d'ensevelissement. Allongée, Christelle Familiari se fait recouvrir d'objets qu'elle a confectionnés auparavant – des Limaces, petites formes en pâte à modeler vernies de différentes couleurs ; des Galets, morceaux d'argile pressés entre les mains puis émaillés ; des Plumes, découpes d'images de magazine assemblées par des trombones – jusqu'à ce que son corps devienne complètement invisible<sup>6</sup>. Quant à sa pratique sculpturale, on ne peut pas dire non plus qu'elle soit « verticalisante ». De dimensions modestes, bon nombre de sculptures ont une drôle de propension à se répandre plutôt qu'à s'ériger. Emblématique, Je goutte est une petite forme ovoïde crochetée en fil d'étain près de laquelle des gouttes d'étain fondu sont minutieusement placées les unes à côté des autres. La procédure est assez proche de celle utilisée pour la réalisation des Flasques : une opération est entreprise, mais elle n'aboutit pas à un résultat « normal » – du moins à celui auquel on pourrait s'attendre au regard des techniques et des matériaux utilisés. Dans ce genre de pièces, Christelle Familiari parvient à évoquer de manière sculpturale le « laisser-aller » ou le « laisse tomber ». Bien que non figuratives, ses sculptures ont un caractère anthropomorphe qui confine souvent au burlesque. On pourrait les qualifier d'indolentes, d'épuisées, ou encore de flegmatiques. (Le plus étrange étant que, pour parvenir à ce résultat, le travail est souvent colossal.) Parmi les volumes que l'artiste réalise par entrelacement de fil de fer gainé de blanc, certains se répandent au sol, légèrement surélevés ici et là par des planches à roulettes (sans base, sans socle, potentiellement nomades) ; d'autres semblent maladroitement tenir debout, appuyés contre un mur ; d'autres encore paraissent boursoufflés par l'effort, comme si, après de nombreuses tentatives pour s'ériger, ils avaient lâché l'affaire, renonçant à la « bonne tenue ».

On retrouve ce burlesque formel très particulier dans une série de trois courtes vidéos en boucle et en noir et blanc réalisées dans des lieux publics à Berlin. Une jupe bolivienne, ample, noire, lourde, est à l'origine de ces travaux. Christelle Familiari l'utilise comme accessoire et se met en scène. (Plus précisément, la jupe est un élément qui lui permet de se cacher.) Dans Tourniquet, elle est recroquevillée sous l'étoffe au centre d'un tourniquet en mouvement ; une chevelure émerge de la petite montagne noire. Dans Le Banc, on regarde une forme des plus incertaines ramper sur un long banc sinueux ; elle s'éloigne puis revient. Seuls les pieds qui apparaissent de temps à autre indiquent que nous avons affaire à une forme humaine. Dans Le Passage, la jupe a pris de l'ampleur et on reconnaît le trou par lequel on imagine que les femmes se glissent. Toujours énigmatique, la forme court lentement ; elle parvient au bout d'un passage éclairé au sol par des carrés de lumière, disparaît une seconde puis revient. Et ainsi de suite. Chaque vidéo a été décomposée puis recomposée image par image. Le résultat donne des séquences d'une singulière beauté, au noir et blanc saturé, parfois aux limites de l'abstraction. Bien qu'on ait ici affaire à des vidéos à une esthétique léchée, à du mouvement et du vivant, on se trouve dans le même registre qu'avec les pièces sculpturales décrites plus haut. Il y a là une feinte maladresse, le plaisir de se livrer à des gestes répétitifs, de se soumettre à des efforts sans grande portée ; une indifférence sereine – et finalement magistrale – à la notion de performance dans le sens d'« exploit ».

**Elisabeth Wetterwald**