

de Babel à Éden

Valérie Delarue
dessins et céramiques

Le Mans
Musée de la Reine-Béregère
Musée de Tessé
14 avril - 30 septembre 2018



PRÉFACE

Plonger les mains dans l'argile, c'est construire et préserver un monde à soi, à l'abri de la frénésie qui nous entoure. C'est un acte animal, charnel, où le geste fait surgir la vie et par là retrouve l'humain.

Valérie Delarue

D'une enfance passée dans la Sarthe, à Luché-Pringé, Valérie Delarue conserve le souvenir des odeurs de terre-glaise et de sous-bois humides indissociables de ses promenades en forêt de Bercé, mais également celui de visites au musée de la Reine-Béregère : premières rencontres avec ces terres vernissées anciennes aux glaçures chatoyantes, issues des ateliers de Ligron, Prévelles ou Aulaines...

Artiste unanimement célébrée pour la force d'un travail situé aux confins de la sculpture, de la peinture et de la performance, Valérie Delarue investit aujourd'hui les espaces du musée, à l'ombre de la cathédrale Saint-Julien.

Eclairé par les textes érudits et poétiques de Frédéric Bodet, Nicole Denoit, Thierry Dufrière, Patrick Linx et Alain Jean, l'univers merveilleux et fantastique de Valérie Delarue se déploie sous nos yeux. Des dessins au pastel, extraordinaires de virtuosité et bruisant d'une vie mystérieuse, invitent à y pénétrer. Ils côtoient des sculptures de terre, fosses marines ou paysages imaginaires, évocations d'un monde originel et baroque incarné par la majestueuse *Babel* aux multiples secrets. Jouant des formes et des couleurs, certaines œuvres établissent un dialogue fascinant avec le foisonnement d'un retable portatif de Ligron ou la courbe délicate d'un pichet de Bonnétable.

Soubassement, exposé dans la cour du musée, constitue le vestige d'un corps à corps charnel et jubilatoire avec l'argile. Cette exploration essentielle du rapport entre le corps et la matière innerve tout l'œuvre de Valérie Delarue et provoque d'autres rapprochements. C'est pourquoi deux somptueuses *Vanités* aux couleurs luxuriantes et au charme vénéneux, généreusement prêtées par le musée de Céramique de Rouen, ainsi qu'une œuvre intitulée *Passion*, sont présentées toutes trois au musée de Tessé dans une proximité significative avec Philippe de Champagne et Bartolomeo Manfredi : elles nous parlent quant à elles du corps fragile et si périssable.

Créée spécialement à l'occasion de cette exposition, *Béregère*, extraordinaire cathédrale d'argile jaillie d'un songe peuplé de cavernes obscures, vient couronner vingt-cinq ans de création : élan vertical et puissant vers un éden rêvé, comme un aboutissement et une promesse de métamorphose.

Carole Hirardot

Retable portatif (détail)



Retable portatif

Ligron (Sarthe), milieu du XVIII^e siècle
Terre cuite, glaçure plombifère polychrome
53 x 66 x 8 cm
Musée de la Reine-Bérengère - Inv. 52.5.87



Épis de fûtage

Ligron (Sarthe), XVIII^e-XIX^e siècles
Terre cuite, glaçure plombifère polychrome
Musée de la Reine-Béregère



Je suis née au Mans. Mes premières années à l'école maternelle ont été déterminantes : lorsque l'on me mit un pinceau dans les mains, j'ai su que je serai peintre. Le terroir et le savoir-faire issu de l'artisanat ont nourri mon enfance. Les souvenirs les plus lointains qui ont forgé mon imaginaire renvoient à un monde particulier, celui des émotions de l'enfant que j'étais, solitaire, proche de la nature dans ce qu'elle a de plus merveilleux et de fantastique.

Encouragée par mon premier professeur d'arts plastiques, Cherbo, je quitte la Sarthe à l'âge de 15 ans pour étudier les arts graphiques à Paris. Puis, formée à l'École des Beaux-Arts dans l'atelier de Georges Jeanclos, et dans celui de Viola Frey en Californie, je réinventai mon enfance sarthoise qui va de la forêt de Bercé aux bords du Loir à Luché-Pringé. Nicolas Poussin puis Joachim Patinir m'ont appris l'art du paysage.

L'enseignement de Georges Jeanclos m'a fait choisir l'argile.

Mon intérêt pour les formes diverses du vivant s'est façonné au gré de mes voyages, durant lesquels j'aimais faire de la plongée sous-marine mais, également, au fil de plongées imaginaires dans les tableaux de maître. De Jan-Frans Van Daël à Georgia O'Keeffe sont nées de nouvelles formes et de nouvelles couleurs.

Enfin, des deuils successifs m'ont rappelée avec acuité la fragilité mais aussi la force de la vie. De là mon travail sur la Vanité, le geste performatif et le corps dansant qui lutte avec la matière.

Valérie Delarue

Jardin n°3 (détail)

1999



Entre profusion et ascèse : le *Memento Mori*, comme un refuge.

« Passé un certain seuil de mystère et d'effroi, le visiteur entré dans la caverne sent qu'il pourrait vivre là ».
G. Bachelard, in : *La terre et les rêveries du repos, essai sur les images de l'intimité* (1948)

La naissance et la mort, le corps et ses pulsions désirantes sont les sujets de prédilection de Valérie Delarue. L'artiste voit dans la croissance des formes animales et végétales (leur interrègne et leur confusion) les sources d'une énergie de la métamorphose qui la fascine, au cœur de laquelle elle perçoit la métaphore des passions humaines. La céramique est depuis longtemps son matériau privilégié : elle a rencontré la finesse suggestive de son modelage, l'envie d'y inscrire une obsession, présente depuis l'enfance, d'un corps qui se mêlerait au paysage en y faisant empreinte, durant ses études aux Beaux-Arts de Paris, dans l'atelier de Georges Jeanclos. Ce dernier appréciait beaucoup son univers poétique original, ancré aux sources d'une nature archaïque. Le désir d'une force monumentale surgissant au cœur de la sculpture, tout comme les pistes d'une modularité et d'une imbrication des formes entre elles, ont été appréhendées lors d'une autre rencontre essentielle, celle de l'artiste américaine Viola Frey, auprès de qui Valérie a travaillé à l'occasion d'une bourse d'études à l'Université d'Oakland (U.S.A.). Au cours des années 2000, le cycle des *Vanités*, conçues telles des centres de table à la somptuosité baroque, lui a valu d'être considérée en France comme l'une des plus talentueuses céramistes de sa génération. Valérie démontrait qu'elle savait jouer de la figuration comme de l'abstraction avec une maîtrise confondante, au service d'une expressivité imprégnée à la fois de culture et d'instinct, sachant accorder avec pudeur ses hantises les plus sourdes aux éclats d'une spiritualité rayonnante. Son intranquillité foncière s'y formalisait sans mélancolie, dopée par un désir de vie frénétique, force concrète dont le moteur est la contemplation éblouie du monde. Personne ne parle mieux qu'elle du plaisir éprouvé dans ce dialogue sensuel avec la matière : « Plonger les mains dans l'argile, c'est construire et préserver un monde à soi, à l'abri de la frénésie de celui qui nous entoure. C'est un acte animal, charnel où le geste fait surgir la vie et par là retrouve l'humain. Il révèle la question du corps et de son impact dans la glaise. La matière souple que j'étire sous mes doigts devient peau, ossature, un univers invisible et souterrain fait de tendons et de muscles. Il est fragile et éphémère, mais je m'y promène comme je marche le long d'un sentier qui sent l'odeur de la tourbe et qui m'enveloppe. Parfois, j'y enfonce les parties de mon corps : le contact avec la matière est ma façon d'être au monde, coûte que coûte ».

Vanité aux corolles (détail)

2006

Cette approche des profondeurs de la psyché l'a entraînée dans un univers de formes où la représentation méticuleuse côtoie le lâcher prise, où l'empreinte et la trace sont sans cesse menacées par la disparition et l'effacement. À partir de 2003, avec la série des Vanités, l'artiste avait commencé déjà à élargir singulièrement son registre formel et spatial en juxtaposant à ses céramiques d'autres matières organiques (vessie, bois, filtres à café, végétaux...) qui contribuaient à faire planer sur son oeuvre un souffle de magie rituelle, à relier sans doute à son intérêt pour les manifestations culturelles parfois violentes des peuples primitifs. La flore et la faune qu'elle modelait au coeur de larges plats-bassins, à cette période éclatants de matières colorées, abritaient déjà abruptement les représentations symboliques d'une mort annoncée, crânes, pieds, fleurs mortuaires ou vénéneuses, poisons subtils... Derrière la matérialité séduisante se profilait l'inéluctable dégradation des êtres et des choses. Deux compositions particulièrement virtuoses - la *Vanité aux Corolles* et la *Vanité aux plantes de pieds* - ont été conçues en 2005 pour l'exposition « Le corps, l'atelier, le paysage » (au Couvent des Cordeliers à Châteauroux), qui dressait un état de la nouvelle place accordée au matériau céramique dans la pratique contemporaine. L'artiste avait en tête cette fameuse assertion de Bossuet, dans son oraison funèbre pour la duchesse d'Orléans : « Tout est vain en nous, excepté le sincère aveu que nous faisons devant Dieu de nos vanités ». Attiser notre regard et notre convoitise par la luxuriance, déverser l'excès, montrer l'orgie pour mieux provoquer en suivant une sensation d'écoeurement, nous faire admettre enfin l'horreur de tout et le sens inéluctable de nos égarements... Tels sont les ressorts dramatiques avec lesquels le *Memento Mori* adresse esthétiquement au regardeur sa morale, un genre complexe qui ne choisit pas entre la profusion et l'ascèse. C'est un art dans lequel Valérie Delarue excelle, grâce à son aisance à figurer et à édifier dans un espace contraint qu'elle cherche constamment à déborder. L'étrangeté de ces compositions n'était pas sans rappeler, sous différents aspects techniques et métaphoriques, les rares majoliques du premier grand artiste-céramiste de la Renaissance française, Bernard Palissy. Les deux somptueuses Vanités précitées furent également exposées en 2006 lors du parcours « Céramique Fiction » au musée de Beaux-Arts de Rouen, qui en fit l'acquisition pour les présenter en permanence au sein des collections de faïences d'apparat du XVIII^e siècle. Pour notre plus grand plaisir, elles ont été prêtées temporairement pour l'exposition personnelle de l'artiste dans sa ville natale du Mans, installées à bonne escient en écho à la très belle *Vanité* de Philippe de Champaigne dans les salles de peintures françaises du musée de Tessé.

Vanité

Philippe de Champaigne (1602-1674)
Second quart du XVII^e siècle
Huile sur bois - 28,8 x 37,5 cm
Musée de Tessé - Inv. 10.572

La parfaite connaissance des subtilités techniques de son médium lui permet aujourd'hui d'englober de façon extrêmement personnelle deux approches devenues fondamentales dans son oeuvre : celle de l'énergie d'un corps-à-corps avec la matière qui laisse des empreintes dans la terre, doublée d'une réflexion conceptuelle sur les gestes de la création et les conditions d'émergence de la sculpture. À partir de 2010, Valérie a initié une période de travail «performative» avec sa vidéo-manifeste, *Corps au travail*, réalisée dans les moulins de la Manufacture de Sèvres. Le corps entier y est alors revendiqué comme seul véritable « outil » du sculpteur, de la pointe des pieds jusqu'aux terminaisons des cheveux. On la voit bâtir une « Chambre d'argile » constituée de trois parois de terre molle élevées à échelle humaine, au sein de laquelle l'action chorégraphique pleine de tonicité constitue le sujet et l'enjeu créatif. L'ultime difficulté résidait dans le démontage de l'oeuvre en terre crue et sa restitution après cuisson. Des *Vestiges* - une trentaine de blocs marqués d'empreintes ont pu être « sauvés », laissés bruts pour la plupart, d'autres au contraire vivement émaillés... Cette étape intense aura eu le mérite de révéler les potentialités d'une pratique à grande échelle, elle fut le viatique aussi d'une plus grande transcendance, car l'artiste n'avance plus désormais dissimulée derrière son travail : elle s'y engage « à corps perdu » en cherchant à devenir elle-même la matière et le matériau de son projet plastique.



Par le biais de cette mise au point d'un rituel de transe quasi chamanique, Valérie Delarue atteint là un point de transition crucial vers une nouvelle manière d'appréhender le modelage, devenu plus furtif, plus incisif, plus libre en somme... Moins inquiète qu'auparavant de la perfection harmonique et des finitions raffinées, elle est stimulée maintenant par les notions d'ouverture et de modularité dans ses formes. À partir de 2014, sa réflexion s'est cristallisée autour d'une déconstruction de la notion de bloc, qui a fait naître les sculptures Montagnes, imaginées tels des paysages découpés en tranches, ouverts ou refermés, à recomposer librement selon l'espace donné. La plus impressionnante d'entre elles, la multicolore *Babel* se reconstitue en dix-sept blocs par emboîtements très étudiés. Une abstraction formelle qui s'élabore à la manière d'un jeu, très éloignée en cela des points de vues plus narratifs que l'artiste adoptait antérieurement... *Babel* impose la vision d'un espace plastique en perpétuelle mutation, avec son architecture intérieure recelant tout un réseau de passages secrets, de gouffres profonds, d'escarpements et d'arcatures de soutien, si proche de la terrible *Babel* du peintre Brueghel... La sensation euphorisante de découverte d'un monde intérieur imperceptible et impénétrable lorsque la pièce est rassemblée, se trouve décuplée par la gestualité erratique que la céramiste adopte dans la pose de la couleur, par sa volonté d'assumer également un certain inachèvement de l'œuvre, qui laisse place à une esthétique du chantier permanent. En quelque sorte, une « enfance de l'art » perpétuellement rejouée, où le chaos des prémisses et des fins deviendrait l'unique terreau fertile qu'il convient de maîtriser... D'autres plus petites sculptures-paysages d'ambition différentes, en deux ou trois blocs superposés, semblent quant à elles façonnées prestement à seules fins d'étudier les accords possibles entre reliefs et couleurs, vérifier comment la terre va boire cette couleur fraîche ou bien la laisser s'épancher, s'assourdir en ses ravins.



Bérenère
(Vue d'atelier)

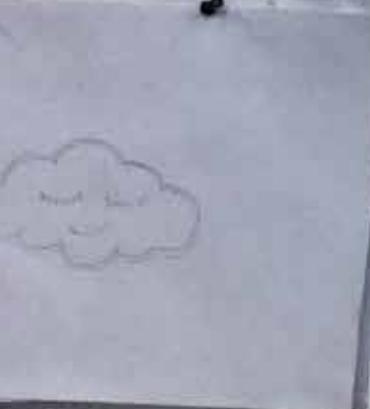
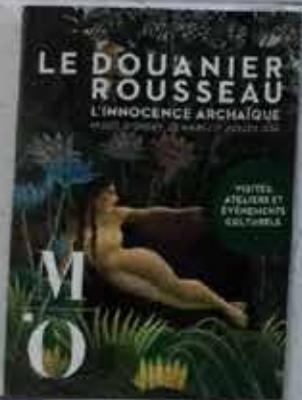
Valérie part ainsi à l'aventure avec le bagage de sa connaissance, fascinée par les multiples interprétations d'un paysage biblique fantasmé qu'ont pu produire, à différentes époques, certains grands peintres qu'elle admire : Patinir, en Belgique wallonne à la fin du Moyen Age, si singulier avec ses perspectives infinies et ses couleurs surréelles ; Poussin au XVII^e siècle, entre la France et l'Italie, dont les frondaisons et ruines antiques établissent les règles classiques d'une théâtralité cryptée ; l'allemand Böcklin à la fin du XIX^e siècle, qui distilla dans sa funeste *Île des Morts* les parfums ténébreux d'un symbolisme visionnaire...

La force singulière de son talent s'est confirmée encore récemment dans cette capacité à résoudre des forces éminemment contraires au coeur d'une « montée en terre » incantatoire, toujours spectaculaire et cependant de plus en plus elliptique. Preuve en est sa dernière grande oeuvre, une majestueuse « ruine néo-féodale » intitulée *Béregère*, en hommage à l'épouse de Richard Coeur de Lion, douairière du Mans dont la croyance populaire dit qu'elle a vécu dans la maison de cette rue où se trouve aujourd'hui le musée qui porte son nom, là-même où Valérie expose actuellement un bel ensemble de pièces. *Béregère* est à regarder comme une sculpture-monument (deux mètres de hauteur !), une idée de mausolée échafaudée tel un bastion de pierre et de cuir, de sable et de viscères mêlés, une cathédrale fragile et rongée, néanmoins aussi inébranlable et brut qu'un bunker... Depuis ses fondations en épais parpaings de terre qui évoquent le béton des rationalistes modernes dans leur obsession de la logique minimale des « boîtes », jusqu'aux élancements piranésiens d'échauguettes moyenâgeuses, de contreforts romans ou de pinacles flamboyants, à coups d'esquisses délirantes de colonnettes manuelles et de balcons « à la Gaudi », les formes les plus éclectiques de la grammaire architecturale s'harmonisent encore avec l'armature toujours ressentie du corps humain, de son squelette et de sa chair, dans toute sa nervosité et son défi de la finitude. Une entreprise troublante et pourtant limpide de réconciliation de la pierre et de la peau, qui n'est pas sans évoquer l'extraordinaire moment de créativité qu'aura été brièvement le « style auriculaire », quand les contours et l'intérieur de l'oreille - ou même d'autres parties du corps et des muqueuses - insufflèrent une folie de créations morbides autant que fantastiques dans les arts décoratifs de la première moitié du XVII^e siècle, en Allemagne et aux Pays-Bas notamment... Rebâtir sur les cendres est un rêve prométhéen, comme l'est celui de l'artiste de figurer un monde réconcilié où l'humain et le minéral pourrait s'accorder en une unité indistincte, sans plus de conflit. De la tension musculaire au retour à la poussière, du monolithe érectile au champ de ruines, de l'archéologie mélancolique à l'hécatombe épouvantable, l'art puissant et sensible de Valérie Delarue nous entraîne au rythme de cette destinée humaine inacceptable, entre incandescence et affliction.

Frédéric Bodet
Conservateur chargé des collections contemporaines
Musée National de la Céramique, Sèvres



FRATELO COLEONIO...
D'ORLANDO TORRESANATO...
AETO BEMH XXXV



'BACK T



« Sans le feu, l'eau du monde serait un bloc inerte de glace, roche parmi les roches ; privée de tous les attributs du liquide, elle ne ferait jamais ni mer, ni pluie, ni rosée, ni sang. Sans l'eau, le feu serait mort de toute éternité, ayant de toute éternité tout consumé et calciné ; il ne pourrait faire ni flamme, ni astre, ni éclair, ni vue. Mais nous voyons tantôt l'eau éteindre le feu, tantôt le feu vaporiser en l'eau ; et jamais nous n'avons la perception d'ensemble du parfait équilibre qui les fait exister l'un par l'autre. »

René Daumal, *La grande beuverie* (1938).

La grotte aux pieds d'argile

Commençons par l'atelier, *mais j'aurais pu, désiré...* Tout commence par l'atelier, les murs de l'atelier. C'est là que Valérie Delarue projette son musée imaginaire. Il y a le mur de gauche, le mur de droite, et partout, des images, des dessins, des photographies, des textes y sont accrochés. Max Ernst, Hans Memling, Rodin, Brancusi, mais aussi des photographies de l'artiste portant son chat, ailleurs portant Pégase. Rien n'étonne, tout se mélange. À première vue. Mais à y regarder mieux, tout s'ordonne selon les perspectives du travail en cours, dans le déploiement libre de la création. Ce sont là autant d'*images intermédiaires* pour une pensée plastique qui prend forme : en un certain ordre assemblées, toutes font sens, portant la trace des préoccupations et des recherches formelles. Font généalogie, énoncent des rencontres. Tout artiste à sa manière refait l'*Atlas Mnemosyne* d'Aby Warburg, pense en photographies comme André Malraux. Sur les murs de l'atelier, des axes maintenant se dessinent : la nature, des paysages photographiés à leur représentation symbolique (*L'île des morts* de Böcklin ou *L'Europe après la pluie* de Max Ernst), les constructions ou plus précisément ce qu'il y a de sculptural dans l'architecture, des thèmes comme la mise au tombeau (ce creux, ce vertige), l'obsession du contact, du toucher, de l'étreinte, du baiser. Gourmande avec son chat, elle le caresse sous le *Baiser* de Rodin. On voit des tensions, des noeuds de souffrance qui sont aussi les ressorts de la création : le geste du dernier adieu, du dernier contact physique de la Vierge touchant le Christ mort. Pour une céramiste, que le toucher soit la dernière main avant l'Invisible, qui est d'abord l'intouchable... Un autre thème : la phorie, qui vient de loin, de l'Égypte archaïque : ce corps nu qui porte la céramique, l'un incarnant l'autre, le vêtant.

J'étais dans l'atelier. Il s'est peu à peu transformé en grotte, *mais j'aurais pu, désiré...* La céramique est liée à la grotte ¹. Bernard Palissy, qui aima l'émail et la porcelaine, fit ainsi une « grotte rustique » en 1566 pour Catherine de Médicis. Pour lui, la grotte émaillée évoque la fertilité. Le Robinson de Tournier, plus artiste que celui de Defoe, lui aussi, a trouvé une grotte dans son île déserte ². Il s'est demandé « si la grotte était la bouche, l'oeil ou quelque autre orifice naturel (d'un) grand corps ». Dans ses plongées sous-marines, Valérie Delarue ne s'est-elle pas sentie l'œil, la bouche, le sexe d'un corps plus grand qu'elle, qui la contiendrait toute entière et dont elle serait l'extrémité consciente, dont ses mains qui entr'ouvrent l'eau seraient la terminaison sensible ? Et cette sensation ne ramenait-elle pas à la surface son enfance sarthoise dans la forêt de Bercé et sur les rives du Loir à Luché-Pringé ? Ce grand corps absent que la céramique fait éprouver mieux encore que la sculpture parce qu'elle ne cherche pas à se refermer sur un seul objet, son premier maître Georges Jeanclos (1933-1997), qui lui fit choisir l'argile, ne l'avait-il pas approché dans ses êtres enveloppés dans leurs « draps de terre » (Todorov) comme la céramiste californienne Viola Frey (1933-2004) dans ses géants placides ? Poussin, Patinir pour le paysage, Jan-Frans Van Daël (1764-1840) et Georgia O'Keeffe, pour les fleurs, n'ont-ils pas rêvé d'un art qui contiendrait beaucoup plus que lui-même ? Ou encore Min Jung Yeon, en qui l'artiste voit une sœur en inspiration.

Ensuite la grotte s'est faite temple, église, *mais j'aurais pu, désiré...* La cathédrale Notre-Dame de Paris a les gargouilles et le bossu hugolien Quasimodo : dans la fascinante *Béregère*, celle du Mans vient de se découvrir ruche incandescente, circuit alvéolaire, fantôme blanc hantant les ténèbres. L'artiste interprète sa façade qui réconcilie, plein Ouest, l'eau et le feu, selon le vœu de René Daumal. Combien de citadelles, combien de Tour de Babel auront poussé leurs langues multiples, leurs dialectes, leurs idiomes pour fusionner dans l'Éden céramique ? Comme tout art, la céramique est une multitude de langues. Elle parle chinois : paysages ruiniformes, pagodes, toits de temples, falaises célestes que coupent en strates les nuages. Elle parle d'Orient : silhouettes de mosquées, de minarets, architectures de villes des 1001 nuits. Elle parle vernaculaire, art populaire, villages pueblo, tuiles vernissées du souvenir. *Citadelle* m'évoque *l'Hommage à Lovecraft*, la première des *Demeures* d'Etienne-Martin. Valérie Delarue a mis à terre la *Babel* de Breughel comme Carl Andre avait mis Priape à terre dans ses sculptures horizontales. Elle la monte et la démonte, la moule et démoule comme on fait d'un langage, comme on use d'une syntaxe : modules à assembler comme on assemble des mots, langues comme concrétions, corps multiples, langues de feu, emboîtées, empilées, stalagmites. Niki de Saint-Phalle fit *Hon* (1966), un corps pénétrable de femme grande comme une cathédrale. Valérie Delarue découvre sa Reine *Béregère*. En elle, elle redresse le gisant horizontal et unissant toutes les langues de la céramique, aspire à décrire l'Éden : *Babel* est bleue.

Dans la pénombre de l'atelier-grotte-cathédrale, un étrange cinéma apparaît, *mais j'aurais pu, désiré...* Je regarde les encres et pastel de Valérie Delarue. Si elles convoquent les images cachées et doubles des Mantegna et autres Piero di Cosimo, les taches de Rorschach et les décalcomanies de Max Ernst et Oscar Dominguez, elles sont bien à elle parce que ses hybrides sont emplies de la tendresse qu'elle éprouve pour les animaux, ces témoins vivants de la Fable. « Avec ses quatre dromadaires / Don Pedro d'Alfaroubeira / Courut le monde et l'admira. / Il fit ce que je voudrais faire / Si j'avais quatre dromadaires. » – ainsi s'épanchait Guillaume Apollinaire dans *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée* (1911). Charmée par les animaux, la céramiste lui emprunte le personnage de Don Pedro d'Alfaroubeira, et voit un instant son œuvre comme un dromadaire : un animal pour Palissy, une curiosité, deux poches d'eau poussant la peau, un creux interne qui se fait montagne à l'extérieur. La grotte conduit au grotesque, à quelque entité qui dépasse l'homme et sans doute se rit de lui, de sa petitesse, de son raisonnement, de son bon sens. À lui d'épouser la Fable, qui de *Babel* conduit à *Éden*.

Tout n'est plus que couleur désormais, *mais j'aurais pu, désiré...* Sur fond bleu intense : *Babel*, la couleur-matière, la forme-matière ; faudrait-il une langue-matière, qui résonnerait comme la voix dans la grotte céramique ? Le modelé abstrait de la matière, à la Alain Kirili, a été gagné à la couleur qui vibre. L'érotisme proliférant et fractal à la Elmar Trenkwalder à la couleur qui étincelle. Les couleurs de Valérie Delarue reprennent les rugissements de batailles des céramiques polychromes déchiquetées et heurtées que Lucio Fontana créa au milieu du XX^e siècle. Raymond Mason (1922-2010) dont *Le départ des fruits et légumes du cœur de Paris, le 28 février 1969* dans l'église Saint-Eustache (Paris) à côté de chez moi, me plonge toujours dans un ravissement vital comparable à ce que provoquent les sculptures de Valérie Delarue, disait de ses œuvres : « Je les colorie parce que je veux qu'elles plaisent et qu'elles plaident auprès d'autres êtres humains. Il est bien vrai que mes amis tremblent lorsque je m'apprête à couvrir de couleur une œuvre qui m'a pris un an ou deux à sculpter. Pourtant, en général, ils sont plutôt d'accord avec le résultat. »

« Il ôta ses vêtements et se laissa glisser dans la fange liquide »³. *J'aurais pu, désiré commencer par là, où tout s'origine finalement.* J'ai pensé à cette phrase de Tournier en voyant pour la première fois Valérie Delarue dans la grotte d'argile. Et à celle-ci : « Une statue de limon s'anima à son tour »⁴. À la proximité entre ce qu'écrit Tournier de la souille où plonge Robinson et la chambre d'argile où performa la céramiste. Mais surtout à la différence. Même désir d'être prise, de se laisser glisser dans la matière, nue. D'y perdre la conscience de la séparation du moi et du non-moi, d'éprouver la continuité d'une peau-matière. Pourtant la performeuse ne se contente pas d'être contenue dans la matière, contenue par elle, retenue, annulée.

Elle s'y exprime, son corps lâché dans l'arène de terre, comme la nageuse de Matisse fait corps avec la couleur, comme l'acrobate épouse le ciel comme son milieu. Les doigts de Valérie, ceux des mains et des pieds, creusent la paroi meuble, façonnent le ductile, laissent des empreintes qu'un nouveau corps-à-corps avec la paroi efface, que la caméra retient et déploie dans le temps. L'artiste pétrit la pâte de la grotte onctueuse, palpe, dit le doux et le dur, le lisse et le velu, le souple et le raide. Sa chevelure de feu enfin ruisselle. Des mots, des soupirs, des phrases impalpables auront griffé les murs.

De cette performance, *Soubassement, blocs et piliers* (2011) conserve la mémoire, montée sur un tréteau à roulettes comme si ce morceau d'un temps passé, maintenant inscrit, pouvait circuler dans l'espace comme une somptueuse et en même temps dérisoire relique à réactiver par la ferveur du regard.⁵ Valérie Delarue a souhaité que sa sculpture-céramique dialogue avec des *Vanités* du Grand Siècle. Toute exposition est le résultat concentré d'une pulsion de créer, ce qui reste (les expositions d'aujourd'hui ont la beauté poignante des *Vanités* d'hier) et dit aussi ce qui est perdu. Et revit par instants. Une passion. Un miracle.



Thierry Dufrêne
27 janvier 2018

Vue d'atelier

¹ Cet imaginaire de la grotte, qu'on trouve aussi dans la *Porte de l'Enfer* de Rodin et dans certaines sculptures de Pier Kirkeby, vient de ressurgir à l'ère des imprimantes 3D avec l'oeuvre de Michael Hansmeyer et Benjamin Dillenburger, *Grotto II, Digital Grotesque*, 2017, prototype produit au moyen d'algorithmes de subdivision comme principe génératif. Dans l'exposition *Imprimer le monde*, Centre Georges Pompidou, 15 mars-19 juin 2017.

² Michel Tournier, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* (1967), Paris, Gallimard, 1978.

³ Ibid., p. 43.

⁴ Ibid., p. 33.

⁵ Reproduit p.13 dans Camille Morineau, Lucia Pesapane (dir.), *Ceramix. De Rodin à Schütte*, Maastricht Paris-Sèvres Bonnefantenmuseum, La Maison Rouge, Cité de la céramique, 2015, ed. Snoeck. Valérie Delarue y est rapprochée des grands performers de la matière : Kazuo Shiraga dans les années 50, Ana Mendieta dans la décennie suivante, Charles Simonds et Jim Melchert.

Courriel du 18 janvier 2018 de Valérie Delarue en réponse aux questions de Thierry Dufrêne sur l'art qui compte pour elle et sur les images punaisées sur les murs de l'atelier, son "musée imaginaire".

Cher Thierry,

Vous avez bien vu : oui pour la technique des décalcomanies de Max Ernst.

La Vierge qui sort de son rocher est « L'allégorie de la chasteté » d'Hans Memling (Musée Jacquemard André). C'est un de mes tableaux favoris de l'école des primitifs flamands (avec la « Descente de croix » de Rogier Van der Weyden du Prado)

L'article sur le « jardin inversé » d'Anne Fortier-Kriegel, une de mes élèves, m'intéresse par l'idée même de cette « inversion » : je la trouve intéressante par sa double origine, privée/publique. Cette notion de « double », ou de « contraire », m'attire... comme « l'inquiétante étrangeté » de S. Freud. La sculpture est un rapport d'ombre et de lumière, de creux et de reliefs.

Ah ! ... le Douanier Rousseau et ses jungles... J'ADORE ! Lui qui n'avait jamais voyagé mais a été inspiré par les livres illustrés des jardins botaniques. C'est l'idée d'ÉMERVEILLEMENT chez lui qui me séduit. Passionnée par les diverses formes du milieu vivant (biodiversité), j'ai voyagé à deux reprises au Costa Rica et parcouru quelques grands parcs / jungles de ce pays.

Béregère, c'est moi qui l'ai redressée pour mieux la voir car il s'agit bien ici de son gisant. Il est à l'abbaye de l'Épau car elle en est la fondatrice. Béregère, épouse choisie par Aliénor d'Aquitaine pour son fils chéri Richard Cœur de lion, veuve très tôt, sans descendance, s'est retirée au Mans et fut douairière de cette ville. Elle fut particulièrement soucieuse de la question des bâtiments, de leur entretien et de leur restauration. À ce jour, je ne sais pas encore comment je vais lui faire un clin d'œil, mais elle est bien là dans l'atelier. La pièce que je suis en train de façonner est peut-être tout simplement le bâtiment-Corps de Béregère comme cette montagne-roche chez Memling qui entoure la Vierge : alors oui pour la transposition !

Étienne-Martin est une référence importante, comme Pier Kirkeby, et ce que vous me dites sur les boîtes-montagnes, les pierres de lettrés, me ravit.

Le serpent enroulé est une vraie petite vipère que j'ai trouvée lors de mes pérégrinations en forêt. J'ai quelques spécimens comme ça à l'atelier dans des tiroirs, une salamandre aussi... (clin d'œil à Bernard Palissy mais à la différence de lui, je ne moule pas ces animaux comme s'ils étaient vivants !! C'est pour mieux observer leurs formes, leurs textures, leurs couleurs).

Le croquis des lutteurs, c'est « Hercule écartelant Cacus » dont la sculpture se trouve dans le Parc des Monstres de Bomarzo...

Les céramiques à glaçure de cuivre et manganèse et les retables portatifs font partie des collections céramiques du musée de la Reine-Béregère que j'aime beaucoup.

À ce jour, j'ai bâti ma pièce intitulée « Béregère » à 1,60 m du sol et je souhaiterais continuer à la monter à 2 m. En taille, c'est une « Babel » (en référence à celle montrée à Sèvres en 2015) multipliée par 3 et son principe de construction est un assemblage de volumes géométriques plus ou moins « habillés » et assemblés entre eux sur une base que j'appelle un soubassement en forme de « stade ».



Du corps à l'œuvre

La part d'ambiguïté de ce titre nous rappelle la relation essentielle de la création artistique au corps, sous d'innombrables formes, mais procédant toutes de l'unicité d'un corps à l'œuvre, soit d'une création toujours singulière et cependant inscrite dans l'humaine et charnelle condition, façonnée par la société à chaque époque. Le corps est à la fois ce qui dissemble et rassemble. Ainsi, toute création artistique procède-t-elle d'un corps inscrit dans une réalité qui le dépasse mais dont l'artiste entend rendre compte en lui donnant sens par son travail : l'œuvre comme retentissement charnel d'une réalité qui se trouve, en retour, transformée par le geste artistique, comme et par tous ceux qui, spectateurs, en sont les témoins.

Mais pourquoi réaffirmer ici ce va et vient du corps à l'œuvre à propos du travail de Valérie Delarue ?

En 2010, la Manufacture de Sèvres-Cité de la Céramique met à disposition de l'artiste un espace et deux tonnes d'argile pour que l'artiste monte des murs de 1,80 x 1,80 m. Épreuve physique que Valérie Delarue s'impose avec détermination.

Succède alors l'épreuve de l'enfermement dans « La chambre d'argile », pour une performance du corps au travail de la terre. Elle fait date dans l'œuvre de Valérie Delarue. Frédéric Bodet, en 2010, commissaire de l'exposition « La scène française contemporaine » dans le « Circuit céramique aux Arts Décoratifs » ne s'y trompe pas en sélectionnant parmi les œuvres majeures de la création céramique contemporaine la vidéo performance intitulée avec simplicité *Corps au travail* dont la projection à cette occasion, au musée des Arts décoratifs, fait connaître cet engagement total du corps à l'œuvre.

Dans cette chambre dont les murs ont été tapissés d'argile, l'artiste se livre à une étrange chorégraphie, celle d'un corps en transe dont les mouvements pulsionnels ne trouvent leur limite qu'en se cognant aux parois d'argile où il laisse avec violence les traces d'une danse furieuse, sauvage. Le corps nu se révèle à la fois vulnérable et puissant par son engagement sans retenue dans cette lutte avec la terre. Rien ne semble pouvoir l'arrêter. Évoquant cette expérience, l'artiste rappelle que « chacune des parois devient un haut-relief révélateur des chocs du contact direct, avec leurs lots de traces, empreintes, glissements, ouvertures, percées, écrasements, pressions multiples et contradictoires ».

Si les effets sur la glaise du corps à l'œuvre sont clairement explicités par l'artiste à posteriori, la vidéo *Corps au travail* n'a pas été conçue pour documenter un processus technique car l'action chorégraphique performative en était dès l'origine le sujet et l'enjeu créatif.

Soubassement (détail)

2010-2012

Véritablement performative aussi, l'œuvre filmique s'inscrit dans la lignée d'une forme artistique emblématique des années 1960 et dont les premières analyses historiques des années 1970 soulignent que « la volonté d'une émancipation expérimentale, telle qu'elle s'exprimait dans cette omniprésence du corps, exacerbait un sentiment de transgression dont on a peut-être aujourd'hui du mal à imaginer la force »¹.

Dans cette lignée, avec *Corps au travail*, comme le dit fort justement Frédéric Bodet, nous sommes face à une vidéo-manifeste. « Le projet filmique doit être compris comme la mise au point d'un rituel de transe quasi-chamanique, qui a eu pour conséquence bénéfique d'inaugurer une ère nouvelle de sa création : l'artiste n'avance plus désormais dissimulée derrière son travail, elle s'y engage à corps perdu en devenant elle-même matière et matériau du projet plastique »².

Réalisée à une date précise, dans un lieu déterminé, selon une durée limitée, ici sans la présence d'un public, la performance de Valérie Delarue correspond cependant, implicitement, à une situation temporelle, spatiale et émotionnelle de communication. Si l'œuvre se confond avec l'expérience de son accomplissement, se pose la question de la réception et de la mémoire. L'image enregistrée est le filtre au travers duquel se construit la représentation de la performance en vue de l'organisation future de sa réception.

C'est cette mémoire filmique que l'artiste va travailler ultérieurement en y apportant des variantes de montage, de durée, de sonorisation. Valérie Delarue se réapproprie la trace vidéographique et en propose une nouvelle version pour *Ceramix* à La maison Rouge - Fondation Antoine de Galbert à Paris en 2016.

Mais au-delà de l'image enregistrée, c'est la question plus générale de la trace sous toutes ses formes qui est posée de manière récurrente et originale par l'œuvre de Valérie Delarue car elle revient toujours avec obstination et courage sur les marques d'une expérience - qui peut-être douloureuse ou jouissive - pour les incorporer à nouveau, s'en nourrir, les faire évoluer, les « recycler » comme le dit elle-même.



Or, de ce total engagement du corps à l'œuvre, que pérennise certes un enregistrement vidéo, restent aussi inscrites dans l'argile les traces de ce corps en mouvement mais sous une forme « abstraite ». En effet, les empreintes de ce corps au travail, se superposant par une gestuelle incontrôlée et des mouvements contradictoires, ne peuvent être des traces qui donneraient à voir les formes identifiables d'un corps. C'est seulement une énergie vitale, créatrice, qui se matérialise dans la terre. L'argile est souple,

vivante, modelable à merci. Ainsi le corps disparaît au profit de ce qui l'anime. L'œuvre de terre qui surgit sous nos yeux est abstraite.

Lorsque le mouvement s'est arrêté, la terre a été laissée au repos. Les empreintes, les traces se sont stabilisées en séchant. C'est alors que patiemment, lentement, difficilement, l'artiste va découper, extraire de « La chambre d'argile » une trentaine d'énormes blocs portant la mémoire de son corps au travail.

C'est encore une mise à l'épreuve du corps que s'impose alors l'artiste pour faire œuvre nouvelle. Les blocs sont très lourds à extraire, à transporter, à travailler, à évider car certains vont être cuits, d'autres vont rester bruts, d'autres seront émaillés. Ils ont gagné leur autonomie. Ils portent certes enfouie la mémoire du corps qui les a travaillés mais c'est une autre vie qui leur est donnée dont la valeur n'est pas celle de témoigner d'une expérience passée, d'un temps arrêté, mais au contraire de matérialiser une mémoire vive qui se nourrit de l'imaginaire d'une vie toujours en devenir.

Il est essentiel de savoir que l'artiste, préalablement à sa performance, n'avait pas imaginé que l'argile travaillée par ce corps libéré, portant les traces d'un abandon de toute détermination lucide, de tout objectif final, serait le commencement d'une démarche de création tout à fait nouvelle. Comme si ce renoncement à concevoir préalablement, cet abandon total à une expression corporelle sans contrôle, lui étaient nécessaires pour atteindre un point essentiel de sa création. Danse d'exorcisme, corps au travail. Laisser ensuite les traces dans l'argile parler, la guider.



Soubassement
2010-2012

Plus que jamais avec ce travail, comme le souligne Georges Didi-Huberman, « l'empreinte est (...) quelque chose qui nous dit aussi bien le contact (le pied qui s'enfonce dans le sable) que la perte (l'absence du pied dans son empreinte) »³.

C'est davantage ce qui nous a échappé du corps en transe, le mystère d'une absence, que nous découvrons dans le *Soubassement*, l'œuvre la plus importante issue du morcellement de « La chambre d'argile » et qui sera présentée en extérieur, au printemps 2018, dans la cour du musée de la Reine-Béregère à l'occasion de l'exposition *De Babel à Éden*.

L'œuvre s'inscrit dans une série intitulée *Vestiges*. Mais on chercherait en vain, là encore, à reconnaître dans le *Soubassement* une trace lisible. Le travail postérieur, opéré par l'artiste sur les blocs dépecés, a achevé de libérer l'œuvre de toute identification possible pour lui donner une autre vie sans renoncer à cette mémoire enfouie d'un corps absent. « Pour transmettre un héritage (...) il faut d'abord mourir. Et pour que les formes elles-mêmes se transmettent, survivent, il faut aussi bien qu'elles sachent disparaître... »⁴.

Ainsi, la présence/absence du corps traverse toute l'œuvre de Valérie Delarue. Sa prédilection pour le travail de la terre en témoigne.

L'œuvre qu'elle a intitulée *Passion* (Ronces, terre cuite, métal, 2013) sera présentée également dans le cadre de l'exposition *De Babel à Éden* mais au musée de Tessé, dans la proximité du tableau de Bartolomeo Manfredi, de très grand format, intitulé *Le Couronnement d'épines*.

D'assez petites dimensions (155/75/26 cm) l'œuvre est cependant saisissante et soutiendra la présence du sujet que traite magistralement *Le Couronnement d'épines*.

Passion est composée d'un moulage sur le corps de l'artiste de ses pieds, partie essentielle, point de contact avec la terre et que l'on retrouve à plusieurs reprises dans l'œuvre de Valérie Delarue.

Certes, les empreintes tiennent leur pouvoir, leur magie, de cette capacité à imposer quelque chose de l'ordre du lieu, de l'emprise et du contact alors même qu'elles ne présentent qu'un espace évidé, un écart, une trace de disparition. Mais ici, de ce moulage surgit une brassée de ronces directement prélevée à la réalité. La symbolique est forte. L'œuvre est saisissante.

La force de *Passion* tient à ce que George Didi Huberman décrit à propos d'une œuvre de Rodin, soit d'un fragment de corps pour une *Étude de pied gauche* : « C'est un organisme en soi, un tout organique qui, à la fois fonctionne de manière autonome et porte en lui les conditions de son propre chaos, de sa propre destruction figurative. En ce sens, le fragment du corps disparaît partiellement au profit d'un corps-fragment bien plus inquiétant »⁵.

Inquiétant en effet, ce corps-fragment dont la finesse et la blancheur nous rappellent aussi la connivence de l'empreinte avec la mort. Tandis que la forme sculptée cherche à être vivante, l'empreinte n'y prétend jamais. Elle mortifie son sujet, son référent. Et c'est bien de mort dont nous parle *Passion* mais aussi de cruauté et de violence. Ainsi, à l'empreinte mortifère fallait-il adjoindre un morceau de réalité comme une relique pour nourrir la foi.

L'œuvre n'est pas née d'un projet préalable mais d'une intuition soudaine, une fois le moulage réalisé et abandonné dans l'atelier, de devoir remplacer la chair du corps absent par ces ronces sauvages qui surgissent de la terre. Le titre choisi par l'artiste assume la référence religieuse qui s'est imposée, non dans une décision préalable de représenter un moment majeur de la Passion du Christ mais par la force d'une intuition charnelle, d'une évidence visuelle, esthétique lorsque l'artiste fut saisie dans la nature par la somptuosité d'un buisson de ronces. Avec *Passion*, il s'agit bien du corps à l'œuvre sous sa forme la plus sacrée.

Nicole Denoit



Le Couronnement d'épines (détail)

Bartolomeo Manfredi (1580-1620)

Vers 1615/1617

Huile sur toile - 157 x 233 cm

Musée de Tessé - Inv. 10.74



Passion

2013

¹ Anne Tronche, « Préface », Janig Bégoc, Nathalie Boulouch, Elvan Zabunyan (dir), *La performance. Entre archives et pratiques contemporaines*, Presses universitaires de Rennes. Archives de la critique d'art, 2015

² Frédéric Bodet, « Puissance des grottes », *Septembre de la céramique et du verre*, Valérie Delarue, Editions Les Baux-de-Provence, 2016, p. 12-13

³ Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Les Éditions de Minuit, 2008, p. 18

⁴ Loc. cit., p. 55

⁵ Loc. cit., p. 164



Valérie Delarue : Babel ou le moulin à paroles

C'est dans les entrailles de cette terre que Valérie Delarue ne cesse de malaxer et de pétrir que tout a commencé. Ventre maternel où s'est construit l'embryon du mot et de la chose. De ce paradis de la naissance que l'on a appelé terrestre, construction édénique parfaite, un autre monument étrange est né en parfaite inadéquation avec l'idyllique précédent. Au commencement était le Verbe, au commencement était la Terre. Valérie Delarue nous invite à entrer dans ce labyrinthe. Ne suivez pas le guide, d'ailleurs il n'y en a pas. Personne pour vous prendre au mot ou vous suivre à la trace. Tout est à déconstruire, reconstruire ou construire. Confusion des mots et des choses. Valérie Delarue en démonte et en remonte l'architecture dans un dialogue intérieur et extérieur. Adresse sans fin à soi-même et à l'autre.

Entre empiement et emboîtement, comment reconstruire après la destruction ? L'histoire des hommes et des langues qu'ils ont parlées sans se comprendre a laissé des traces. Que trouver ou retrouver dans les décombres ? Que remettre en place et comment ?

Un mot par-ci, une chose par-là, chercher et ne pas retrouver le paradis perdu, l'adéquation, la forme parfaite, le mot juste, le nombre d'or.

Par sa création architecturale, Valérie Delarue nous rappelle au désordre en évoquant la cicatrice laissée par la blessure post babylonienne que la langue parfaite de Dante voudrait réparer en vain.

Faire UN à plusieurs, créer entre les hommes un lien. Le lien du trait unaire de l'identification renvoie à une illusion qui nous fait parler, au moulin à paroles, au « parlêtre » dit Jacques Lacan. La destruction-reconstruction de l'œuvre babylonienne sépare les hommes et renvoie chacun à son inconscient, à son incomplétude, à l'insuffisance de sa pensée à faire lien avec quiconque. Projet inachevé à perpétuité que la tour, projet achevé et éloquent que le travail de Valérie Delarue. Il nous dit quelque chose d'essentiel sur notre terre commune d'exil et sur la langue des hommes à qui il manquera toujours le dernier mot pour dire le vrai sur le vrai.

Patrick LINX, psychanalyste, Le Kremlin-Bicêtre,
Janvier 2018

Babel (détail)

2014

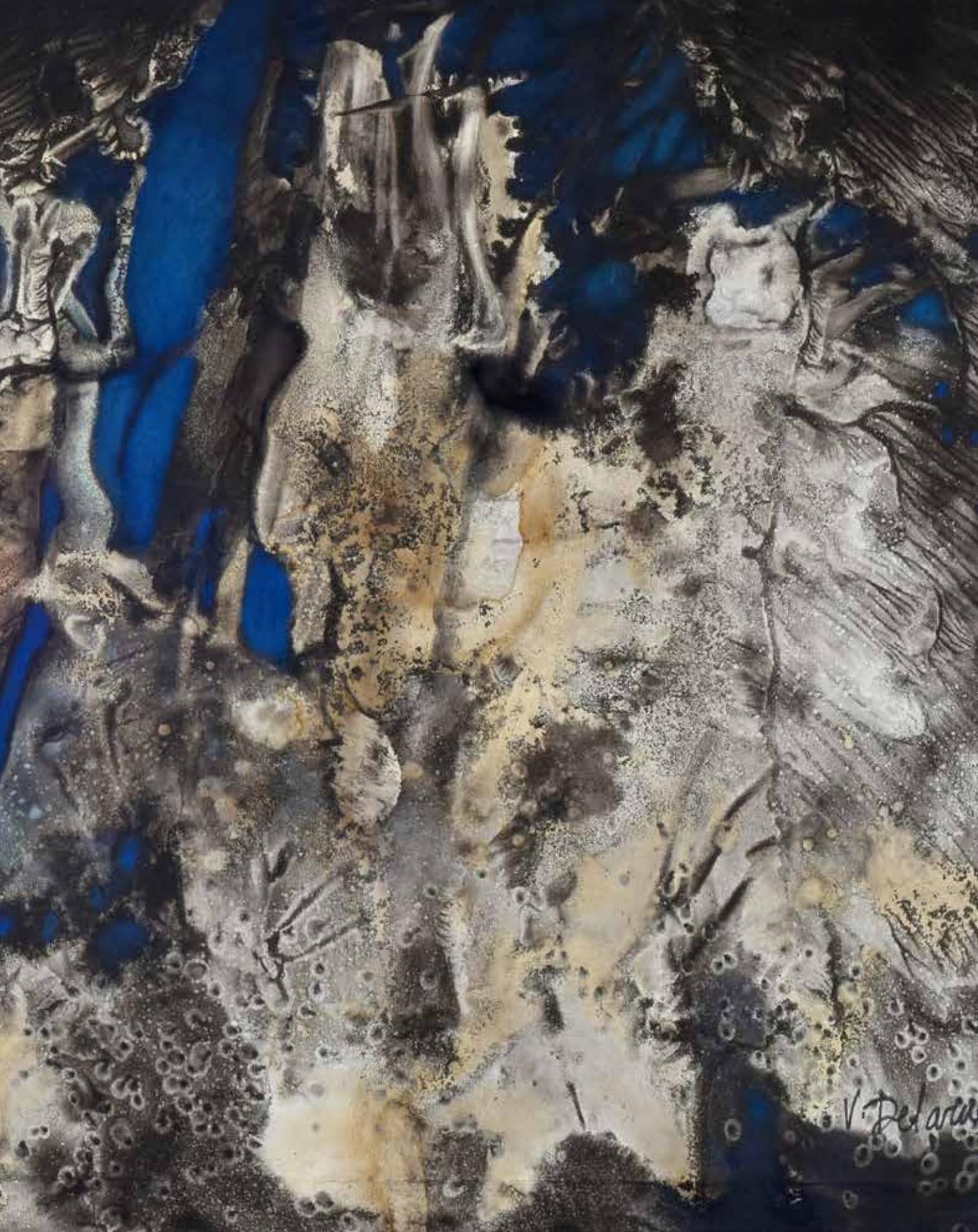
Joachim

1991 - Terre cuite engobée
38 x 52 x 21 cm
Collection Thomas de Kerleau









V. Delarosa



Page précédente

Conciliabule

1999 - Encre, café et pastel

85 x 150 cm

Collection de l'artiste

Sphinx

1999 - Encre, café et pastel

98 x 150 cm

Collection de l'artiste



Écorçés

1999 - Encre, café et pastel
100 x 151 cm
Collection de l'artiste

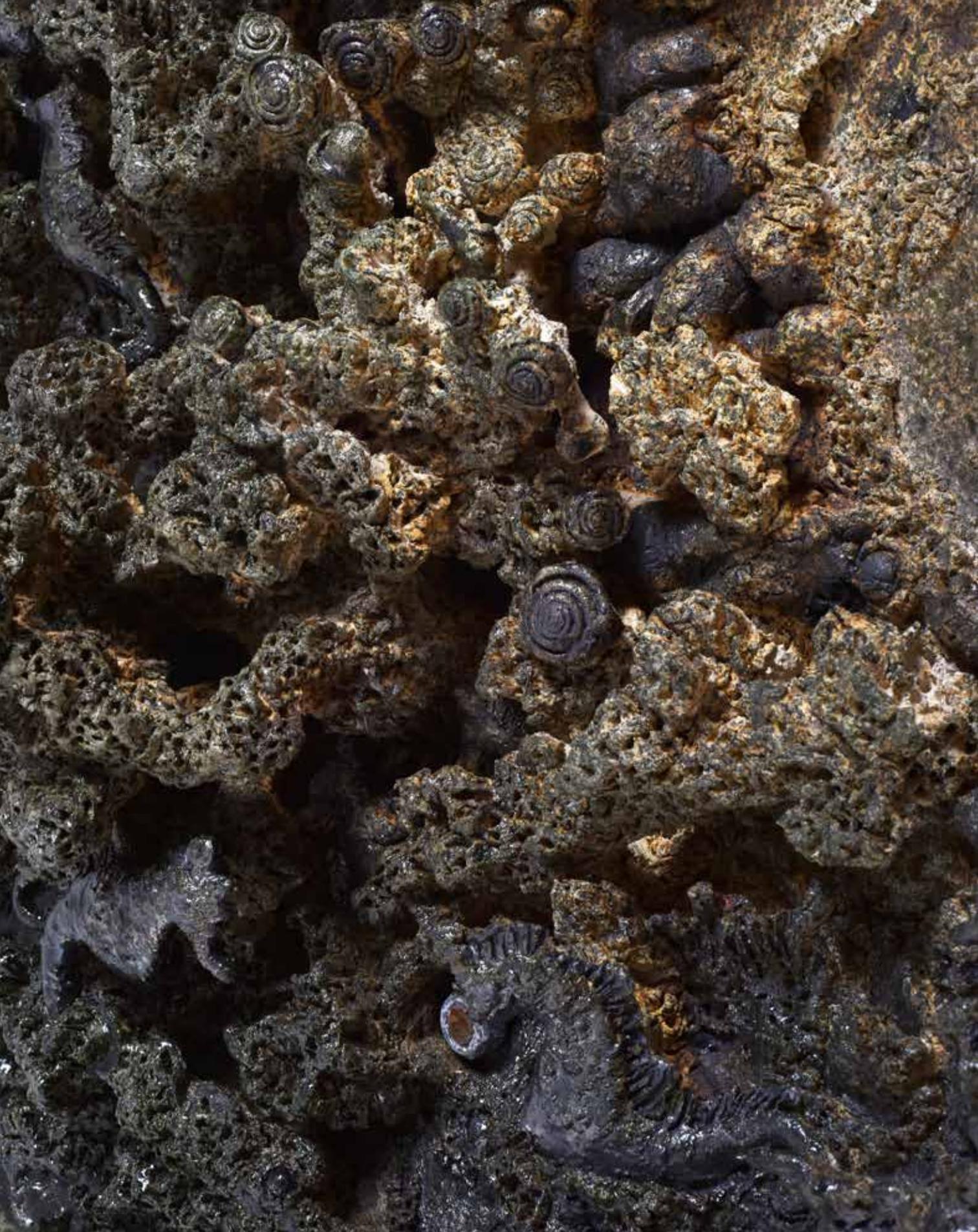
Page suivante
Pedro d'Alfaroubeira

1999 - Encre, café et pastel
98 x 151 cm
Collection de l'artiste





Delaney
1999





Fosse verte (détail)

2001 - Terre cuite oxydée émaillée
58 x 18 cm
Collection de l'artiste

Fosse bleue

2001 - Terre cuite oxydée émaillée
61 x 13 cm
Collection de l'artiste



Jardin n°3

1999 - Terre cuite oxydée

59 x 7 cm

Collection de l'artiste



Jardin n°11

1999 - Terre cuite oxydée

58 x 7 cm

Collection Thomas de Kerleau



Fosse BE

2001 - Terre cuite oxydée

59 x 12 cm

Paris, Galerie Mercier et Associés



Fosse BL

2001 - Terre cuite oxydée

58 x 7 cm

Collection de l'artiste



Vanité aux corolles

2006 - Faïence émaillée et oxydée

57 x 29 cm

Réunion des Musées Métropolitains Rouen Normandie,
musée de la Céramique

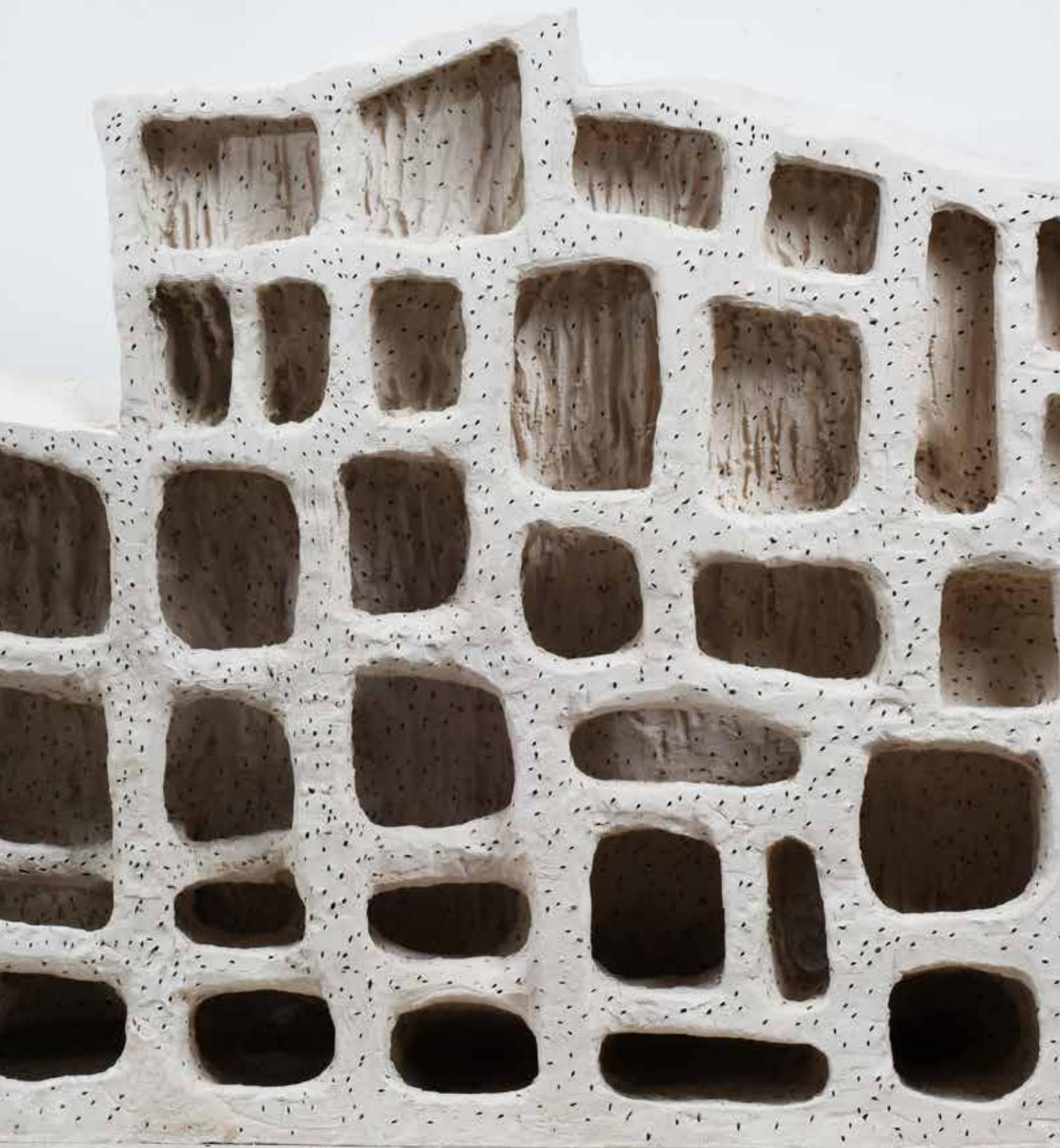


Vanité aux plantes de pieds

2006 - Faïence émaillée et oxydée

58 x 26 cm

Réunion des Musées Métropolitains Rouen Normandie,
musée de la Céramique





Soubassement (détail du revers)

Soubassement

2010-2012 - Grès déglacé

170 x 50 x 105 cm

Collection de l'artiste

Monteverde
2012 - Faïence émaillée
46 x 37 x 33 cm
Collection de l'artiste



Paysage blanc suspendu

2013 - Terre cuite émaillée

66 x 52 x 33 cm

Collection de l'artiste



Passion

2013 - Ronces, terre cuite oxydée, métal

155 x 75 x 26 cm

Collection de l'artiste







Babel

2014 - Faïence émaillée
88 x 52 x 114 cm
Collection de l'artiste



Blocs I

2013 - Encre et pastel

65 x 80 cm

Collection de l'artiste



Blocs 2

2014 - Encre et pastel
105 x 130 cm
Collection de l'artiste

Three rocks
2016 - Grès émaillé
7 x 25 x 16 cm
Collection Hélène Launois



Lactarius

2015 - Grès émaillé
43 x 40 x 69 cm
Collection de l'artiste





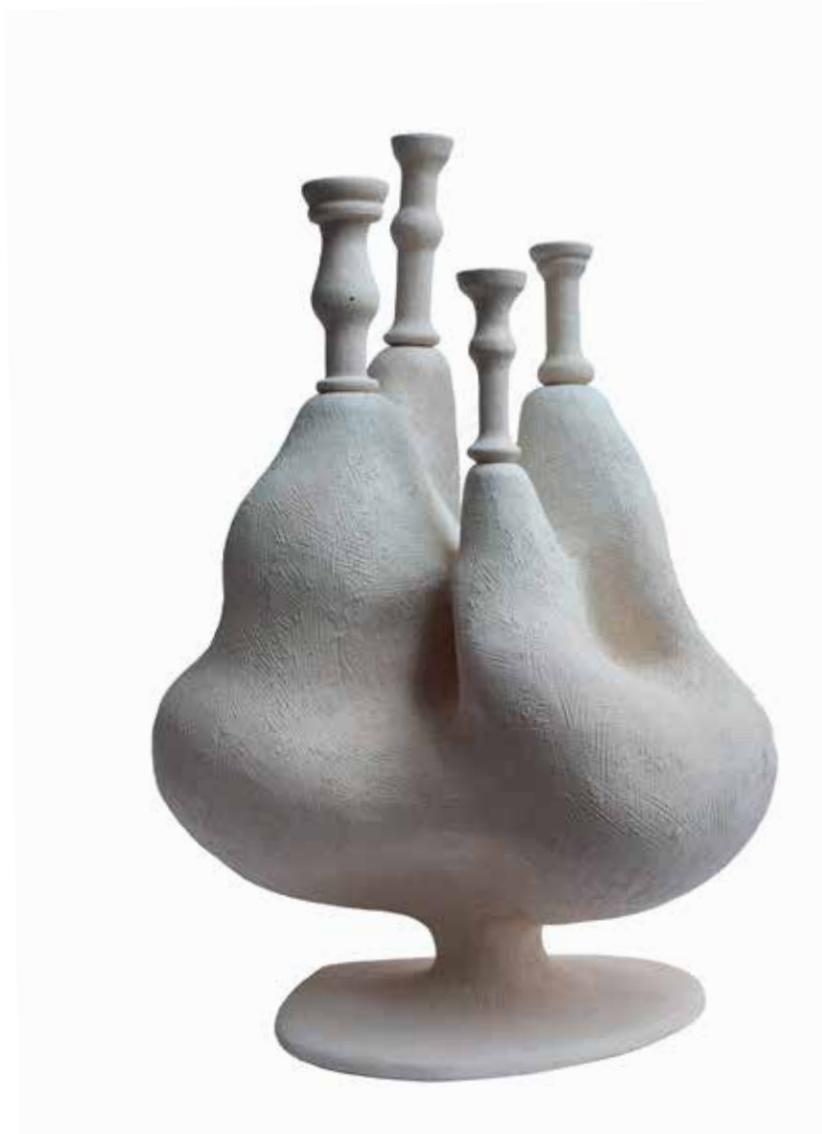


Olive's garden
2016 - Grès émaillé
50 x 80 x 11 cm
Collection de l'artiste

Petit cratère
2017 - Faïence émaillée
31 x 38 x 35 cm
Collection de l'artiste







Corne amusée

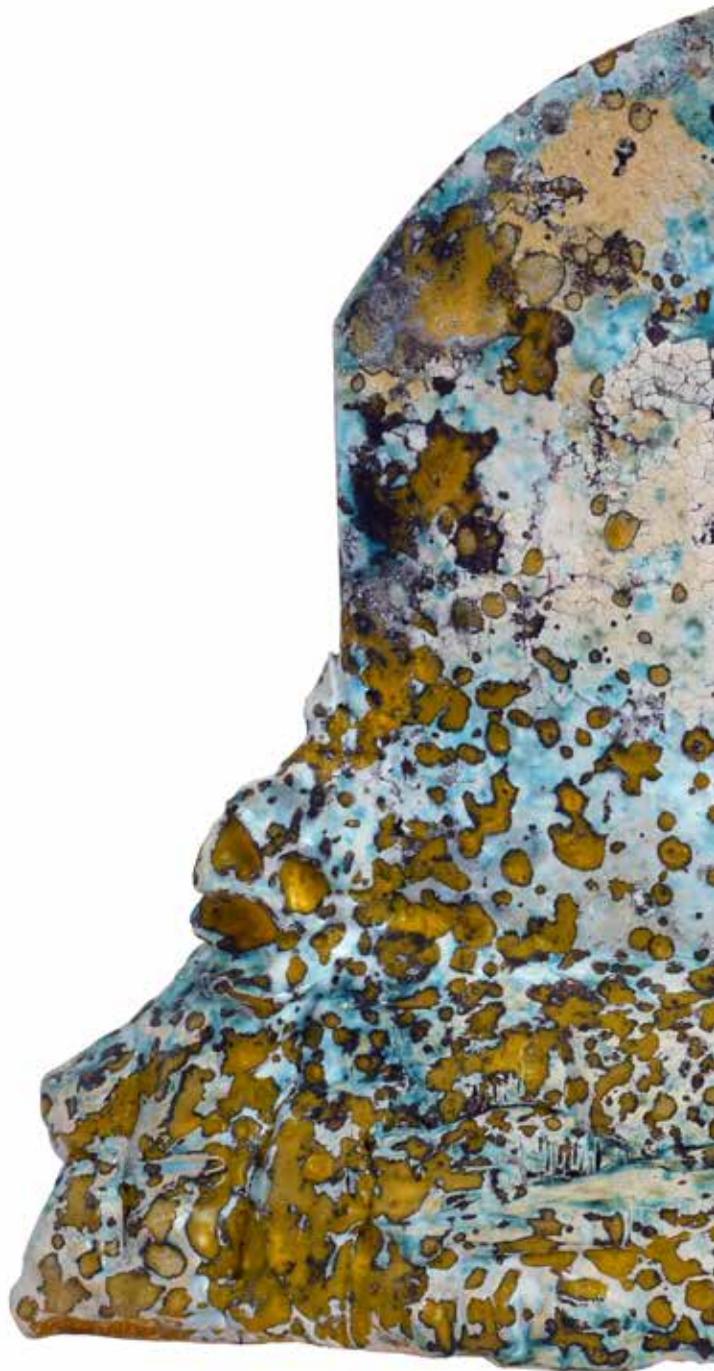
2017 - Grès déglazé

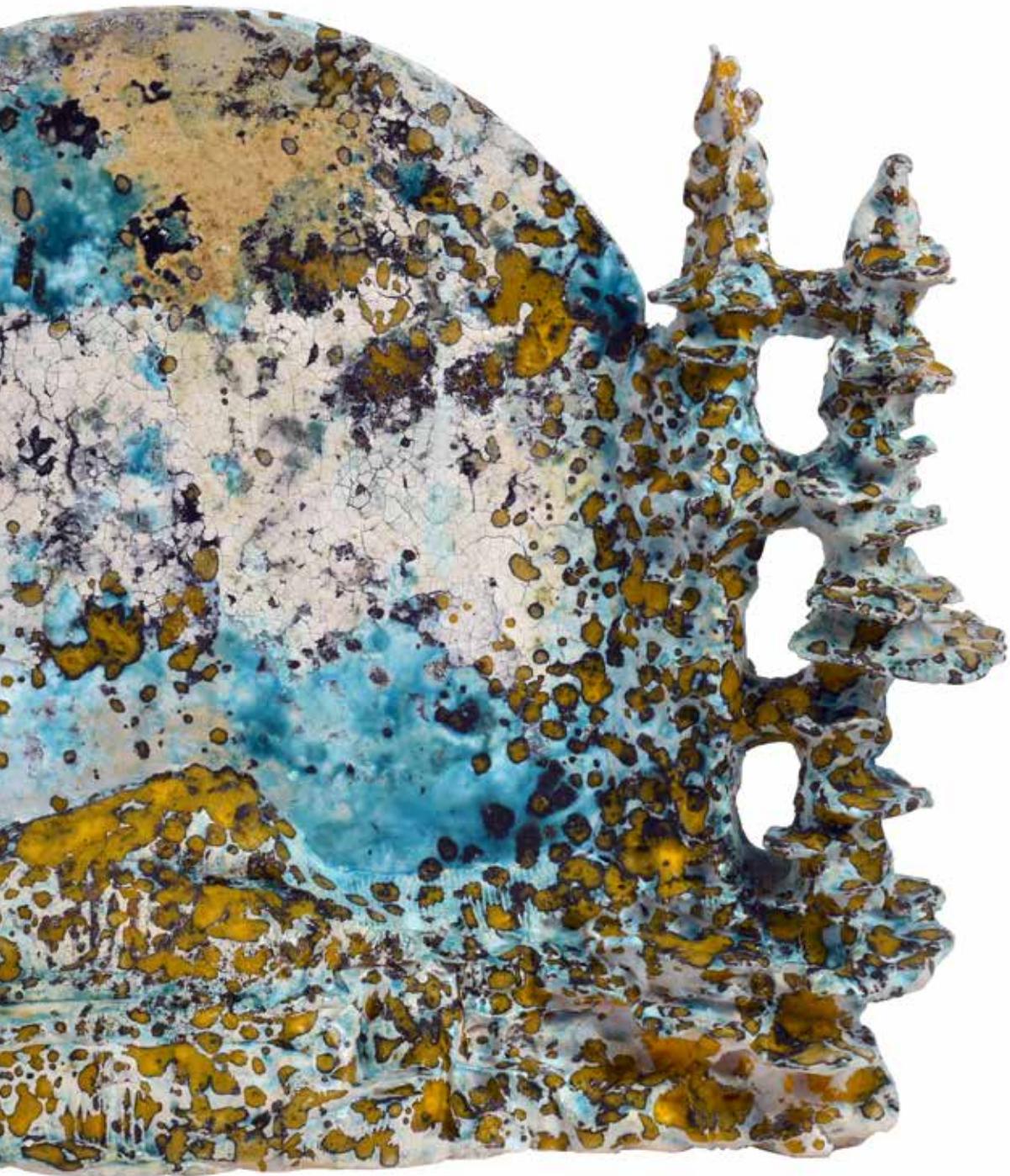
55 x 38 x 35 cm

Collection de l'artiste

Atmosferic

2017 - Terre cuite oxydée émaillée
50 x 13 x 36 cm
Collection de l'artiste







De Babel à Éden

C'est d'abord un voyage à contre courant et un voyage initiatique vers la liberté de l'homme auquel nous convie Valérie Delarue.

Pour conquérir sa liberté, l'homme devra se confronter à la toute puissance divine.

Adam et Eve violèrent l'interdit divin. Ils se virent chassés du Paradis. Il n'y avait plus de place au Paradis pour ceux qui avaient enfreint la loi de Dieu. Car Dieu accorde à Adam et Eve l'accès au Paradis à la condition qu'ils observent sa loi à la lettre.

Depuis la nuit des temps, se perpétue l'affrontement récurrent des hommes et de Dieu.

Babel et Babylone sont liées par une même source phonémique. Babylone, ville emblématique de la civilisation inaugurale. Qui se déploie en Mésopotamie, entre Tigre et Euphrate. C'est là que les hommes décidèrent de s'organiser, de devenir civilisés.

Le roi Nemrod prétend construire là une tour qui parviendrait jusqu'au ciel, donc jusqu'à Dieu. On ne s'attaque pas impunément à la puissance divine. Dieu se venge en introduisant la diversité des langues. Les hommes ne parviendront donc plus à se comprendre. Ce qui les affaiblira durablement dans leur confrontation avec Dieu. Mais on n'arrête pas l'homme en si bon chemin dans le combat qu'il mène pour son émancipation : après Nemrod et Prométhée, vint le Capitaine Achab dont la constante obsession était de terrasser le Léviathan. C'est cette épopée que nous conte Hermann Melville.

Valérie Delarue commença par construire *Babel*, cette pièce dont les dimensions marquent une rupture dans le fil de sa création. Désormais, elle nous propose : *De Babel à Éden*.

Ce mouvement inverse de Babel vers Éden où nous guide Valérie Delarue est celui de la réappropriation du Paradis. Mouvement rendu possible par le geste de l'artiste. Qui libère les hommes des foudres divines.

Preuve encore une fois que la puissance de la création artistique redonne toute sa place à l'homme et lui permet de conquérir sa liberté.

Alain JEAN, médecin et essayiste



Béregère, work in progress...





Formation

Valérie Delarue

Née au Mans en 1965 /Vit et travaille à Paris.

1989 – 1994 : École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris.
Ateliers de Jean-Pierre CARON et de Georges JEANCLOS.
D.N.S.A.P. en sculpture.

1990 : 2^d prix de dessin de l'Académie des beaux-arts – Pierre David-Weill.

1992 : atelier de recherche de la Manufacture nationale de Sèvres.
Initiation aux techniques de la porcelaine.

1993 : bourse d'études pour le California College of Arts and Crafts, Oakland (USA).
Ateliers de Viola FREY et de Bella FELDMANN.

1995 : licence d'Arts Plastiques, Université Paris VIII, Saint-Denis.

1995 : 1^{er} prix de la Fondation COPRIM pour l'art contemporain.

1995 : 1^{er} prix de sculpture de la Fondation Florence Gould.

2000 : initiation à la technique du monotype au Kala Art Institute, Berkeley (USA).

2010 : résidence à la Cité de la Céramique Sèvres & Limoges.

Expositions

Expositions personnelles

2000

Galerie Clara Scremini, Galerie Clara Scremini, Paris.

2001

Chutes et métamorphoses, Galerie CROUS de l'École des Beaux-Arts, Paris.

2013

La main sur le Cœur, Galerie Michèle Hayem Ivasilevitch, Paris.

2016

Du ciel à la terre, Moments artistiques, Christian Aubert, Paris.

Expositions collectives

1990

Dessins, Académie des Beaux-Arts, Paris.

1991

Dessins et sculptures contemporains, Assemblée Nationale, Paris.

Dessins d'après Poussin, Chapelle des Petits Augustins, Paris.

1992

Études d'après Poussin, Galerie FRANCET, Paris.

Dessins, sculptures et paysages, Galerie CROUS de l'École des Beaux-Arts, Paris.

1994

Carte blanche 1994, Centre Culturel de Boulogne-Billancourt (Hauts de Seine).

1995

Hic & Nunc, Galerie Samedi, Montfort l'Amaury (Yvelines).

Exposition collective : 2^e édition Fondation COPRIM pour l'Art Contemporain.

1996

Poétique Nature

Galerie Samedi, Montfort l'Amaury (Yvelines).

Galerie CROUS de l'École des Beaux-Arts, Paris.

1997

Le jardin complice de l'art, Fondation Daniel et Florence Guerlain, Les Mesnuls (Yvelines).

1998

Collection Hiver, Fondation Daniel et Florence Guerlain, Les Mesnuls (Yvelines).

1999

À l'aube du cinquième jour, Galerie Samedi, Montfort l'Amaury (Yvelines).

Arts tout de suite, Centre Culturel de Boulogne-Billancourt (Hauts de Seine).

2000

Mammifères fossiles, Tercera Gallery, San Francisco (USA).

Aux couleurs du printemps 1980 – 2000, Les 20 ans de 20 artistes, Assemblée Nationale, Paris.

Racines, Saint-Étienne (Loire).

Salon international de la céramique de collection et des arts du feu, Galerie Clara Scremini
à l'Hôtel Dassault, Paris.

11^e Biennale de céramique contemporaine, Châteauroux (Indre).

2002

Gustavo Lins & Valérie Delarue, Poltrona Frau, Paris.

Les métamorphoses du blanc, Galerie HD Nick, Aubais (Gard).

12^e rencontres artistiques, Chapelle d'Avigneau, Escamps (Yonne).

2003

Vasque vert émeraude, Galerie Maxalto, Paris.

Mannequin Nout, Gustavo Lins et Valérie Delarue, Poltrona Frau, Paris.

2005

13^e Biennale de céramique contemporaine, Châteauroux (Indre).

2006

Céramique Fiction, Musée de la Céramique de Rouen (Seine-Maritime).

2008

Petits bouleversements au centre de la table, Fondation Bernardaud, Limoges (Haute-Vienne).

2009

Révisons nos classiques, la terre dans l'art contemporain, Chapelle des Pénitents Noirs, Aubagne
(Bouches-du-Rhône).

Animal, Musée des Arts décoratifs, Paris.

Vanités, Galerie Alexandre Cadain, Paris.

Petits bouleversements au centre de la table, Musée des Arts décoratifs, Paris.

2010

Festen, Galerie Paul-Louis Flandrin, Paris.

Corps à corps, Galerie Alexandre Cadain, Paris.

Regards complices, une exposition d'art contemporain faite d'argile et de verre,

Musée Languedocien, Montpellier (Hérault).

Circuit Céramique aux Arts Décoratifs, la scène française contemporaine,

Musée des Arts décoratifs, Paris.

2011

Food & Mood, Galerie Duchamp, Yvetot (Seine Maritime).

2012

Prix européen des arts appliqués, WCC-BF, Mons (Belgique).

Festival international A-PART, Céramique contemporaine, Hôtel de Mainville, Les Baux-de-Provence (Bouches-du-Rhône).

Artistes aux serres d'Auteuil, Mairie du 2^e arr., Paris.

2013

La quinzaine radieuse #5, Piacé (Sarthe).

Les mots sortis du temps, Le Fournil, Moutiers (Yonne).

L'Art du Goût – Le Goût de l'Art – La Biennale d'Issy, Musée de la carte à jouer, Issy-les-Moulineaux (Hauts-de-Seine).

FLUX Exhibition of Contemporary Clay, Niland Gallery, Galway (Ireland).

Body & Soul, New international Ceramic, Museum of Art and Design, New-York (USA).

2015

P.R.N. Résistance organique, Cité Internationale des Arts, Paris.

Ceramix, from Rodin to Schütte, Bonnefantenmuseum, Maastricht (Pays-Bas).

Sculpteurs ! Valérie DELARUE et Clémence VAN LUNEN, Sèvres-Cité de la Céramique, Sèvres (Hauts-de-Seine).

OBJECTIF TERRE – 18^e Biennale internationale de céramique de Châteauroux,

Couvent des Cordeliers – Musée Hôtel Bertrand, Châteauroux (Indre).

Une cerise dans la voiture – La Maison parisienne, The Mercedes House, Bruxelles (Belgique).

« Oh my Cabinet ! » – La Maison parisienne, Maison Pierre Assouline, Londres (GB).

2016

Céramix, de Rodin à Schütte, La Maison rouge, Paris.

Une étoile filante, La Maison parisienne, Piazza Athénée, Paris.

La terre paysage, Keramis, La Louvière, Centre de la Céramique de la Fédération Wallonie, Bruxelles (Belgique).

Souffle léger, vapeur éphémère..., Septembre de la Céramique et du Verre, Post Tenebras Lux, Les Baux-de-Provence (Bouches-du-Rhône).

2017

Le jardin de Bomarzo, François Sagnes photographe et vingt céramistes inspirés par ce thème, Hélène AZIZA, Paris.

À croquer, Le Radar, Espace d'Art Actuel, Bayeux, 2017.

Œuvres de Valérie Delarue dans les collections publiques

Rouen, musée de la Céramique, *Vanité aux plantes de pied et Vanité aux corolles*, 2006.

Paris, Musée des Arts Décoratifs, *Massacre*, 2008.

Musée national de céramique, Sèvres-Cité de la Céramique, *Corps au travail*, vidéo performance, 2010.

Publications

Picasso, 1997

Sydney Picasso, Sans titre, dans cat. exp. Les Mesnuls, fondation Guerlain, 1997, non paginé.

Ernould-Gandouet, 2000

Marielle Ernould-Gandouet, « Valérie Delarue », *Revue de la céramique et du verre*, n° 111, mars/avril 2000, p. 39-41.

Bodet, 2001

Frédéric Bodet, « Impénétrable enfer rouge », dans cat. exp. Châteauroux, 2001, p. 58.

Delarue, 2005

Valérie Delarue, Sans titre, dans cat. exp. Châteauroux, 2005, p. 28-33.

Ernould-Gandouet, 2005

Marielle Ernould-Gandouet, « Châteauroux 2005 », *Revue de la céramique et du verre*, n° 146, janvier/février 2006, p. 40-42.

Bodet et Germain-Donnat, 2006

Frédéric Bodet et Christine Germain-Donnat, Sans titre, dans cat. exp. Rouen, 2005, p. 30-33.

Denis-Morel, 2009

Barbara Denis-Morel, Sans titre, dans cat. exp. Aubagne, 2009, p. 29-31.

Beloir et Forray, 2010

Véronique Belloir et Anne Foray (sous la dir. de), « Animal », Paris, 2010, p. 82-83.

Bodet et Delarue, 2010

Frédéric Bodet (sous la dir. de) et Valérie Delarue, « Le corps et ses métamorphoses », dans cat. exp. Paris, 2010, p. 64-67.

Escandell, 2010

Angélique Escandell, « Vanités », *Revue de la céramique et du verre*, n° 172, mai/juin 2010, p. 50-53.

Le Follic-Hadida, 2010

Stéphanie Le Follic-Hadida, « Regards complices, une exposition d'art contemporain faite d'argile et de verre », dans cat. exp. Montpellier, 2010, p. 18-19.

Nobecourt, 2010

Pascale Nobécourt, « Valérie Delarue, la chambre d'argile », *Revue de la céramique et du verre*, n° 175, novembre/décembre 2010, p. 50-53.

Viros, 2012

Esther Viros, « Corps au travail », *Ceramic revue*, n° 254, 2012, p. 42-45.

Delarue, 2013

Valérie Delarue, Sans titre, dans cat. exp. New-York 2013, p. 34-37.

Joseph-Lowery, 2013

Frédérique Joseph-Lowery, « La céramique au-delà de la céramique », *Artpress 2*, n° 31, novembre/décembre 2013 et janvier 2014, p. 35.

Le Follic-Hadida, 2014

Stéphanie Le Follic-Hadida, « Valérie Delarue, de la chambre d'argile à Babel », *Revue de la céramique et du verre*, n° 199, novembre/décembre 2014, p. 38-39.

Le Follic-Hadida, 2015

Stéphanie Le Follic-Hadida, Sans titre, dans cat. biennale Châteauroux, 2015, p. 33-34.

Morineau et Pesapane, 2015

Camille Morineau et Lucia Pesapane (sous la dire. de), « L'histoire d'un projet », dans cat. exp. Maastricht et Paris, 2015-2016, p. 13.

Bodet, 2016

Frédéric Bodet, « Puissance des grottes », dans cat. exp. Les Baux-de-Provence, 2016, p. 12-14.

Caron, 2016

Sylvie Caron, « Souffle léger, vapeur éphémère... », dans cat. exp. Les Baux-de-Provence, 2016, p. 11.

Lacquemant, 2016

Karine Lacquemant, « Valérie Delarue, un festin céramique », dans cat. exp. Les Baux-de-Provence, 2016, p. 54-55.

Recchia, 2016

Ludovic Recchia, « Les traces du corps », dans cat. exp. La Louvière, 2016, p. 26.

Tetrel, 2017

Manuela Tetrel, Sans titre, dans cat. exp. Bayeux, 2017, p. 26-29.



Bérenère

2018 - grès émaillé
200 x 110 x 75 cm
Collection de l'artiste

Cet ouvrage a été publié à l'occasion de l'exposition

DE BABEL À ÉDEN,

Valérie Delarue, dessins et céramiques

Organisée par les musées du Mans,

au musée de la Reine-Bérengère et au musée de Tessé, du 14 avril au 30 septembre 2018

Directeur des musées du Mans :

François Arné, conservateur général du patrimoine

Commissariat de l'exposition :

Carole Hirardot, attachée de conservation du patrimoine

Remerciements

Que Nicole Denoit, maître de conférence à l'université de Tours, qui est à l'origine de ce projet, et Valérie Delarue, pour sa confiance et sa disponibilité, reçoivent ici l'expression de notre profonde gratitude.

Nos remerciements les plus vifs s'adressent à Frédéric Bodet, conservateur chargé des collections contemporaines au musée national de céramique, Sèvres-Cité de la Céramique, Thierry Dufrêne, professeur d'histoire de l'art contemporain à l'université Paris Ouest Nanterre, Patrick Linx, psychanalyste et Alain Jean, médecin et essayiste, pour les textes du catalogue, ainsi qu'Alain Szczuczynski pour ses photographies.

Nos remerciements vont également aux prêteurs :

Monsieur Sylvain Amic, directeur de la réunion des musées métropolitains de Rouen

Madame Alexandra Bosc, conservatrice du patrimoine, musée de la céramique de Rouen

Galerie Mercier et associés, Paris

Madame Hélène Launois

Monsieur Philippe Le Thomas de Kerleau

Musées du Mans

Administration : Fabienne Tremblais ; Secrétariat : Chantal Thomelin ; Conception graphique : Fabienne Connard ; Documentation : Johnny Parmé ; Transport : Arnaud Emery, Edgard Renou ; Équipe technique : Franck Ernest, Julien Gandon, Bruno Jarossay, Thierry Lainé, Philippe Ribaut

© ADAGP, Paris, 2018 / Valérie Delarue

Crédits photographiques

© Valérie Delarue : couverture, p. 12, 14, 18, 25 (*Passion*), 47, 51, 54, 55, 59, 60, 61, 70, 71, 79

© Ville du Mans / Alain Szczuczynski : p. 2, 4, 5, 6, 11, 20, 23, 25 (*Le Couronnement d'épines*), 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 44, 45, 49, 52, 53, 57, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 72

© C. Lancien, C. Loisiel / Réunion des Musées Métropolitains Rouen Normandie : p. 8, 42, 43

© Manuel Flech / Pierre Groleau : p. 22