

FIGURE



conversation avec **CHLOÉ ROYER**
SEPTEMBRE 2020

N° 30



Leftovers, Silicone, pigments de peinture, câbles en inox, Dimensions variables, 2019.
Photographe: Andreas Lumineau.



Leftovers, Silicone, pigments de peinture, câbles en inox, Dimensions variables, 2019.
Photographe: Andreas Lumineau.



Leftovers (détail), Silicone, pigments de peinture, câbles en inox, Dimensions variables, 2019. Photographie: Andreas Lumineau.

IB En guise d'introduction, peux-tu raconter comment tu t'es tournée vers l'art contemporain ?

CR Depuis que j'ai l'âge de m'en souvenir, je crée. Dans ma chambre, ma mère m'avait installé un bureau pour que je puisse faire mes devoirs et m'avait organisé tout un espace dédié à mes créations que j'appelais mon atelier. Je suis dyslexique et petite, j'avais beaucoup de difficultés à comprendre les notions scolaires. Ce qui semblait évident et facile pour les autres était une source d'angoisse et d'incompréhension pour moi. Ce que je parvenais à faire correctement devait se faire sans contrainte. Rétrospectivement, je pense que le monde créatif que je m'étais construit m'a protégée et permis de dépasser cet état de souffrance.

Le chemin de la création s'est ouvert à moi assez naturellement, mes parents ont tout de suite accepté ce choix, car l'art, et plus globalement la culture, sont valorisés dans ma famille. Du côté maternel, mon arrière-grand-père était sculpteur et, même si je ne l'ai pas connu, l'atelier est resté intact après sa mort, comme figé dans le temps. J'ai passé beaucoup de temps dedans à observer les outils et les courbes de ses sculptures.

D'autre part, j'allais très souvent à la campagne. Et cet environnement : la nature, les paysages, le silence, l'harmonie des couleurs, des changements de saisons, je pense, ont participé à développer mon imaginaire.

Plusieurs chocs artistiques ont marqué ma vie. D'abord, ce fut par le biais du cinéma que je rencontrai l'art, et plus précisément, la découverte de l'œuvre de Federico Fellini fonctionna comme un élément déclencheur. Les cirques, ces corps hors normes un peu *freak*, ces scènes burlesques et étranges m'ont tout de suite interpellée. Fellini a une manière bien à lui d'appréhender l'humain, le corps et la société. Et cela a déterminé beaucoup de choses dans mon travail. Lorsqu'il arrivait dans le village où le tournage devait se dérouler, il publiait une brève dans la gazette locale pour annoncer son casting et tout le village participait. Il pouvait choisir un acteur pour son visage singulier ou parfois même un grain de beauté curieux.

Mon deuxième choc fut la découverte de Lucian Freud. J'ai ouvert un bouquin dans une librairie et je m'en souviendrai toute ma vie. J'avais la sensation que ces corps étaient plus palpables que certains corps vivants qui passent sous nos yeux. On aurait dit que je pouvais sentir leur odeur.

Après l'obtention de mon baccalauréat, j'ai intégré une prépa où je me suis mise à faire de la peinture. À cette époque, je n'avais jamais fait de peinture, mais la manière unique dont Freud avait de traiter la matière et de la transformer en chair m'a donné envie d'essayer. Alors j'ai voulu peindre comme lui, tout en appliquant la méthode de Fellini. C'est-à-dire que j'arrêtais des gens dans la rue et je leur demandais de venir dans mon studio à l'école pour les photographier en sous-vêtement, assis. Je zoomais sur leurs mains, sur leur peau et je peignais de grandes peintures à échelle 1 de ces parties de corps. Ces peintures ont constitué le portfolio qui m'a permis d'entrer aux Beaux-Arts de Paris.

Mais assez vite, j'ai été frustrée par la peinture, je ressentais le désir de rentrer dans la matière. Le processus de mise à plat sur canevas, quand bien même il s'agissait d'une représentation d'un volume, ne me convenait plus.

Au cours du cursus académique, j'ai effectué une année d'échange aux États-Unis à la School of the Art Institute of Chicago, c'est là-bas que s'est faite ma transition de la peinture vers la sculpture. Je me suis orientée vers le département de matériaux composites pour leurs qualités souples et organiques. Puis la rencontre avec des professeurs là-bas tels que Steve Reber me permit d'aborder différemment la création. Les peaux en silicones furent mes premières sculptures. Cette année-là, j'ai vu la rétrospective d'Isa Genzken au MCA le Musée d'Art Contemporain de Chicago et cela a aussi été un détonateur important pour moi. Lorsque je suis rentrée à Paris, je ne faisais plus que de la sculpture.



LIMB, Silicone, aluminium, nylon, 190 × 35 × 20 cm, 2016.
Photographe: Adrianna Glaviano.



LIMB (détail), Silicone, aluminium, nylon, 190 × 35 × 20 cm, 2016.
Photographe: Adrianna Glaviano.



LIMB (détail), Silicone, aluminium, nylon, 190 × 35 × 20 cm, 2016.
Photographe: Adrianna Glaviano.

Tes sculptures — leur échelle, leur forme, leur couleur et leur apparence organique — évoquent des membres anatomiques, des fragments de créatures en mutation. Ces pièces plus récentes que tu es en train de produire, cette série de miroirs, déforment le corps du spectateur. Peux-tu me parler de ton rapport à la transformation ?

CR

Il me semble que la sculpture, du moins telle que je la pratique, suggère un rapport très fort à la transformation de la matière. Je n'ai pas de matériaux de prédilection, ni même ne m'attache à un médium en particulier ; ce qui m'intéresse, c'est de partir d'une matière, de la transformer et de l'amener ailleurs. Ce processus de mutation est donc au cœur de mon travail plastique. De plus, j'ai été marquée, comme souvent ceux de ma génération, par des films comme *Brazil* (Terry Gilliam), *Alien* (Ridley Scott), *Terminator* (James Cameron) ou encore l'intégrale de David Cronenberg. Ces références ont nourri une forme de fascination pour les mutants, l'hybridation et plus globalement la transformation du corps, de l'identité, de la sexualité aussi.

Au-delà de la figure du mutant, je m'intéresse à la différence, à la manière dont on l'appréhende dans nos relations : à la répulsion, à l'exclusion, à la peur, mais également à la fascination qu'elle peut provoquer. Le fait d'avoir été exclue, petite, parce que j'avais certains handicaps, m'a amenée à traiter cette question. Cette différence, qui était surtout psychique, passe désormais par la matière. En ce moment, je travaille sur cette série que j'appelle pour l'instant *Les Miroirs*. Il s'agit d'une installation regroupant un ensemble de miroirs déformants dotés de pieds et de corps. Face à ces miroirs anthropomorphes, le spectateur se retrouve défiguré. Il se confond avec l'horreur, avec le hors-norme. La série interroge le regard et l'appréhension de l'autre.

IB

Si un morceau venait à être retiré, l'œuvre semblerait démembrée, amputée. Des bandages en silicones scellent la jonction entre les éléments, comme si l'œuvre était pansée. Et le titre, *Ceux qu'on chérit*, évoque le soin. Peux-tu me parler de cet état de rémission qui apparaît dans l'œuvre : cette tension qui subsiste entre la guérison — avec ces bandages et les socles qui agissent comme des béquilles — et l'aspect chétif de ces formes squelettiques, voire malades ?

CR

On m'a récemment décelé une pathologie. Mon histoire et cet événement font que les notions de soin et de guérison sont devenues centrales dans mon œuvre. On dit souvent « prendre soin de soi-même en prenant soin des autres », c'est ce que je cherche à réaliser dans mon travail. À la fois en produisant des ensembles de pièces qui semblent prendre soin les unes des autres, mais également dans le rapport qu'elles suggèrent aux spectateurs : notamment en liant les visiteurs aux œuvres puis entre eux.

Effectivement, lorsqu'on sépare les différents morceaux de *Ceux qu'on chérit*, l'œuvre semble amputée d'une partie d'elle-même. Je trouve cette sensation de manque assez fascinante.

IB

Pour la prochaine exposition collective à la galerie 22,48 m² tu développes un travail sur la technique du shibari. Est-ce qu'il découle de ce premier travail autour du bandage, du pansage ?

CR

Oui, il s'inscrit dans cette continuité. D'ailleurs, je n'avais pas pensé à cela lorsque j'ai produit *Ceux qu'on chérit* où le bandage en silicone sert à la fois d'assemblage entre les différentes parties du corps de la sculpture, mais également de pansement. C'est seulement lorsque j'ai commencé à réfléchir à cette notion de panser, de bander, que je me suis intéressée au shibari. Mais c'est aussi une autre manière d'explorer la déformation du corps. À travers le cordage et les nœuds, le shibari



Ceux qu'on chérit, Acier, polystyrène, mousse polyuréthane, résine acrylique, laque PU, silicone, 120 × 80 × 150 cm, 2019. Photographe : Andreas Lumineau. 13



Ceux qu'on chérit (détail), Acier, polystyrène, mousse polyuréthane,
résine acrylique, laque PU, silicone, 120 × 80 × 150 cm, 2019.
Photographe: Andreas Lumineau.



Ceux qu'on chérit (détail), Acier, polystyrène, mousse polyuréthane,
résine acrylique, laque PU, silicone, 120 × 80 × 150 cm, 2019.
Photographe: Andreas Lumineau.



Ceux qu'on chérit (détail), Acier, polystyrène, mousse polyuréthane, résine acrylique, laque PU, silicone, 120 × 80 × 150 cm, 2019.
Photographe: Andreas Lumineau.

amène une transformation du corps, lequel, ligoté et immobile, devient objet. Au Japon, au XV^e siècle, cette pratique était utilisée comme châti- ment corporel. Aujourd'hui, on a tendance à l'as- socier au sadomasochisme. Cela peut passer pour un acte violent sur le corps, mais il s'agit avant tout d'un art et d'une source de plaisir. Pour ces nouvelles pièces, je tente de lier ces deux notions.

IB Tu me parles souvent de tes sculptures comme étant « les partenaires des spectateurs ». Peux-tu expliquer ce que tu entends par là et la manière dont cette notion s'arti- cule à ta pratique ?

CR Je pense que cela part d'abord de mon rapport au monde et puis de la manière que j'ai de tra- vailler. J'engage mon corps dans la sculpture comme s'il s'agissait d'une performance physique, une sorte de dépassement de soi. Il y a aussi ce rapport à la matière, ce rapport charnel qui s'am- plifie au fur et à mesure que l'œuvre se construit.

J'ai le sentiment, un peu comme dans une relation entre enfants et parents, que plus l'on donne à l'œuvre au moment de sa création, plus l'œuvre renvoie quelque chose de fort aux visi- teurs. Et l'œuvre prend son envol, rentre en com- munication avec le monde qui l'entoure et devient indépendante.

Il y a une sorte de dialogue qui s'instaure, une dynamique où le spectateur donne à l'œuvre, et l'œuvre donne en retour. Comme mes pièces impliquent beaucoup le corps, j'aime les percevoir comme des partenaires de danse, il y a quasiment quelque chose de chorégraphique.

IB Certaines de tes œuvres (*Convocation, Désirez-vous ?*, etc.) peuvent s'appréhender comme du mobilier. Leurs formes protubérantes convoquent le corps de plusieurs spectateurs à la fois, produisant des situations de proxi- mité physique où les individus sont amenés à interagir les uns avec les autres, à se toucher, voire s'imbriquer.



Convocation, Polystyrène, tissus de verre, résine époxy, 100×130×80 cm, 2019.
Photographe: Romain Darnaud.



Convocation (détail), Polystyrène, tissus de verre, résine époxy, 100×130×80 cm, 2019.
Photographe: Romain Darnaud.



Convocation (détail), Polystyrène, tissus de verre, résine époxy, 100 × 130 × 80 cm, 2019.
Photographe: Romain Darnaud.

Comment est-ce que la rencontre — le contact entre des corps étrangers — est peu à peu devenue centrale dans ton travail ?

CR

Depuis que je suis petite, avec l'avènement d'internet, j'assiste à une forme de dématérialisation croissante qui va de pair avec une détérioration du lien social. Nos corps interagissent de moins en moins et ce que j'en perçois, moi, c'est que cela isole les gens. Avec mes pièces, j'ai la volonté de ramener l'attention sur les corps. Une œuvre comme *Convocation* sollicite les corps de plusieurs personnes à la fois et crée des situations de proximité, voire d'intimité. J'invite le spectateur à entrer en contact avec l'œuvre, mais également avec d'autres spectateurs. C'est lorsqu'on se touche les uns les autres, lorsqu'on doit trouver des positions pour ne pas se gêner ou encore pour s'épauler — au sens physique du terme —, que l'on a conscience de nos membres, qu'on sent la chaleur de l'autre.

Mes réflexions sur la solitude et le soin ont pris une dimension nouvelle avec l'épidémie du Covid 19. De manière brutale et très soudaine, l'isolement total nous a été imposé. Et vivre au travers d'un écran interposé est devenu la norme. Je travaille actuellement sur une œuvre dont le titre est emprunté à Paul B. Preciado. Il s'agit d'une phrase d'un texte publié dans *Art Forum* au début du confinement : « We would survive but without skin without touch ». Il s'agit d'un ensemble d'œuvres imbriquées les unes dans les autres constituant un groupe unifié. Ces sculptures se complètent dans leur forme anatomique, s'emboîtent et se superposent. Seules, les sculptures semblent démembrées, amputées, comme si quelque chose venait à manquer. La pièce perd son équilibre et ne peut tenir debout. Contrairement aux œuvres précédentes, *Désirez-vous ?*, et



Désirez-vous ?, Polystyrène, résine époxy, tissu de verre, acier, pâte epoxy, peinture PU, Dimensions variables, 2019. Photographe: Andreas Lumineau. 22



Désirez-vous ?, Polystyrène, résine époxy, tissu de verre, acier, pâte epoxy, peinture PU, Dimensions variables, 2019. Photographe: Andreas Lumineau. **23**



Désirez-vous ? (détail), Polystyrène, résine époxy, tissu de verre, acier, pâte epoxy, peinture PU, Dimensions variables, 2019.
Photographe: Andreas Lumineau.

Convocation, où l'emboîtement se fait grâce au corps du spectateur qui enjambe l'assise, *We would survive but without skin without touch* met en scène un ensemble de pièces qui se pénètrent les unes les autres.

J'avais expérimenté précédemment ce système avec la pièce *Ceux qu'on chérit*, qui se compose de trois fragments d'ossature. Comme un morceau de corps attaché à une colonne vertébrale, maintenu en équilibre sur un socle. Les pièces s'entraident pour tenir debout, on perçoit leur fragilité et ce n'est qu'ensemble qu'elles tiennent bien. J'en fais l'expérience lorsque je les sépare, elles tombent, elles se cassent et je dois les réparer.

IB

Tu me disais qu'*Histoire de la sexualité* de Michel Foucault et l'œuvre de Paul B. Preciado représentent pour toi des références majeures, peux-tu me parler de ce qu'elles engendrent dans ta pratique ?

CR

Avec Foucault, j'ai découvert une pensée du corps qui s'attachait directement au politique, en montrant que le corps constitue un enjeu de pouvoir, en étant étudié, dressé, domestiqué. En se fixant sur le corps, la science et les institutions ont par exemple opéré des lignes de partage entre ce qui est considéré comme « normal » et ce qui est « pathologique ». Ma fascination des silhouettes felliniennes, mes interrogations enfantines vis-à-vis de la « différence », ont donc trouvé, avec le travail de Foucault, une traduction philosophique qui m'a beaucoup intéressée. Paul B. Preciado s'inscrit dans l'héritage de Foucault, il en est comme le continuateur, mais sa pensée sur le corps est, de fait, plus en prise avec les questionnements contemporains. Son travail sur la médication, sur les prothèses, sur différentes formes de vie permet de réfléchir à tous types de corps : non plus seulement l'humain, mais aussi

l'animal ou l'objet. L'hybridité, mais aussi la contrainte, la domestication, sont des thèmes et des images qui reviennent constamment dans mon travail. Je trouve donc des correspondances innombrables entre ces écrits et mes propres motifs. Ils éclairent parfois des intuitions que j'avais déjà auparavant ; et à d'autres moments, ils constituent de véritables sources d'inspiration pour de nouvelles créations.

IB

Tu as travaillé sur la peau, comme membrane découpée, accrochées à des chaînes avec *The Leftovers* — d'ailleurs cette scène m'évoque une scène d'abattoir — tu produis des morceaux de corps, des membres amputés, ou encore des formes décharnées, asséchées qui renvoie à l'ossature. C'est finalement un corps de bête que tu dépeins, une carcasse anonyme, non genrée, non identifiable...

CR

Je produis intentionnellement des corps qu'on ne peut classer dans aucune catégorie, qui brouillent les limites entre l'objet et ce qui relève du vivant, sous toutes ses formes. Mon imaginaire et l'esthétique de mes œuvres puisent à ce titre beaucoup dans le monde animal. Le grégairisme, les meutes, m'intéressent tout particulièrement. Je suis fascinée par la manière dont les corps animaliers s'articulent, toujours se courbent, se cambrent, se bombent, se tendent, se tordent, afin de communiquer. J'adore par exemple les images de morses qui s'attroupent parfois par milliers et s'agglutinent afin de se nettoyer. Cette proximité leur permet de se procurer un soin mutuel. Je me suis directement inspirée de ce phénomène pour l'œuvre *We would survive but without skin without touch*. On retrouve aussi des actes de violence et de mise à mort, notamment lorsqu'un d'eux est malade ou différent. Et toutes ses références sont une manière finalement pour moi de communiquer avec le spectateur, de façon sans doute plus instinctive.



Leftovers, Silicone, pigments de peinture, câbles en inox, Dimensions variables, 2019.
Photographe: Andreas Lumineau.



Leftovers, Silicone, pigments de peinture, câbles en inox, Dimensions variables, 2019.
Photographe: Andreas Lumineau.



Leftovers (détail), Silicone, pigments de peinture, câbles en inox, Dimensions variables, 2019. Photographe: Andreas Lumineau.

J'habite à côté du Muséum d'histoire naturelle et j'y passe beaucoup de temps. Tous ces os, leurs courbes longues et élancées, la façon absolument parfaite dont les différentes parties du squelette s'articulent, produisent des mouvements virtuoses. On pourrait voir une chorégraphie dans une colonne vertébrale ou dans une cage thoracique. Ces moments passés à arpenter les allées du Muséum, à ausculter ces ossatures, ont beaucoup inspiré mes derniers travaux, notamment les œuvres *Tender Skin* présentées à la galerie 22,48 m².

Je voulais produire une figure décharnée et lui redonner du volume avec du tissu, comme si ce tissu en devenait la peau. Pour teinter cette matière, je n'ai utilisé que des fruits et des végétaux, ce qui donnait une pigmentation à la fois organique et aléatoire. Pour moi, c'est aussi une sorte de retour à la peinture.

IB À propos d'animal, tu as intitulé « Bels animals » la deuxième édition du festival Feÿ rencontres d'arts, peux-tu me parler de ton rôle de commissaire d'exposition au sein de cet évènement, la manière dont tu le lies à ta pratique plastique ?

CR Je me suis toujours intéressée aux travaux des jeunes artistes qui m'entouraient. La première édition, nous étions quatre commissaires et chacun invitait les artistes qu'il aimait. Ayant passé quelques temps aux États-Unis et en Allemagne, j'ai voulu instaurer un dialogue avec des artistes qui retraçaient cet itinéraire, c'était plus naturel pour moi. J'ai donc principalement travaillé avec de jeunes artistes américains ou européens. La deuxième année, j'ai assuré le commissariat seule et voulu me pencher sur une problématique qui se rapporte aux questionnements liés à ma pratique.

L'exposition « Bels animals » est partie du désir de dialoguer avec des artistes émergents

dont le travail interroge le corps et sa matière, ainsi que les partenaires qu'ils trouvent en la personne du spectateur.

Ces sujets nous animent tous, mais chacun les traite à sa façon, avec ses codes et la singularité de son regard. Feÿ permettait de s'emparer d'un lieu, de l'investir totalement pour tisser un dialogue entre ces différents univers et faire déambuler le visiteur d'un récit à un autre.

Cela a été un vrai plaisir de regarder de près leur travail et de pouvoir les lier les uns aux autres.

J'ai donc présenté le travail du duo Amélie Giacomini et Laura Sellies, de Zsófia Keresztes, du collectif MORPH, d'Alexandre Silberstein, du duo Julie Villard et Simon Brossard puis je m'étais également incluse dans la sélection.

Nous trouvions au début du parcours sur l'œuvre *It's Fantastic I & II*, 2017 de Julie et Simon qui représente un bar, nous avons travaillé avec un mixologue qui était sur place pour servir ces breuvages. Puis le visiteur déambulait de salle en salle, d'univers en univers; l'exposition se déployait sur plusieurs temps de la journée jusqu'au soir où nous avons rendez-vous dans la forêt avec un théâtre d'ombres conçu par Alexandre Silberstein. « Bels animals » était pensée comme un parcours initiatique un peu à la manière d'*Alice au pays des merveilles*.

IB Peux-tu me parler de *Tender Skin* que tu présenteras lors de l'exposition à venir « Casa Dolce Casa » à la galerie 22,48 m²? Mais également de cette catégorie dans laquelle on pourrait inclure certaines de tes pièces, qu'est « l'art fonctionnel » ?

CR J'utilise surtout la catégorie du « fonctionnel » de manière stratégique; elle me permet de me dégager de l'antagonisme entre « design » et « beaux-arts », de me soustraire à leurs règles



Tender Skin I, Acier, mousse expansive polyuréthane, tissus (soie, cuir, coton) teints avec des fruits et des végétaux, 155 × 80 × 100 cm, 2020.
Photographe : Andreas Lumineau.



Tender Skin I, Acier, mousse expansive polyuréthane, tissus (soie, cuir, coton) teints avec des fruits et des végétaux, 155 × 80 × 100 cm, 2020.
Photographe: Andreas Lumineau.



Tender Skin II, Acier, mousse expansive polyuréthane, tissus (soie, cuir, coton) teints avec des fruits et des végétaux, 80 × 25 × 90 cm, 2020.
Photographe: Andreas Lumineau.



Tender Skin II, Acier, mousse expansive polyuréthane, tissus (soie, cuir, coton) teints avec des fruits et des végétaux, 80 × 25 × 90 cm, 2020.
Photographe: Andreas Lumineau.

respectives pour emprunter à leurs codes à l'envi. Ce qui me plaît aussi dans le fait de réaliser des pièces « fonctionnelles », c'est qu'il s'agit pour moi d'une manière d'appriivoiser le visiteur. Les gens ont peut-être moins d'appréhension face à des formes qu'ils pensent reconnaître : ils auront tendance à s'asseoir spontanément sur un siège, là où personne n'oserait toucher une sculpture posée sur un socle.

J'aime jouer de cette familiarité, et la décupler, jusqu'à aller vers un genre de fétichisme. Et si ça ne va pas toujours jusqu'au fétichisme, il y a à chaque fois de la sensualité dans mes formes. L'idée d'être attirée par les objets me séduit.

L'environnement domestique *stricto sensu* n'est pas un sujet pour moi, il s'agit plutôt de voir comment on l'exploite, on le touche, comment à travers lui on construit son rapport au monde.

Dernièrement, une vidéo m'a énormément marquée. Je l'ai découverte à travers le livre de Renate Lorenz *Art queer ; une théorie freak*. La vidéo, que l'on peut trouver sur YouTube, s'intitule *In My Language*, elle dure 9 min et s'articule en deux temps. Dans la première partie, on voit un corps humain dans un espace domestique, on le voit la plupart du temps de dos, parfois un zoom sur une partie de son corps.

Il se balance en rythme, il interagit avec les choses et les objets autour de lui, il sème des sons. Dans la deuxième partie de la vidéo, une voix nous explique ce que ce corps est en train de faire. Cette voix et ce corps sont ceux d'Amanda Baggs, une jeune femme atteinte d'autisme.

Le son est une voix numérique produite par Amanda Baggs elle-même, émise d'un synthétiseur vocal pour communiquer avec « nous ». Elle nous explique avec des mots, comment son langage fonctionne. Ne se traduisant pas par le

biais des symboles et de la signification, mais plutôt par celui de l'action et de l'interaction. Je trouve cette double compréhension du monde extraordinaire. C'est un travail sur le langage oral autant que sur le langage physique.

J'ai été marquée par la capacité qu'elle avait à utiliser nos codes verbaux, notre mode de communication, pour nous exprimer le sien et nous le rendre intelligible. Par ce travail de traduction, elle opère un renversement et nous révèle que nous sommes les véritables « inadaptés ».

L'exposition « Casa Dolce Casa » a été pensée après le confinement et traite justement de cet espace domestique, dans ce qu'il peut avoir de confortant, de doux, mais aussi d'oppressant ou de dérangent. Ce sont ces différentes couches, et la manière dont elles se superposent les unes aux autres qui m'intéressent. Une chose, une personne, un lieu, peuvent être tout à la fois menaçant et rassurant, doux et dangereux, fort et fébrile. L'idée est de ne pas choisir, mais d'explorer tous ces versants. Au Japon par exemple, lorsqu'un vase est cassé, on souligne la cassure en rajoutant de la feuille d'or. Ce geste me touche beaucoup.



Extend & Generate, Résine époxy, mat de verre en poudre, pigments de peinture,
200 × 180 × 25 cm, 2016. Photographe : Romain Darnaud.



Extend & Generate, Résine époxy, mat de verre en poudre, pigments de peinture, 200 × 180 × 25 cm, 2016. Photographie : Romain Darnaud.



Extend & Generate, Résine époxy, mat de verre en poudre, pigments de peinture, 200 × 180 × 25 cm, 2016. Photographie : Romain Darnaud.

Chloé Royer, Figure Figure 2020
Courtesy de l'artiste

DIRECTION DE PUBLICATION

Indira Béraud
Indira@figurefigure.fr

INTERVIEW

Indira Béraud
Indira@figurefigure.fr

DIRECTION ARTISTIQUE

Fani Morières
Fani@figurefigure.fr

IDENTITÉ VISUELLE

Atelier Pierre Pierre
hello@pierre-pierre.com

www.figure-figure.fr

[Instagram](#)

[Facebook](#)

[Twitter](#)