

Laurence
Dervaux

Quelques œuvres

« L'éclat fragile de l'instant » Texte de Pierre-Olivier Rollin

Les œuvres de Laurence Dervaux jouent d'abord de la séduction, afin d'attirer le spectateur. Succède l'étonnement de la découverte de l'objet réel - un morceau de boîte crânienne, du riz, du sang, du pain... - et du titre qui éclaire les œuvres d'un sens nouveau. Titres formulés d'une manière neutre et distante - eau contenue dans des mains, les 63% d'eau d'un corps de 70 kg, la quantité de sang pompée par le cœur humain en une heure et vingt-huit minutes... -

Cette découverte nous fait entrer d'emblé dans un univers où l'humain s'inscrit en majuscules.

Les matériaux que Laurence Dervaux met en scène sont issus de notre quotidien, ils appartiennent à notre environnement. Les références sont souvent intimes, avec des éléments de notre corps.

Elle nous attire avec ce qui peut s'avérer répulsif. (1)

Toutes les œuvres de Laurence Dervaux mettent en place ce même mode opératoire, la circulation permanente entre deux pôles affectifs : le sentiment de beauté que suggère l'œuvre et la compréhension de leurs significations révélées par les titres. Telle une vanité, ces révélations sont toujours relatives à notre vulnérabilité, à notre fragilité.

Il ne s'agit pas uniquement d'une représentation frontale du corps. L'homme y est aussi présent à travers des éléments vitaux à son existence - pièces relatives à l'air, à la nourriture... Des sculptures réalisées en denrées alimentaires : pain, riz, eau... Allusions évidentes aux vanités dites aux tables mises de 17^{ième} siècles hollandais où la méditation de notre finitude s'est souvent effectuée à travers la représentation des aliments.

Une beauté à la fois fascinante et inquiétante.

L'œuvre de Laurence Dervaux n'est jamais une pure expérience phénoménologique de l'espace, elle ouvre délibérément la voie à un réseau de perceptions cognitives. Et c'est au cœur de ces paradigmes sémantiques que s'opère le basculement permanent entre cette délectation d'une beauté fragile et cette indicible angoisse.

C'est en effet dans l'expérience de la contemplation que se joue l'œuvre, dans l'exacerbation de cet instant de grâce, de cet équilibre instable né de la rencontre de la naissance et de la mort, de la lumière et de l'ombre, de l'attraction et de la répulsion, de la beauté et de l'angoisse. Si les sentiments de beauté et d'effroi se nourrissent en permanence, dans le travail de Laurence Dervaux, c'est moins pour rappeler l'inéluctable échéance de tout corps qu'en exacerber la magie de la présence. C'est, glissant entre deux pôles contradictoires, l'instant merveilleux qu'est la vie que célèbre l'œuvre de Laurence Dervaux. (2)

(1) Jacky Legge, directeur artistique de la Maison de la Culture de Tournai.

(2) Pierre-Olivier Rollin, responsable de l'espace B.P.S. 22, espace de création contemporaine. Province de Hainaut.

« La quantité de sang pompée par le cœur humain en une heure et vingt-huit minutes »

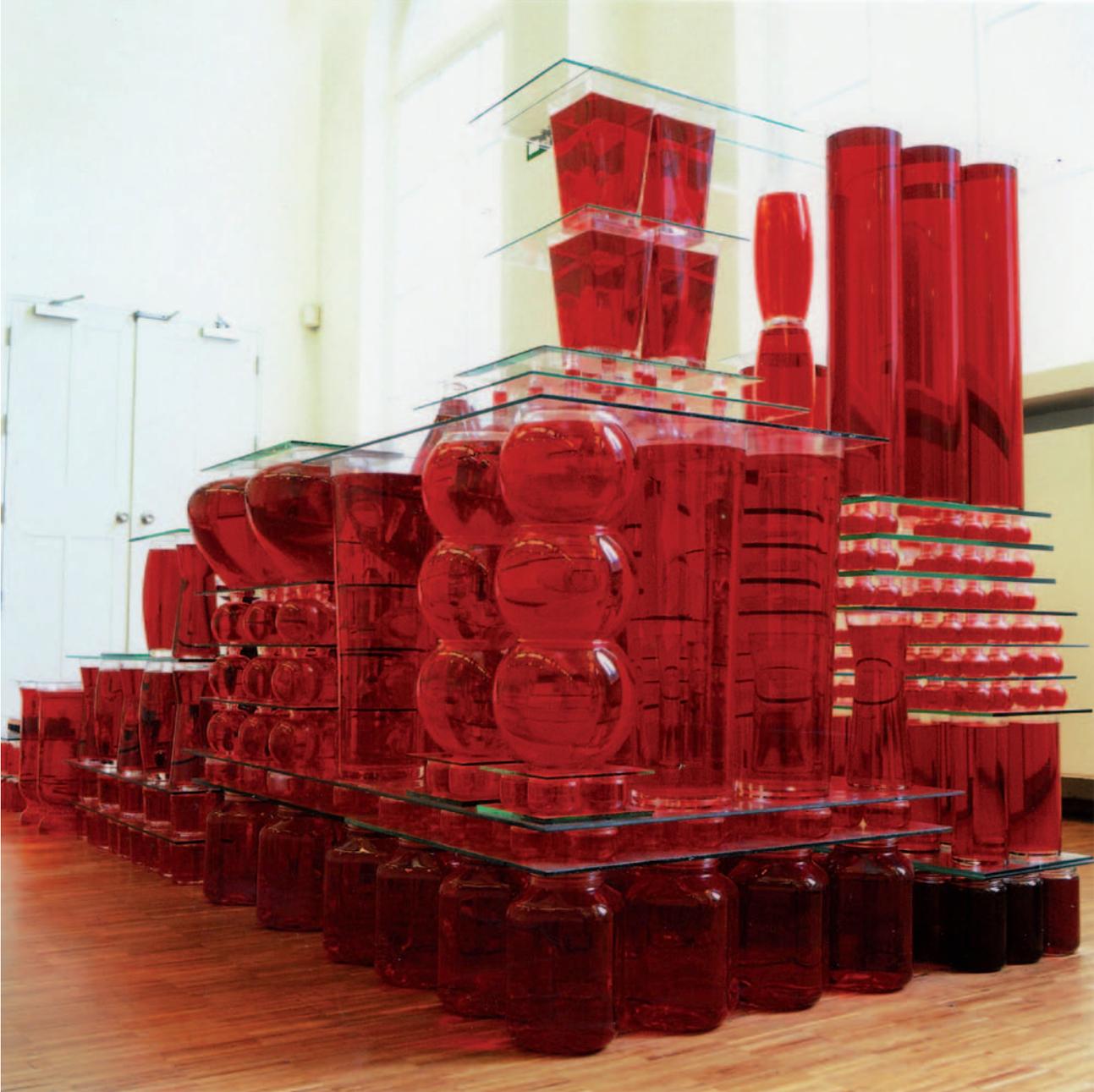
750 réceptacles en verre transparent (vases, verres, matériel de laboratoire, flacons, bocaux, sculptures en verre soufflé, etc...)

Ces contenants, du plus petit au plus grand, sont remplis d'un liquide rouge aux différentes tonalités. Leur empilement forme une architecture d'apparence précaire où chaque récipient semble indispensable à la stabilité d'un autre.

Chaque réceptacle est recouvert d'une plaque de verre (vases clos).

Dimensions : 110/340/160 cm.

Coproduction ISELP. 2003.



L'installation est constituée d'un empilement de récipients en verre contenant des liquides rouges. L'ensemble est attirant par sa brillance, ses reflets, ses couleurs, il dégage un sentiment de beauté, de préciosité.

L'œuvre s'intitule « La quantité de sang pompée par le cœur humain en une heure et vingt-huit minutes. »

Un glissement s'opère dès lors que le titre est précis, éloquent par son signifiant. Cette couleur rouge qui nous charmait tant, nous faisait vibrer de ses éclats prend alors une autre dimension. Le regard change, nous plonge dans une forme d'ambivalence.

Le sang, ce liquide précieux universellement considéré comme le véhicule de la vie, est ici contenu dans des vases clos dans lesquels une infinité de gouttelettes de condensation se forment petit à petit. Cette formation d'eau évoque un monde en perpétuelle évolution, induisant la notion de naissance, de régénération, de vie.

L'installation est conçue comme un château de cartes : chaque vase en soutient un autre. Une architecture d'apparence instable, fragile.

La symbolique du sang nous revient en force, puisque en cas de rupture d'équilibre, le liquide va se répandre à l'image d'une blessure mortelle.

Et d'une symbolique de vie : le sang contenu, on bascule dans une symbolique de mort : le sang répandu.

L'ensemble exprime une beauté fragile.





« Be Passing »

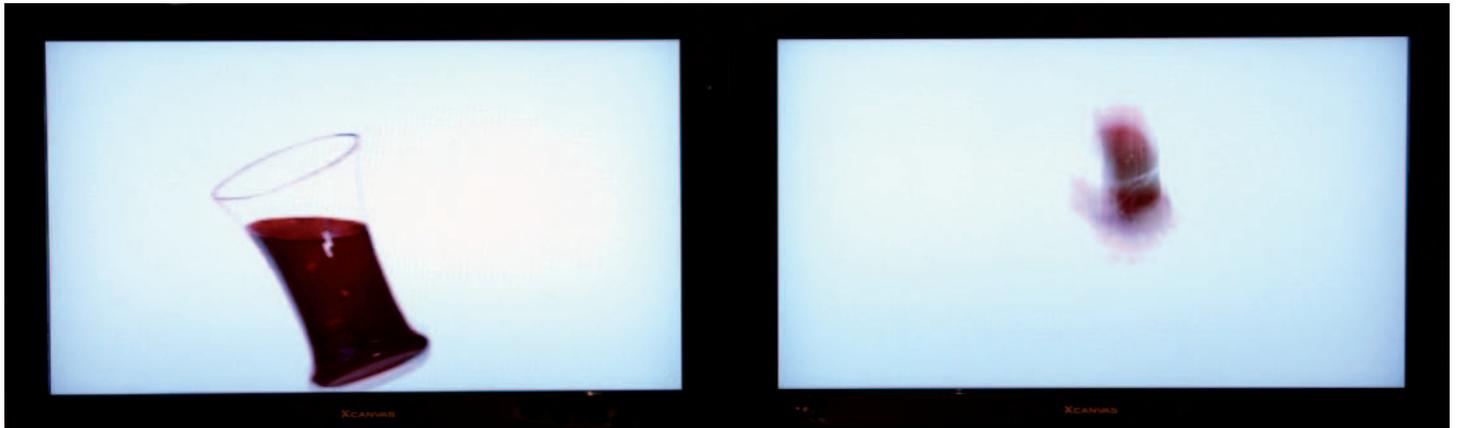
Diptyque vidéo.

L'installation « La quantité de sang pompée par le cœur humain en une heure et vingt-huit minutes » est accompagnée de deux vidéos qui mettent en exergue le passage du sang contenu au sang non contenu donc le passage de la vie à la mort.

Dans la première vidéo, il s'agit de la répétition de la chute d'un vase filmé au ralenti. Ce vase est rempli de liquide rouge, il traverse inlassablement l'écran du haut vers le bas, tel un métronome, sans jamais se briser. La deuxième vidéo est la répétition de l'impact du vase au sol et de l'épanchement du sang.

Le son de l'impact enregistré au ralenti et mis en boucle crée le bruit d'un battement du cœur.

Production : Busan Biennale 2010. South Korea.







Installation dans la chapelle Saint-Julien de Le Petit-Quevilly. Rouen.

Empilements de verreries transparentes remplies de liquides rouges de différentes tonalités. Chaque sculpture représente la quantité de sang pompée par le cœur humain en plus ou moins 10 minutes.

7 x 180 cm de hauteur sur 50 cm de diamètre.

Exposition produite par « Les inspirés de la chapelle St-Julien », la Mairie de Le Petit-Quevilly, en collaboration avec la Galerie Koma. 2007.

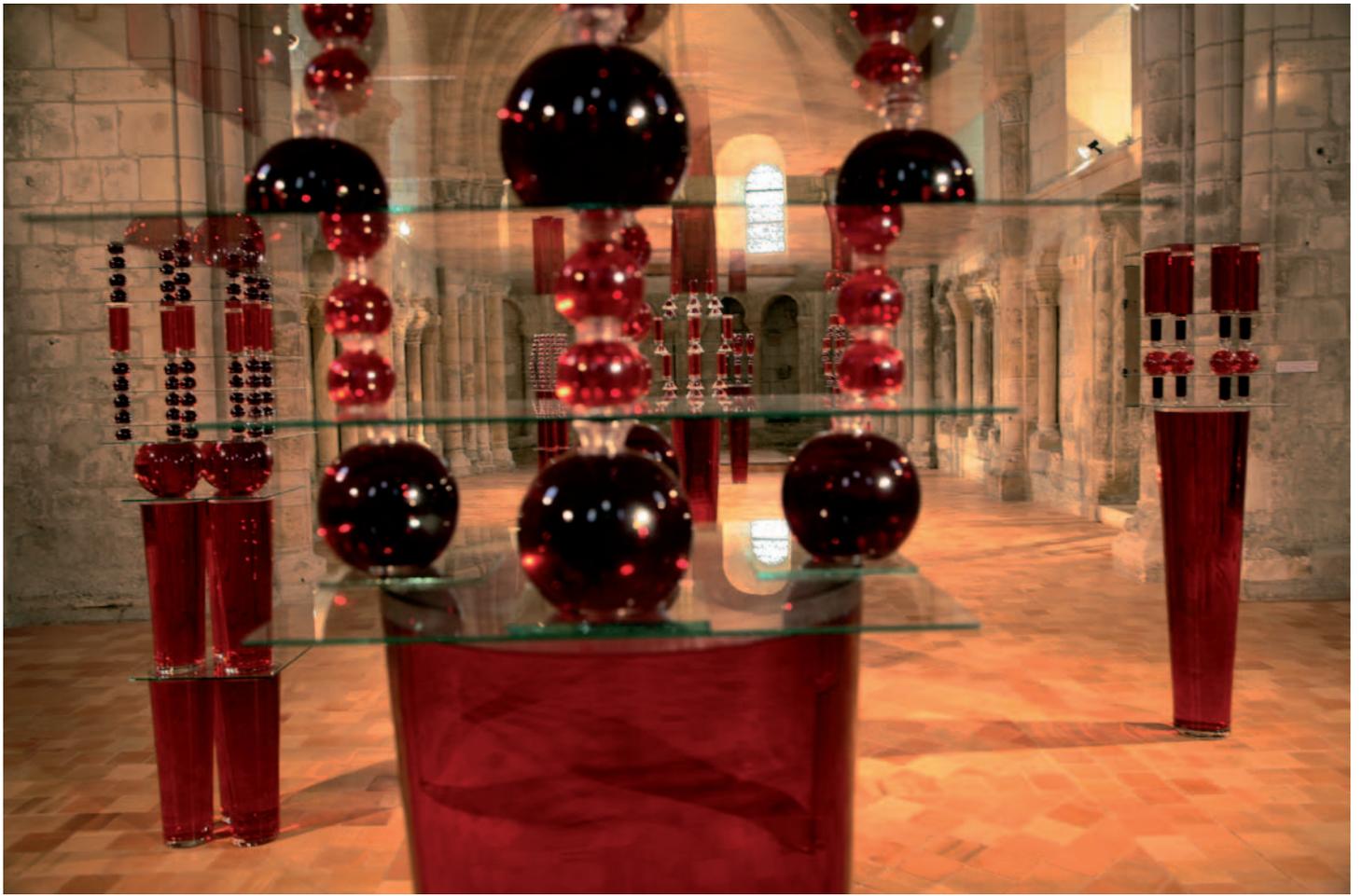


L'installation est symboliquement constituée de sept sculptures formées par l'empilement de récipients en verre transparent contenant des liquides rouges.

La dimension de chaque réalisation fait directement référence à l'être humain par le choix d'une hauteur de 180 cm et d'un diamètre de 50 cm. Ces proportions donnent l'étrange impression de se trouver face à une personne et par effet de miroitement, face à soi.

Les sculptures sont toutes construites sur un même principe, divisées en deux segments : un tronc et une tête. Et si parfois les parties bases sont semblables, les parties hautes sont toutes différentes. Une identité pour chacune.

Chaque sculpture représente la quantité de sang pompée par le cœur humain en plus ou moins 10 minutes.



« Fluides humains »

Ensemble de sculptures en verre transparent soufflé. Ces sculptures de formes organiques contiennent hermétiquement des liquides de la couleur des divers fluides humains.

L'Atelier Hermès, Séoul. Corée du Sud. 2006-2007.



L'installation est constituée d'un ensemble de contenants en verre soufflé de formes plus ou moins organiques. On peut y reconnaître des reins, un cœur, un intestin... Certaines formes sont plus subjectives et peuvent éventuellement suggérer des spermatozoïdes, des globules rouges, une vésicule biliaire...

Ces réceptacles transparents contiennent des liquides de différentes couleurs : une variation de rouges, blancs, jaunes, verts, bruns ; des liquides translucides, transparents ou opaques. Une simulation des fluides humains ici précieusement préservés dans de fragiles sculptures en verre. Ces fluides : lait maternel, sperme, sang, urine, eau, matière fécale..., sont hermétiquement enfermés de sorte qu'ils ne subissent pas le phénomène de l'évaporation, ainsi ils deviennent inaltérables au temps et resteront éternellement liquide, éternellement symbole de vie. Chacun de ces objets n'est pas entièrement rempli de liquide, d'où la présence d'une bulle d'air dans laquelle de la condensation persiste à se former à jamais encluse. Perpétuel mouvement et renouvellement de la formation, du grossissement et de la chute de ces gouttes. Mouvement de vie.

Mais le verre induit une inévitable sensation de fragilité symbolisant la précarité de la vie. Le fragile instant d'un passage possible d'un liquide contenu à un liquide non contenu.











Crânes recouverts de terre noire, blanche, rouge et jaune.

Les sculptures, au nombre de 20 sont présentées sur des socles plaçant les crânes à la hauteur du visage des visiteurs.

Centre d'art contemporain « Les Brasseurs », Liège. 2009.



Installation constituée d'une vingtaine de crânes humains recouverts de plusieurs couches de terre. Les couleurs des terres sont une variation de noirs, rouges, jaunes et blancs symbolisant la diversité de teintes de la peau humaine. Selon le nombre de couches de terre sous lesquelles est enfoui le crâne, la présence de ce dernier est plus ou moins suggérée. Certains crânes deviennent des formes abstraites presque ovoïdales ou ressemblant à des mottes de terre. D'autres laissent apparaître des parties aux allures de visage humain. Naturellement la terre se fissure, craque mais par endroit elle est travaillée, lissée, polie pour supprimer ces craquelures. Comme pour lutter contre cette évocation inévitable de la sécheresse et donc de la terre qui redevient poussière.



Bols remplis de terre craquelée de couleur noire, blanche, rouge et jaune.

Cet ensemble est associé à l'installation des crânes recouverts de terre.

Les bols, contenant possible de nourriture ou de liquide, sont déposés sur des tables. (Référence aux vanités dites « aux tables mises.»).

En se rapprochant de l'installation on constate qu'ils ne contiennent pas d'eau mais de la terre séchée, craquelée. Des minis déserts.

C'est en découvrant l'installation relative aux crânes recouverts de terre noire, blanche, rouge et jaune que l'on associe la couleur des terres contenues dans les bols aux différentes couleurs des peaux humaines.

Centre d'art contemporain « Les Brasseurs », Liège. 2009.







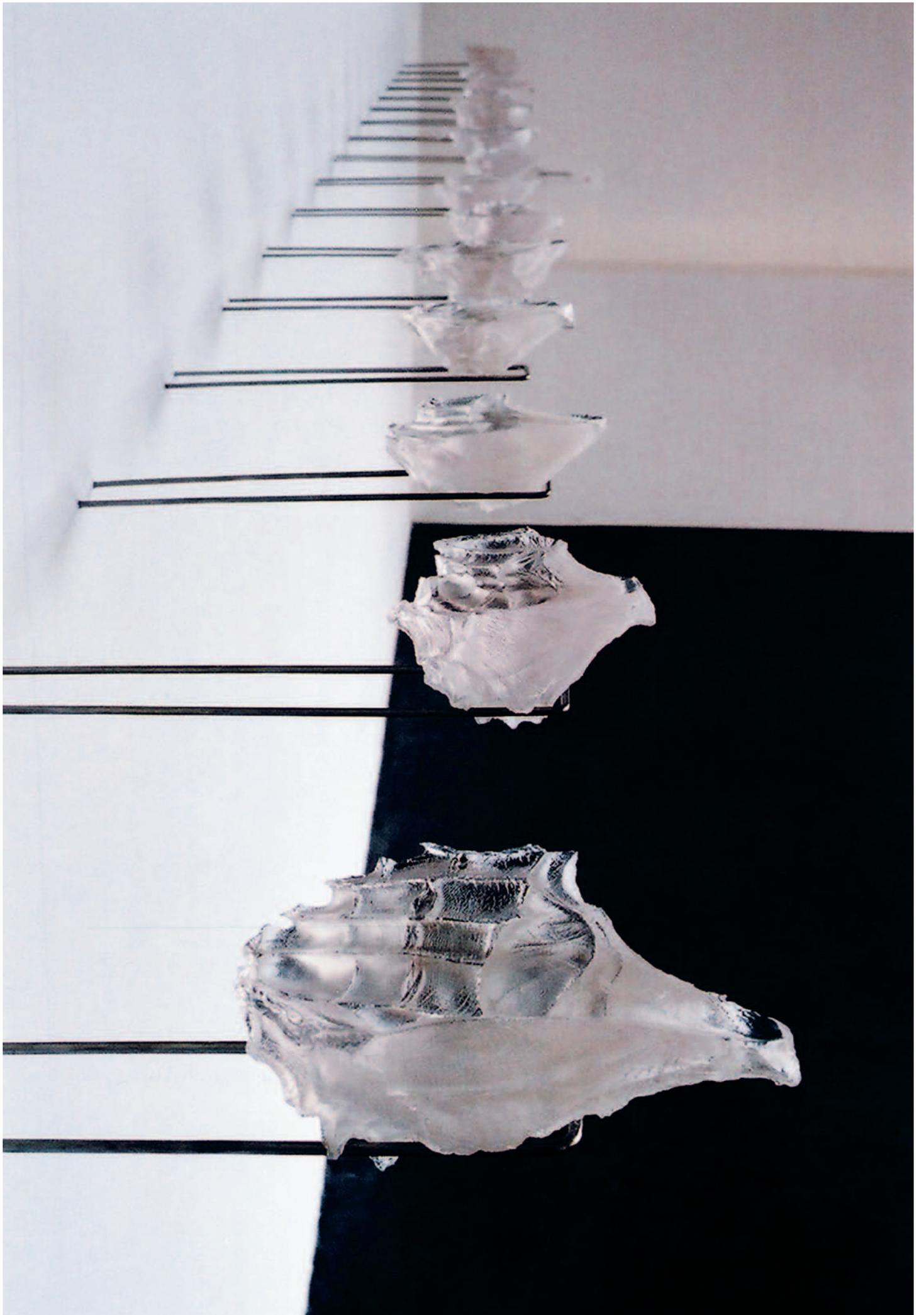
Eau contenue dans des mains.

Série de moulages du creux de mains jointes pour recevoir de l'eau de 20 personnes différentes. (Hommes, femmes, enfants).

Sculptures exposées à la hauteur de la bouche du visiteur.

Résine transparente. 2001.





Riz, colorants comestibles.

90 tas de riz, 5 tables de 90x250 cm.

La base de chaque tas de riz a un diamètre de 25 cm faisant référence à la taille d'une assiette. Il s'agit donc de tables mises, allusion aux vanités du 17^{ème} siècle.

Les sculptures de riz coloré sont mangeables.

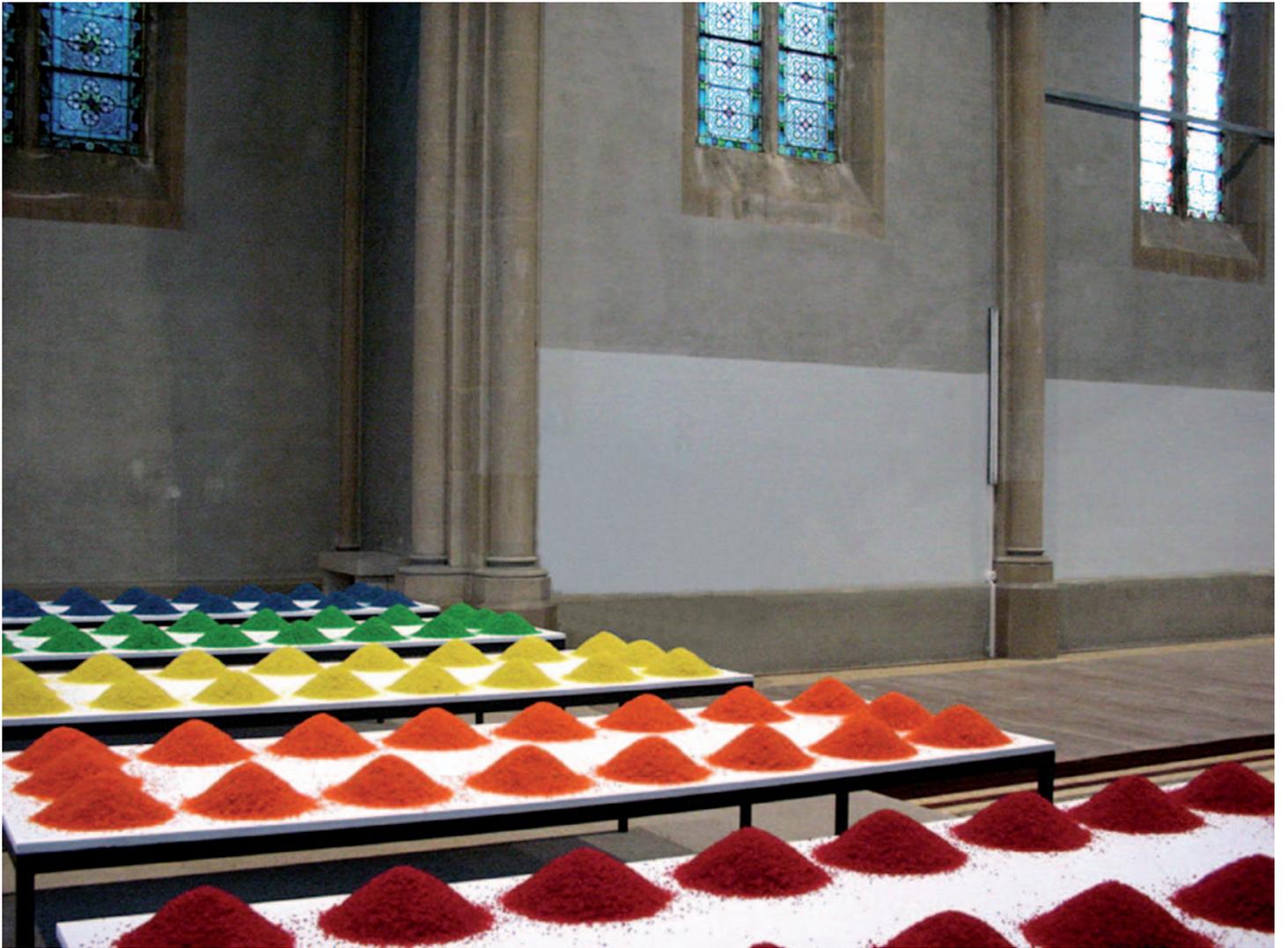
Chapelle de Virton. 2002.

Exposition organisée par le centre d'art contemporain du Luxembourg belge.

Coproduction Centre Culturel de Woluwe-Saint-Lambert. Bruxelles.











Côtes humaines en porcelaine biscuitée.

Chaque fagot contient 12 côtes. La présentation en diptyque évoquant une cage thoracique symbolise une présence humaine.

Les sculptures sont exposées à la hauteur des côtes du visiteur créant un troublant face à face.

Page précédente : ensemble de 12 diptyques.

« Atelier-Hermès », Séoul. Corée du Sud. 2009.

Production de l'édition 2009 par la Fondation Hermès. Paris.







« Être 65% eau »

La quantité d'eau contenue dans le corps d'une personne de 70 kg.

Installation constituée d'une cinquantaine de socles sur lesquels sont déposés des gouttes et des flaques en résine transparente ainsi que des objets en verre soufflé contenant de l'eau.

Production La Verrière Hermès, Bruxelles. 2006.



L'installation « Être 65% eau » représente la quantité d'eau contenue dans le corps d'une personne de 70 kg. Cette eau est simulée par de la résine transparente présentée sous forme de flaques ou d'accumulation de gouttes. Une eau fossilisée ne subissant plus le phénomène de l'évaporation, rendue inaltérable, non transformable, indifférente à l'effet du temps. Cette eau du corps est également exposée enfermée dans des récipients en verre transparent affectant des formes organiques plus ou moins subjectives. Dans ces contenants hermétiques, non entièrement emplis d'eau, des gouttelettes de condensation persistent à se former à jamais encloses. Mouvement perpétuel.

Ces objets fragiles de verre, d'eau et de résine sont déposés sur une cinquantaine de socles en verre. Une installation quasi transparente hormis la structure des supports, présente comme une ossature, et l'ombre des objets tracée sur le sol reflétant une présence impalpable. L'œuvre évoque une extrême fragilité. La fragilité de l'être.











« Human Liquid »

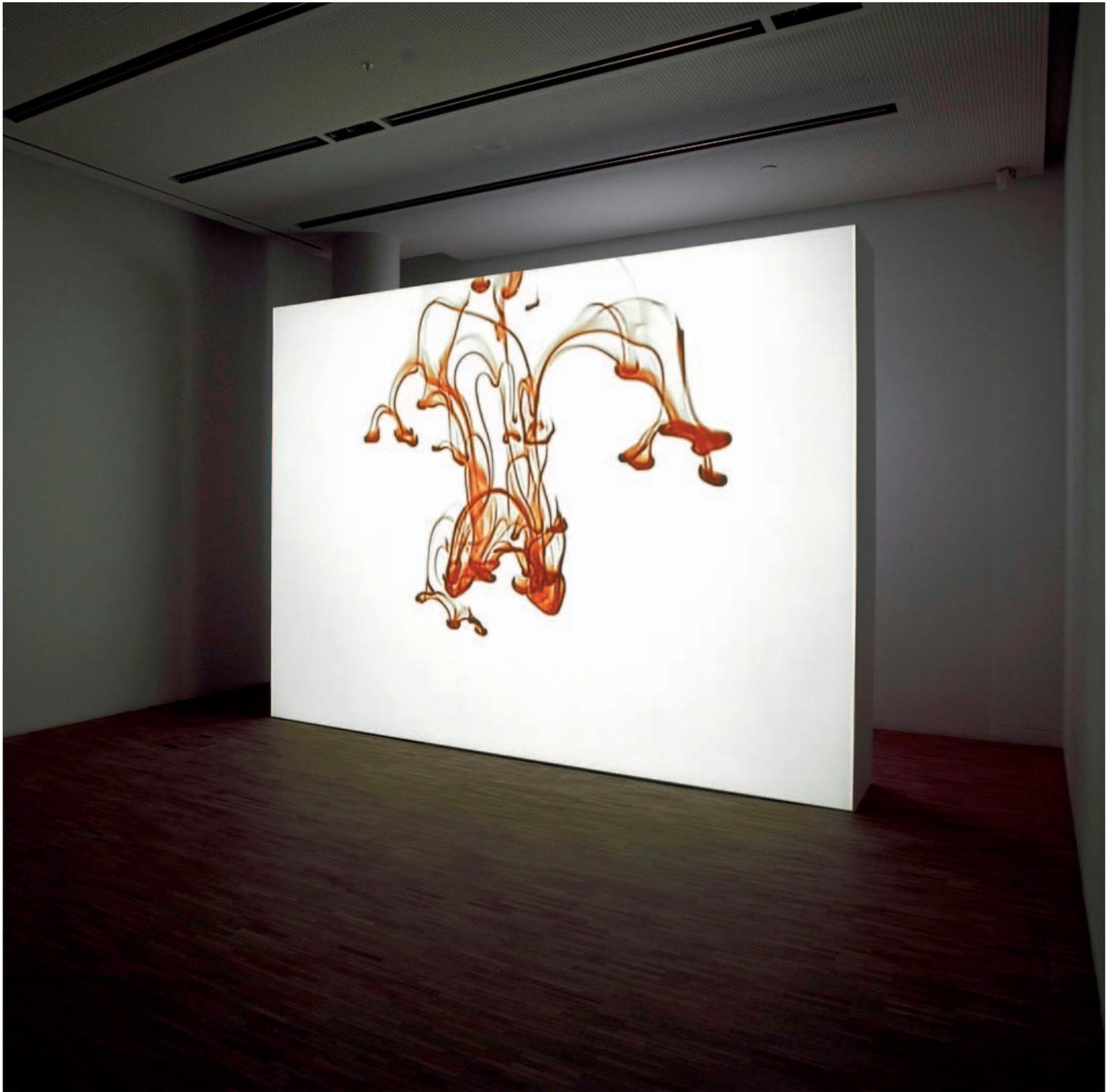
Vidéo. Projection en grand format du déplacement d'une goutte de sang tombant dans l'eau.

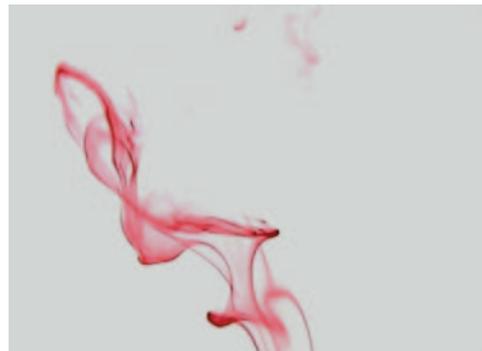
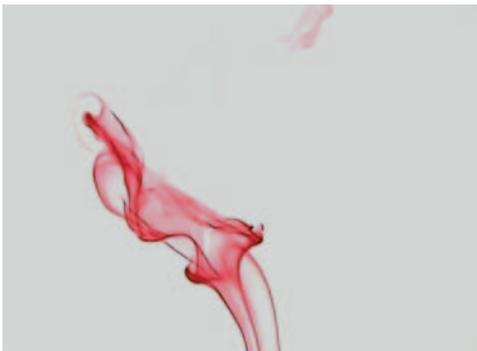
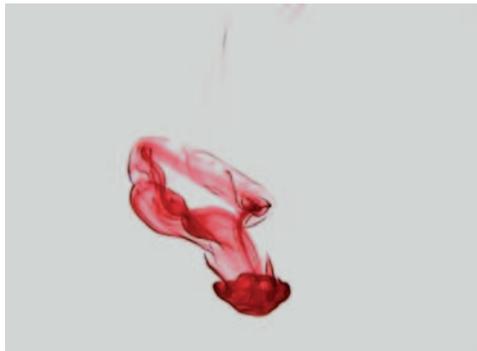
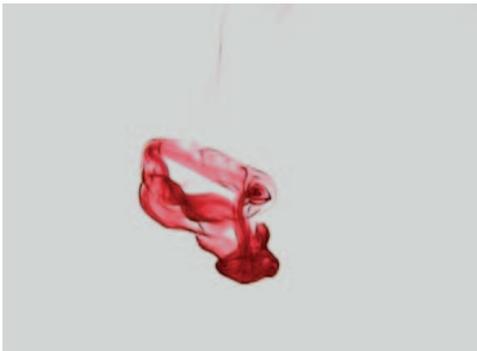
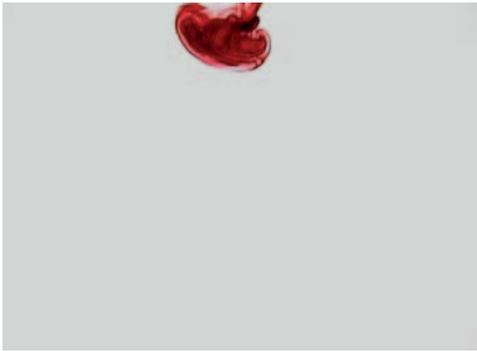
Succession de 15 courts métrages.

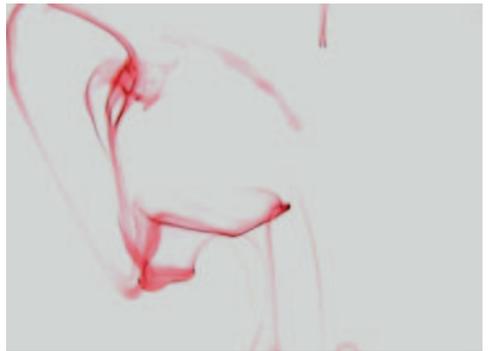
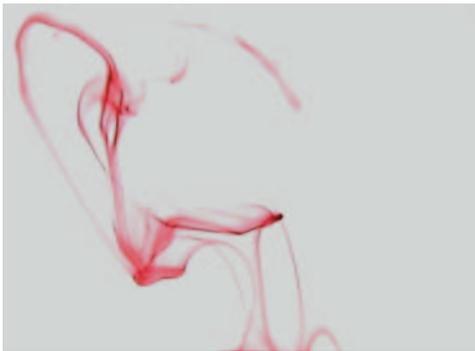
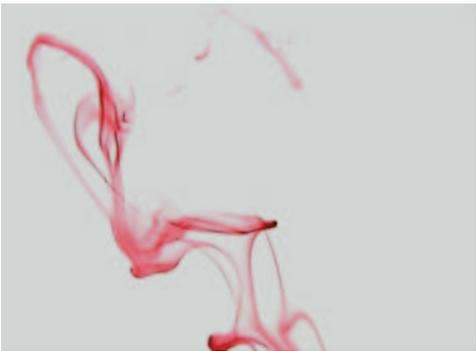
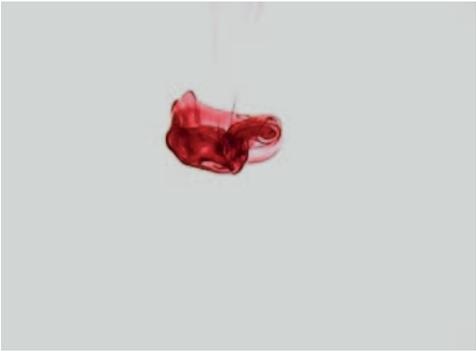
Image : Joël Bassée.

Montage : François Bouko.

Avec la collaboration de No Télé (Télévision du Hainaut occidental). 2004.







Peinture acrylique sur vitre.

L'effet de miroitement réfléchit l'image du visiteur dans le vase. Le regardeur se voit, ainsi, vivant dans une urne. (Photos suivantes).

104/230 cm.

Production Fondation Hermès. 2009.







« Dialogue between the human and the universe »

Un crâne humain situé au centre d'un espace ressemblant à une maison. L'intérieur de cet espace est sombre. Le crâne est percé d'une multitude de petits trous suivant un schéma faisant allusion aux constellations. Un dispositif de lumières situé à l'intérieur du crâne crée au plafond des impacts lumineux évoquant un ciel étoilé. La lumière est modulée, elle augmente et diminue selon un rythme de respiration humaine. Ce mouvement se ressent à l'intérieur du crâne et dans les étoiles.

Le crâne est marqué, tatoué, imprégné... par l'univers.

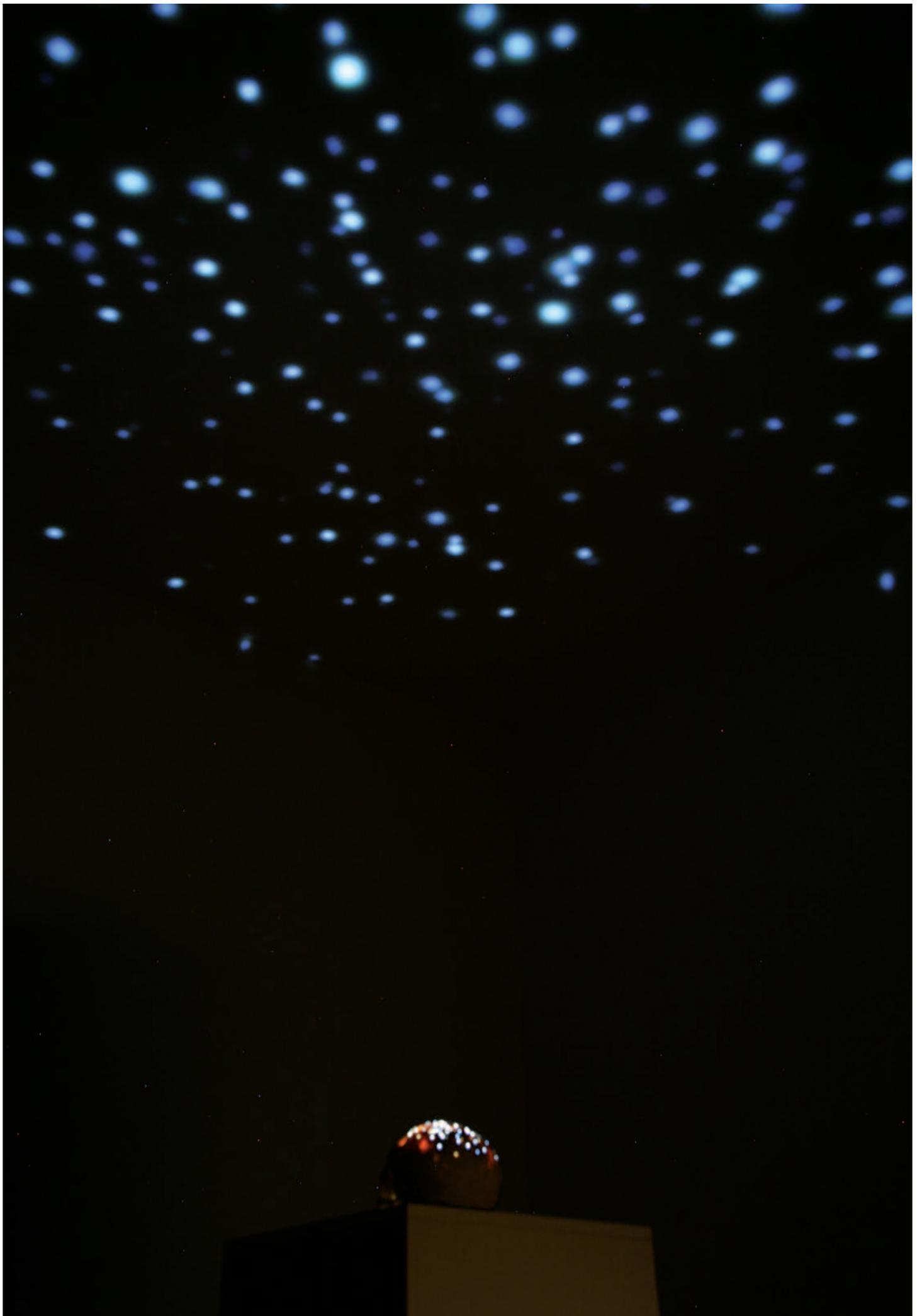
L'univers scintille au rythme d'une respiration humaine.

Un lien invisible mais influant les unit.

La pièce met en relation l'humain et l'univers, l'intérieur et l'extérieur, le petit et l'infini, la mortalité et l'immortalité, la condition individuelle et l'universalité, le terrestre et le spirituel, le temporel et l'intemporel...

Production : Busan Biennale 2010. South Korea.







« Vanité aux Fleurs »

Installation constituée d'une tapisserie de grand format figurant un muscle, exposée face à un ensemble de 80 ossements humains bobinés de fil rouge. Cet ensemble est accompagné de quinze vidéos diffusées sur des écrans suspendus de 19'.

Coproduction de l'installation : L'iselp, Bruxelles, 2011.

Production de la tapisserie (230/180 cm) : Le Crecit, Tournai, 2010.

Courtesy : L'iselp. Photo : Philippe De Gobert.



L'installation s'articule en deux lieux.

Dans le fond de la première salle est exposée une tapisserie de grand format. Cet ouvrage dont la technique symbolise l'écoulement du temps, semble représenter une tulipe rouge. En s'approchant, on découvre le titre, il nous apprend que le motif est la représentation d'un muscle. Dès lors, telle une vanité, on ne se retrouve plus face à la beauté fragile d'une fleur mais face à un morceau de chair, matière éphémère dont nous sommes faits.

Face à la tapisserie, un ensemble de plus ou moins 80 petits socles sur lesquels sont individuellement et précieusement exposés des fragments d'ossements humains bobinés de fil rouge.



80 ossements humains bobinés de fil rouge.

Tels des fuseaux, chaque fragment d'os est plus ou moins bobiné du même fil rouge que celui employé pour le tissage du muscle. Ce geste induit une symbolique de remettre de la chair autour des ossements. Redonner vie.

Les socles sont disposés de sorte que le visiteur puisse se promener parmi eux.

Il découvre en début de parcours des fragments d'os d'apparence abstraite. Certains ressemblent à des bouts de bois, d'autres à des cailloux, des coraux ...

Au fil de la visite, il devient évident qu'il ne s'agit pas de végétaux ou de minéraux, il s'agit bien d'ossements et plus précisément d'ossements humains.

Certains groupements d'os nous indiquent qu'ils ne proviennent pas d'une seule mais de plusieurs personnes. Ainsi l'installation affirme que l'exposition ne nous met pas face uniquement à notre fragilité mais aussi face à la fragilité des autres.

Détails

Photo : Philippe De Gobert.









Personnes d'origines différentes bobinant ou débobinant du fil rouge autour d'ossements humains.

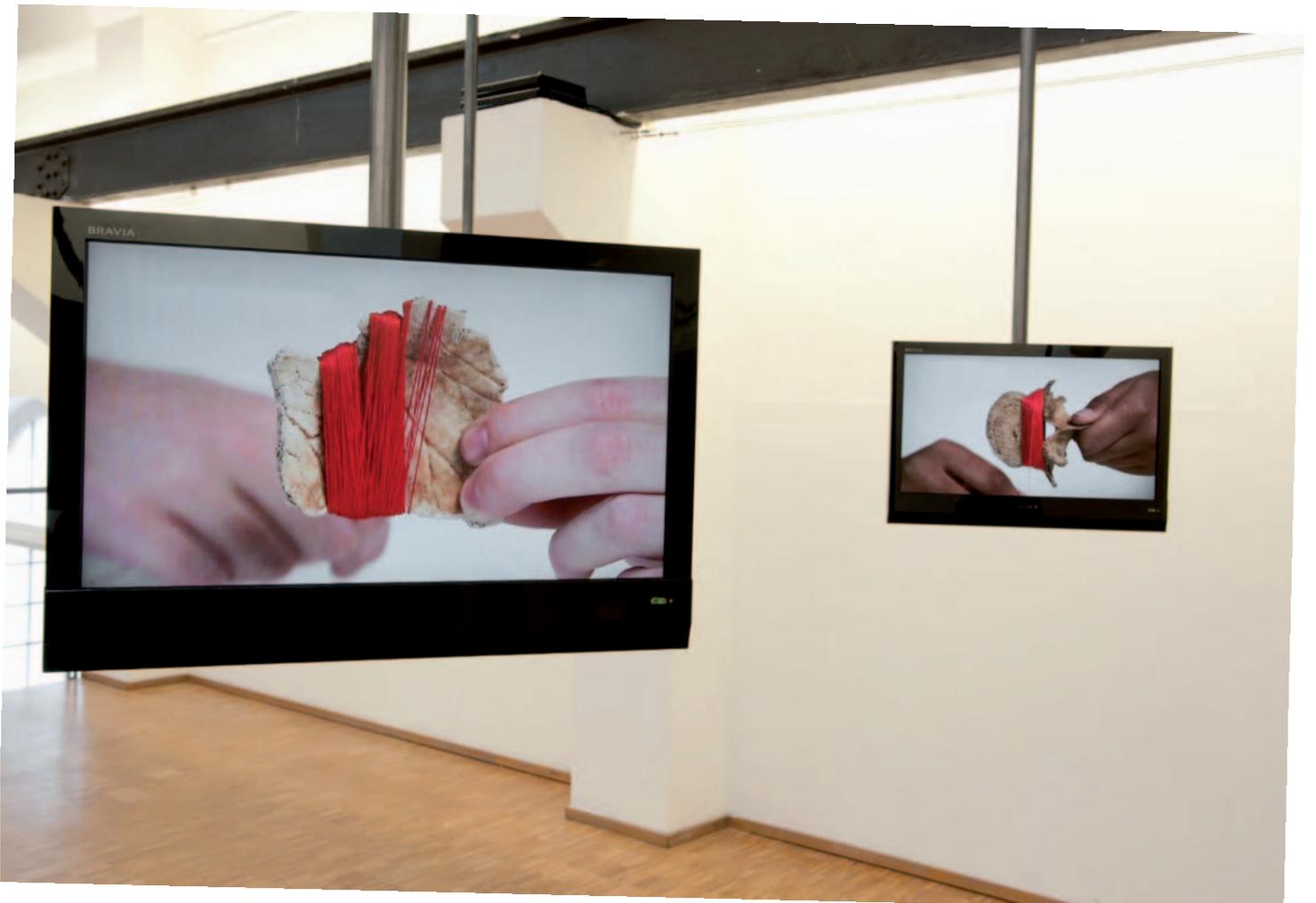
Dans la deuxième salle est installé un ensemble de quinze vidéos diffusées en boucle sur des écrans suspendus de 19'.

Les vidéos sont des gros plans de mains qui inlassablement bobinent des ossements de fil rouge. Comme si chacun s'obstinait à remettre du muscle.

Certaines vidéos créent un doute, alors que les mains semblent bobiner, à y voir de plus près, en fait elles débobinent. Pour d'autres, alors que le geste est éternellement répété, étrangement il n'y a aucun gonflement de matière autour de l'os, comme si le geste était vain. Une allusion aux trois fileuses de la mythologie grecque et romaine qui président respectivement à la naissance, au déroulement de la vie puis à la mort.

Les mains sont anonymes mais elles sont de couleurs différentes et représentent la diversité humaine. Ainsi l'installation évoque la fragilité des différentes populations à travers le monde.

Courtesy : L'iselp. Photo : Philippe De Gobert.



« Crâne Miroir »

Bronze chromé. Taille réelle.

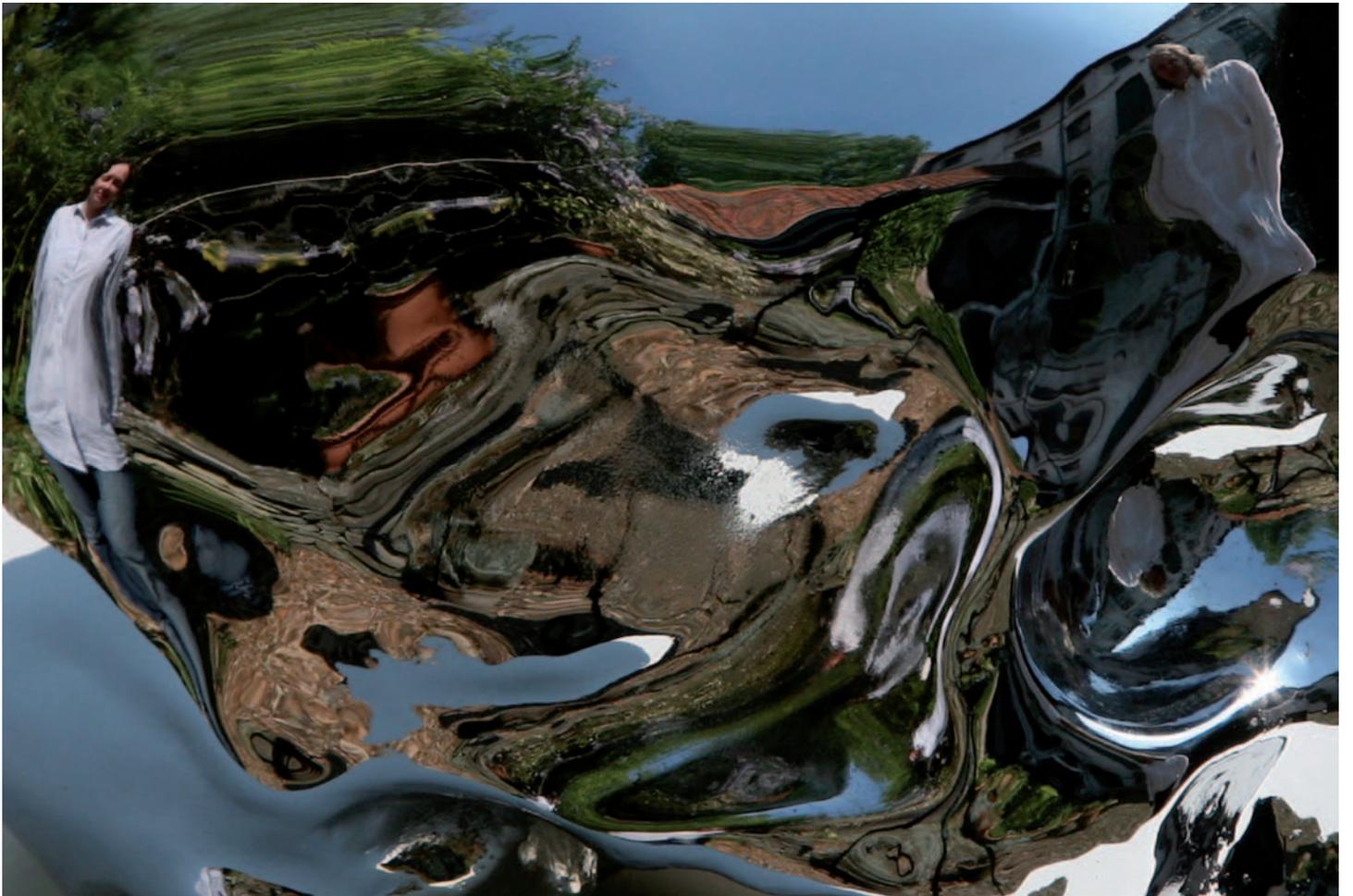
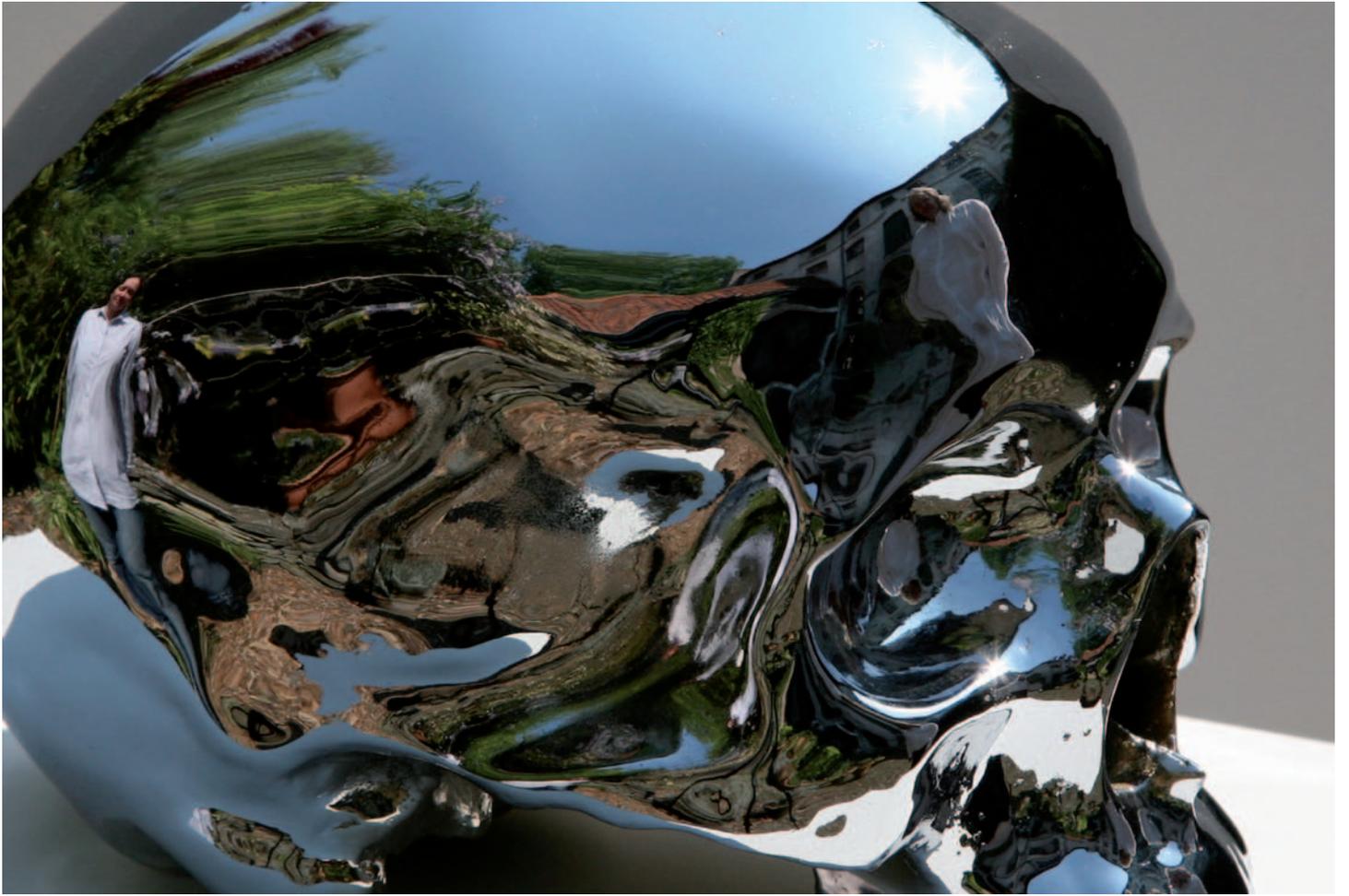
L'effet de miroitement réfléchit l'image du visiteur à la surface du crâne qui se voit, ainsi, vivant dans un ossement.

Série de sept crânes de forme et de grandeur différente. 2010.



« L'entrepreneur(s)
« l'objet prouvé ».

Se voir vivant dans un ossement, animé un ossement de vivant.



Laurence Dervaux : L'éclat fragile de l'instant.

Texte de Pierre-Olivier Rollin.

Responsable du B.P.S 22, espace de création contemporaine. Province de Hainaut.

Texte écrit pour la monographie de l'artiste éditée par le
Centre Culturel Woluwe-Saint-Lambert. Bruxelles.

En prélude à sa remarquable approche figurative du cinéma, Nicole Brenez justifiait le choix du corps humain comme levier méthodologique d'étude, par son importance dans la société contemporaine. *“ On voit bien, note-t-elle dès les premières pages, qu'aujourd'hui celui-ci fait l'objet d'initiatives scientifiques et industrielles dont il est impossible de décider à quel point elles constituent des progrès ou des attentats. Découpé tranche par tranche en images numériques (c'est l'état actuel du glorieux emblème de l'humanisme, l'écorché), clonable breveté jusque dans ses constituants génétiques, le corps semble entièrement déployé sur lui même, extériorisé et reproductible à volonté : les attributs classiques de l'image moderne soudain passent en lui, elle aura servi de laboratoire à son devenir.”* (1)

Un tel constat global corrobore et justifie bien des études consacrées aux pratiques artistiques de ces quinze dernières années (2), et plus généralement de ce siècle ; car, après tout, le corps est un prisme nécessaire, comme l'a écrit Michel Bernard en introduction à son ouvrage : *“ Il est a priori inutile de justifier une réflexion sur le corps : la vie apparemment nous l'impose quotidiennement, puisque c'est en lui et par lui que nous sentons, désirons, agissons, exprimons et créons. Vivre en ce sens, n'est pour chacun d'entre nous qu'assumer la condition charnelle d'un organisme dont les structures, les fonctions et les pouvoirs nous donnent accès au monde, nous ouvrent à la présence corporelle d'autrui. A fortiori, celui qui veut “ mieux vivre ”, se doit, semble-t-il, d'éprouver encore davantage sa corporéité pour mieux épouser le monde et la société qui l'entourent.”* (3)

C'est au cœur de ces problématiques, à la fois artistique et sociétale, que se construit le travail de Laurence Dervaux. Le corps, en tant que tel, peut figurer comme élément innervant sa démarche plastique. Toutefois, il ne s'agit que rarement d'une présence directe, frontale ; elle privilégie plutôt une suggestion allusive, détournée, majoritairement à travers un registre de signes divers et épars, qu'un souhait d'interprétation peut s'autoriser à rassembler. Le corps y est alors moins appréhendé pour lui-même, en ses multiples aspects, que pour la réflexion ontologique qu'il autorise. Et peut être, *in fine* (expression qui s'impose d'elle-même lorsque l'on parle du corps) pour l'orientation philosophique existentielle que postule ce travail.

La Beauté glissante

Le corps donc comme point de départ (et ipso facto d'arrivée). Dès ses premiers travaux de gravure, Laurence Dervaux s'est frottée à la représentation du corps humain ; un corps alors générique, anonyme et presque d'emprunt : des images de femmes, aux postures explicitement sexuelles, puisées au répertoire de ce genre extrêmement modélisant qu'est la photographie pornographique (4). L'obscénité, entendue ici dans son sens étymologique et non moralisateur, des images était toutefois contrariée par l'inscription de ces thèmes au sein d'une construction graphique expressément complexe. C'est le processus inverse qui était d'ailleurs mis en place : l'image ne livrait son contenu figuratif pornographique qu'au terme d'une observation attentive ; un coup d'œil trop succinct le manquait et acquiesçait une construction abstraite.

Si cette première approche du corps s'est opérée sur un mode figuratif relativement direct, il en est autrement par la suite. Ainsi, la série des pains naturellement colorés emblématise cette nouvelle orientation du travail. On peut écrire que Laurence Dervaux quitte alors son œuvre *“ de jeunesse ”* pour définir une singularité plastique, construire un univers de signes visuels qui lui sera propre. Au delà de la référence immédiate à la symbolique chrétienne qui, lorsque l'on aborde le corps, s'avère fort logiquement omniprésente, le pain, comme les travaux ultérieurs à base d'aliments, permet une double approche détournée du corps, à la fois sculpturale et psychanalytique.

Le pain est matière pétrie, c'est-à-dire travaillée, modelée comme peut l'être la terre par un geste de sculpteur en contact direct avec sa matière. Plaisir sensuel du *“ faire immédiat ”*, délectation tactile des qualités de la matière, mais aussi réminiscence du geste démiurgique initial que les sculpteurs ne cesseraient de reproduire. Plinie l'Ancien rapporte qu'un potier, dont la fille était amoureuse d'un marin en partance, appliqua de l'argile sur la ligne de l'ombre du visage de l'heureux homme projetée sur un mur. Il en fit ainsi un relief qu'il mit à durcir au feu avec le reste de ses poteries (5). Première image donc, celle qui pallie à l'absence ; cristallisation par l'image d'une crainte, celle de la disparition.

Le pain est aussi aliment. Il est mangeable, donc susceptible d'être englouti par le corps. Nécessité biologique indéniable, besoin vital essentiel, certes, manger est aussi posséder. *“ Comment posséder le plus parfaitement possible ce que je désire ? En le mettant à l'intérieur de moi-même, au plus profond de mon propre corps ? ”* (6) Les anthropophages s'attribuent les qualités de leurs ennemis en les dévorant ; les chrétiens s'assurent la présence divine par l'eucharistie ; et l'enfant commence à s'approprier le monde avec sa bouche, avant de comprendre que la plupart de ses objets ne peuvent pas se manger. *“ Le désir de possession doit alors se déplacer vers le voir comme forme sublimée de l'avoir. ”* (7) La réalisation de sculptures en matériaux alimentaires va devenir une préoccupation constante de l'artiste qui la développera à travers une série de travaux ultérieurs : sucre, eau, riz, etc. Ces travaux dédoublent le désir de possession, sur les modes visuel et gustatif.

“ Artialisation ” par la couleur

Les aliments utilisés dans les sculptures de Laurence Dervaux sont teintés de couleurs inhabituelles (rouges, verts ou bleus), donc repoussantes pour nos critères culinaires occidentaux. Voir des aliments ainsi métamorphosés par le seul pouvoir de la couleur empêche de les posséder pleinement; leur familiarité quotidienne couplée à leur charge symbolique est perturbée, même s'ils attirent visuellement, par le fait de la couleur. La coloration modifie, ou plus exactement dédouble, leur statut : de substance nutritive, ils deviennent des “ œuvres d'art ” ; a priori immangeables, donc destinés en apparence à une délectation exclusivement visuelle. L'adjonction de couleur renforce le phénomène proche qu'Alain Roger appelle une “ artialisation ” : un processus qui fait que l'art affecte le regard jeté sur les êtres et les choses. L'auteur suggère ainsi qu'il n'existe de sentiment de beauté, face à un phénomène “ naturel ”, qu'en raison d'une expérience artistique antérieure, même inconsciente.(8) A fortiori si l'objet commun observé a reçu un des attribut classique de l'art, la couleur.

Toutefois, la transformation statutaire opérée par la couleur n'est pas une suppression, c'est une juxtaposition de statut. Le pain reste à la fois sculpture et aliment, car la coloration est naturelle c'est-à-dire comestible. De la sorte, la symbolique nutritionnelle ne disparaît pas et s'enrichit du contact, déjà ancien, de la tradition picturale. Substance éphémère par nature, les aliments témoignent de leur vulnérabilité, qui est celle de tout corps biologique. La peinture n'a eu de cesse d'en témoigner. Ainsi, particulièrement durant l'opulent 17^e siècle hollandais, l'évocation et la médiation de la mort se sont souvent effectuées à travers la représentation de la nourriture. La mélancolie qui résulte de l'anticipation imaginaire de la mort va souvent de pair avec l'aspect somptueux d'une table où la notion de frugalité n'existe pas. Souvent, la plus délicieuse des évocations n'a pour finalité que de nous rappeler notre inévitable destin. Un va et vient permanent s'établit entre la délectation visuelle, prélude anticipatif d'une jouissance gustative bien corporelle, et la conscience inquiète de cette fin inexorable.

L'artialisation par la couleur génère un mouvement dialectique dont Laurence Dervaux a fait son principe de travail : mouvement de fascination pour la beauté (9) dont l'art (celui-ci) est porteur et aversion provoquée par la conscience de la matière colorée. Les sculptures alimentaires de Laurence Dervaux amplifient ce mouvement dialectique : fascination de la beauté, produite notamment par la couleur – aversion par la même couleur, signe d'empoisonnement cette fois, corollaire de l'angoisse de la disparition. L'artiste conforte le principe générateur de sa démarche : derrière l'expression apparente d'une beauté convenue, se glisse une inquiétude, celle de la disparition ; mais celle-ci est contrebalancée en permanence par l'émotion que suscite justement cette beauté.

Derrière l'éclat spontané de ses œuvres, sous le sentiment de beauté immédiate qui s'en dégage, Laurence Dervaux réintroduit l'inquiétude ultime, celle de la mort, la fin du corps. Mort par empoisonnement, par anthropophagie, voire naturelle mais inévitable. Cette impression “ d'empoisonnement ” par la couleur va articuler une série de travaux ultérieurs. Certains aliments blancs, comme des grains de riz ou de la farine, feront ainsi l'objet d'une coloration naturelle (à partir d'éléments végétaux comestibles), sans que leurs goûts respectifs n'en soient altérés. Le spectateur est alors pris dans une circulation de sentiment contradictoires :

attraction et répulsion, dont la source est identique : la couleur. La coloration de l'aliment est à la fois source de beauté est motif d'inquiétude.

Ce phénomène dialectique s'enrichit de préoccupations sculpturales, qui motivent particulièrement l'artiste, comme avec les énormes tas de riz, présentés pour la première fois à la galerie Jacques Cerami, à Charleroi. Démesure de la quantité (x tonnes par tas) accentuée par leur forme conique, à la géométrie accusée, qui génère un registre de contrastes sémantiques : naturel-artificiel, solide-fragile, stable-instable, comestible-non-comestible, masse-comptable, etc. Et cette association d'oppositions sémantiques perturbe à nouveau les connotations attribuées à chaque élément et amplifie l'échange dialectique séduction-aversion ; échange qui se nourrit et se renforce de la présence de ses termes. Célébrant l'apparition épiphannique de visages, les travaux vidéos, entre sourire et silence ou entre éclat de rire et inexpressivité, opèrent sur le même registre.

Bloc-notes processuel

Ne cédant ni au dégoût baudelairien (" amer savoir... "), ni à la fascination romantique pour la rencontre d'un chimérique ailleurs, Laurence Dervaux s'inspire régulièrement de ses nombreuses expériences de voyage. Des situations rencontrées, l'artiste retient des objets, des photographies, des dessins, des ébauches, des bribes de phrases, etc. Aucun de ces éléments n'a valeur d'œuvre en soi. Ils doivent faire l'objet d'une maturation, d'un traitement. C'est au cours de ce processus que l'œuvre se met en place, que la forme se définit et se peaufine. C'est à ce moment aussi que se libère lentement la part d'émotions qu'elle contient, à mesure que l'artiste la confronte à son entourage et lui confère sa nouvelle apparence. Sans doute la situation ou l'objet pique-t-il la sensibilité inconsciente de l'artiste, qui ensuite, via son processus de maturation créative, en révèle l'ombrage et la fascinante beauté. Méthode qui appellerait une approche psychanalytique de l'œuvre ; mais c'est une autre histoire...

Qu'il s'agisse du fragment d'une calotte crânienne tapissée de feuilles d'or se reflétant dans un miroir (*Boîte à sens*) ou de mains d'offrants en résine transparente, recueillant de l'eau, ou encore de milliers de petites gouttes de résines, de la taille d'une larme, soit l'équivalent des trente-et-un litres d'eau contenus dans le corps de cinquante kilos... Toutes ces œuvres mettent en place le même mode opératoire, la circulation permanente entre deux pôles affectifs : le sentiment de beauté que suggère l'œuvre et la compréhension de leurs significations souvent révélées par les titres ; eux-mêmes formulés d'une manière crypto-scientifique neutre et distante (ex. *Eau contenue dans des mains ; Farine blanche – pigments noirs ; Les 63% d'eau d'un corps de 50 kg etc.*).

L'usage du dessin s'opère sur le même mode. Présence immédiate d'une forme, légèrement colorée ; succession plus ou moins serrée de traits ; variété de dessin minimaliste qui évite les effets de la virtuosité pour privilégier un impact visuel rapide, attractif par son apparente simplicité formelle, technique et chromatique. La présentation en série de ces dessins renforce encore le dispositif. Ils opèrent alors comme les signes abstraits, faussement simples, d'une frise dessinée que les titres éclairent d'un sens nouveau : *muscle à trois chefs, muscle multi-penniforme, muscle en anneau (sphincter)*, etc. Le spectateur frémit alors de sa confrontation à lui-même, confronté à ce qu'il a oublié être ; réminiscence de l'expérience de Méduse sur laquelle Jean Clair s'est si longuement épanché : " *La jouissance d'un voir pur, où l'on se voit sans savoir ce que l'on voit, mais cette découverte se monnaie dans l'horreur d'être vu : on découvre, en voyant, que l'on est " cela ".*"(11)

Beauté fragile de l'instant

Cette beauté à la fois fascinante et inquiétante, les *Trente-deux fagots de douze côtes humaines en porcelaine*, nouées entre elles par un ruban, l'exacerbe. Posées sur des socles comme des sculptures fragiles, dont l'éclat lumineux rappelle l'extrême délicatesse des porcelaines précieuses. Par sa connotation religieuse, la côte humaine rappelle explicitement le pétrissage, comme acte démiurgique initial. Est-ce pour poser la condition d'une altérité sexuelle, que l'artiste aborde ici par un détour ? (12) Peut-être est-ce davantage pour souligner, d'une manière plus générale, la grâce éphémère et la beauté éclatante de l'existence.

C'est ce que laisse en effet supposer l'énorme installation présentant le nombre de litres de sang pompés par le cœur humain, en une heure vingt-huit minutes, sachant que sept mille litres sont insufflés dans le corps humain en vingt quatre heures : une accumulation de récipients en verre contenant un liquide rouge. A nouveau un foisonnement d'éléments corporels significatifs : le cœur, source biologique et symbolique de toute vie humaine ; le sang, vecteur d'énergie et complément vital, tout aussi symboliquement connoté. Et peut-être, d'une manière plus détournée, quoique déjà latente dans l'accumulation de fagots de côtes, mais extrêmement perceptible pour le spectateur : la lumière.

Autre symbole religieux du souffle vital, la lumière active toute l'installation. Miroitant sur les surfaces des différents vases de verre, formes majoritairement industrielles mais aussi parfois soufflées —elles ont alors crû comme des organismes vivants, autonomes et mus par leur propre nécessité— et traversant le liquide rougeoyant, elle modifie l'installation au gré des circonvolutions du visiteur. Tantôt son absence épaissit les teintes, tantôt son plein éclat éclaircit le rouge ; mais toujours, c'est le flux lumineux qui fait " vivre " l'œuvre.

A nouveau, les mots utilisés pour décrire le travail s'avèrent lourdement chargés de sens. Mais l'œuvre de Laurence Dervaux n'est jamais une pure expérience phénoménologique de l'espace, elle ouvre délibérément la voie à un réseau de perceptions cognitives. Et c'est au cœur de ces paradigmes sémantiques que s'opère le basculement permanent entre cette indicible angoisse et cette délectation d'une beauté fragile. Si le sang et le cœur rappellent ouvertement la vie, la fermeture de tous les récipients symbolise le rêve d'une éternité, certes illusoire, la fragilité des verres et l'équilibre délicat de l'installation mettent en présence le danger de mort. Et l'œuvre se répand dans cet espace interstitiel, instable et fragile, mais si intense.

C'est en effet dans l'expérience de la contemplation que se joue l'œuvre, dans l'exacerbation de cet instant de grâce, de cet équilibre instable né de la rencontre de la naissance et de la mort, de lumière et de l'ombre, de l'attraction et de la répulsion, de la beauté et de l'angoisse. Si les sentiments de beauté et d'effroi se nourrissent en permanence, dans le travail de Laurence Dervaux, c'est moins pour rappeler l'inéluctable échéance de tout corps qu'en exacerber la magie de la présence. C'est, glissant entre deux pôles contradictoires, l'instant merveilleux qu'est la vie que célèbre l'œuvre de Laurence Dervaux.

" Ce n'est pas la mort qui est redoutable, objectait Raoul Vaneigem, c'est l'emprise mortifère de ce qui quotidiennement nous tue, c'est la dénaturation et le dépérissement de nos forces vives. L'usure, la maladie, la mort sont l'effet d'une vie absente, non d'une malédiction ontologique. " (13) Il s'agit donc moins de craindre la mort, de toute façon inévitable, que savourer ce long instant de vie. Sublimier la saveur intense de l'instant, embrasser pleinement chaque fragment d'existence, pour en postposer chaque fois la mort.

Pierre-Olivier Rollin

B.P.S. 22, espace de création contemporaine

Province de Hainaut

- (1) BRENEZ Nicole, De la ligne en général et du corps en particulier. L'invention figurative du cinéma, Paris-Bruxelles, De Boeck-Université, 1998, p. 19
- (2) cfr notamment, ARDENNE Paul, L'image corps. Figure de l'humain dans l'art du XXe siècle, Paris, Editions du Regard, 2001.
- (3) BERNARD Michel, Le Corps, Paris, Seuil, coll " Points . Essais", 1995, p. 7

- (4) Entendons ici le terme “ pornographie ” au sens le plus neutre tel que le donne OVIDIE :
“ Représentation, sur différents supports, de situations sexuelles ”, in Porno Manifesto, Paris, Flammarion, 2002, p. 63
- (5) PLINE L'ANCIEN, Histoire naturelle, Livre XXXV, § 15 Paris, Budé, 1985, p. 42.
- (6) BUYDENS Mireille, L'image dans le miroir, Bruxelles, La Lettre Volée, 1998, p. 9
- (7) loc.cit.
- (8) ROGER Alain, Nus et paysages. Essai sur la fonction de l'art, Paris, Aubier, 2001, p.40.
- (9) Il convient de conserver à l'esprit l'extrême difficulté qu'il y a à définir la notion de “ beauté ” et sa relativisation culturelle et sociale. A ce sujet, notamment, cfr. BOURDIEN Pierre, La Distinction, Paris, Les Editions de Minuit, 1979. Aussi convient-il de l'entendre comme “ sentiment de beauté ”.
- (10) CLAIR Jean, Méduse, Paris, Gallimard, 1989, p. 59
- (11) Peut-être une approche plus strictement féminine de l'œuvre de Laurence Dervaux déterminerait-elle d'autres pistes d'interprétation ?
- (12) BOTT François, “ Raoul Vaneigem, refus et passions ”, in Le Monde des Livres, 12 septembre 2003.