Chloé Royer

+33 (0)6 65 37 40 88
contact@chloeroyer.com
www.chloeroyer.com





Vue de l’exposition, *Heels Over Head*, Galerie Loevenbruck, Paris, FR

Photo page précédente de gauche à droite :

Serena TR, 2024
Bois, prototypes de chaussures,
silicone, pigment de couleur
238 × 8 × 26 cm

Gina 105, 2024
Bois, prototypes de chaussures,
silicone, pigment de couleur
205 × 8 × 24 cm

Barby 105, 2024
Bois, prototypes de chaussures
285,5 × 8 × 25 cm

130462, 2024
Bois, prototypes de chaussures
250 × 8 × 23 cm

Aude 90, 2024
Bois, prototypes de chaussures
213 × 10 × 26 cm

SR 130, 2024
Bois, prototypes de chaussures
210 × 10,5 × 26,5 cm

138309, 2024
Bois, prototypes de chaussures,
silicone, pigment de couleur
252 × 8 × 28 cm

Lipsia 55 COMBY, 2024
Bois, prototypes de chaussures,
silicone, pigment de couleur
203,5 × 10 × 25 cm

Derby, 2024
Bois, prototypes de chaussures,
silicone, pigment de couleur
214,5 × 8 × 26,5 cm

M2124753, 2024
Bois, prototypes de chaussures,
silicone, pigment de couleur
237 × 8 × 27 cm

Clash 20, 2024
Bois, prototypes de chaussures,
silicone, pigment de couleur
259 × 12 × 31cm

Escarpin 85, 2024
Bois, prototypes de chaussures,
silicone, pigment de couleur
227 × 10 × 27 cm

Sumoh, 2024
Bois, prototypes de chaussures
214,5 × 16 × 27 cm

Il y a trois ans s'est tenue la première exposition personnelle de Chloé Royer. Elle se déroulait dans une pièce aux murs délabrés, au plafond très élevé, au parquet inégal et dont on disait que Karl Marx avait été locataire. Cette exposition, pour laquelle j'avais écrit un texte, était née d'un geste nous liant l'une à l'autre et venu sceller plusieurs années d'amitié : des prototypes de chaussures retrouvés dans un ancien magasin familial et donnés à Chloé. Elle avait travaillé plusieurs mois, cherchant ce qu'elle pourrait bien en faire. Face au polystyrène, au plastique, au similicuir, elle avait opté pour le bois. C'était la première fois qu'elle sculptait avec.

Depuis, Chloé a pratiqué d'autres médiums, modelé d'autres formes, qui dans leurs différences sont restées fidèles à ses obsessions. Une installation publique dans un parc nord-westphalien (We would survive but without touch, without skin, 2021) ; une performance teintant des tissus de fruits, de jus, d'écorce, cramoisis sous plusieurs heures de soleil (Variations des cœurs, 2021) ; des reflets déformés par l'eau, noyés dans des portraits, imprimés comme des photographies (Magma, 2023) ; ces mêmes reflets chorégraphiés dans une vidéo (Limb, 2023) ; des silhouettes chromées respirant en plein air (Tout ce qui tombe, 2023) ; des créatures de céramique, leurs tentacules cuits dans l'émail (Domna, Osmonde et Etmel, 2023).

Pourtant, au printemps de 2024, ce sont ces jambes qu'elle choisit de rechausser. Comme si ces sculptures n'avaient fait que leurs premiers pas, qu'il faudrait que ces excroissances poussent encore un peu. Aux nouveaux os répondent de nouveaux empilements, mais la composition reste identique : un heureux alliage de matériaux disparates, où le silicone enlace le bois, hissé depuis des socles en souliers. On y retrouve ce qui s'est depuis imposé comme une des signatures de l'artiste :la minutie du geste mêlée à la marque de l'usure, un vocabulaire formel d'ondes et de galbes rencontrant certains artifices de la féminité. Je pense à ces faux ongles assemblés en coraux, emberlificotés dans des maillages monumentaux (Xenophora [kiss], Xenophora [mother], 2022) ; à cette tresse de Raiponce, sa blondeur répandue au sol, dépassant depuis la fenêtre d'une ancienne école de garçons comme un appel à la fuite (Xenophora, Sila, 2022).

Peut-être ces jambes présageaient-elles aussi des échappées ; qui sait si elles ne s'apprêtent pas à courir, à se prendre à leur cou, se défaire de leurs coups, de ce qui leur a coûté. En les regardant, je pense à cette citation que l'autrice Aurelia Guo fait de Lauren Berlant :« Ma mère est morte de féminité... Dans son adolescence tardive, elle s'était mise à fumer, parce qu'on vendait cela comme une aide pour perdre du poids. [...] [et] s'était [aussi] mise à porter des talons hauts... Plus tard, elle s'est fait avorter et, en sortant de l'opération dans ces mêmes talons, elle était tombée dans un escalier, se blessant le dos de manière permanente. Des décennies après, lorsqu'elle était vendeuse à Bloomingdale's, elle était forcée de porter [...] plus de 220 kilos de vêtements par jour. [...] [ce qui] malmena davantage son dos, avec pour résultat une surconsommation d'antidouleurs qui altérèrent ses reins [...]. Plus comiquement, elle fut partiellement amputée de deux doigts à la suite d'une infection des ongles qui avait dégénérée après une french manucure[1] [...].»

1 Lauren Berlant, « For Example », Supervalent Thought, 2012, citée par Aurelia Guo in World of Interiors, Bruxelles et Londres, Divided Publishing, 2022, p. 13, notre traduction.

De l'anglais, il me revient alors cette étrange homonymie entre le substantif heel (« talon ») et le verbe to heal (« guérir ») ; comme si le second appelait nécessairement le pansement du premier. Il me revient aussi ces différentes expressions qui s'accordent à faire de la chaussure le lieu d'un face-à-face. Le dicton voudrait ainsi qu'on marche plus d'un kilomètre dans celles de quelqu'un·x·e d'autre avant de pouvoir le·a juger (To walk a mile in somebody else's shoes). Et c'est littéralement la tête au-dessus des talons que l'on bascule lorsqu'on tombe amoureux·euse (To fall head oveheels for someone[2]). Chloé renverse à son tour l'énoncé pour donner à l'exposition son titre:«Heels over head» – une inversion des termes qui joue sur l'ambivalence du mot over. Non seulement les talons sont-ils au-dessus de la tête, mais ils lui sont préférés – selon la phrase to pick something ovesomething else[3]. C'est rappeler que Gina 105, Lispsia 70, Sumoh, Serena TR et Aude 90 n'ont pas de visage ; que leurs mimiques sont toutes dans leur posture, leur agencement ou dans ce tracé anatomique, qui parfois se détaille, vertèbre après vertèbre ; et parfois s'affirme avec la netteté du dessin. Certaines articulations s'encastrent ainsi à la manière d'un pantin. Elles empruntent au Kapla, au lance-pierre, à ces poupées qu'on rafistole après les avoir démembrées. Quelques années plus tard, ces sculptures continuent d'invoquer l'âge de l'enfance et le régime du jeu. Peut-être assument-elles davantage leur bricolage, leur caractère d'artifice, puisqu'elles exhibent ici le secret qui les maintient : ces plaques d'acier, au départ masquées par un assemblage de tapis, et au-dessus duquel les jambes donnaient l'impression de flotter.

« Heels over head » a fait grandir l'ancrage plutôt que l'illusion. Elle a délaissé l'énigme pour montrer les ficelles du métier. Si l'on s'approche, on verra bien le lissage du bois, la précision des découpes. Il n'y a plus tant de heurts dans ces sculptures, rien d'une écharde qu'on peinerait à déloger. Ces sparadraps translucides camouflent-ils alors vraiment quelque chose ? Ils nous appellent plutôt à regarder les plaies qu'on ne voit pas, et soulignent ces blessures invisibles à l'œil nu. Ces bandages relèvent davantage du fard que du masque, du garrot que du pansement – venus tenir les membres ensemble sur un fil de métal. Dans leur palette, je retrouve un peu du rituel de beauté que décrit Daphné B. dans son livre Maquillée : « Quand je me poudre, que je me crème, je me rapproche de ce corps que je passe ma vie à ignorer. Je lui redonne de l'importance, un peu de dignité. Je lui trace un sourire et je rougis ses joues. Je prends soin de lui, de moi, de nous. Je me dédouble pour mieux m'enlacer[4].» Comment ne pas voir ce même mouvement d'étreinte dans les assemblages de Chloé ?

Salomé Burstein

2 L 'expression anglo-saxonne to fall head over heels désigne le fait de tomber soudainement et passionnément amoureux·euse.
3 En anglais, to pick something over something else signifie choisir une chose plutôt qu'une autre.
4 Daphné B., Maquillée. Essai sur le monde et ses fards, Paris, Grasset, 2021, p. 120.





Ci-contre de gauche à droite:

Escarpin 85, 2024
Bois, silicone, pigment de couleur, prototypes de chaussures
227 × 10 × 27cm

Sumoh, 2024
Bois, prototypes de chaussures
214,5 × 16 × 27cm

SR47347, 2024
Bois, silicone, pigment de couleur, prototypes de chaussures
256,5 × 8 × 24cm

M2124753, 2024
Bois, silicone, pigment de couleur, prototypes de chaussures
237 × 8 × 27cm







Ci-contre de gauche à droite:

Serena TR, 2024
Bois, silicone, pigment de couleur,
prototypes de chaussures
238 × 8 × 26cm

Barby 105, 2024
Bois, prototypes de chaussures
285,5 × 8 × 25cm

Aude 90, 2024
Bois, prototypes de chaussures
213 × 10 × 26cm

SR 130, 2024
Bois, prototypes de chaussures
210 × 10,5 × 26,5cm

Helmut 95, 2024
Bois, silicone, pigment de couleur,
prototypes de chaussures
236 × 8 × 26cm

Lipsia 55 COMBY, 2024
Bois, silicone, pigment de couleur,
prototypes de chaussures
203,5 × 10 × 25cm

130462, 2024
Bois, prototypes de chaussures
252 × 8 × 28cm





Ci-contre:
Gina 105, 2024
Bois, silicone, pigment de couleur, prototypes de chaussures
205 × 8 × 24cm



Vue de l’exposition, *O*, avec Office of Hydrocommons x ATOPOS cvc, Art Athina 2024, Athènes, GR





Untitled (O), 2024
Métal, faux ongles, céramique, tissu
190 × 100 × 120 cm







O, 2024, céramique, dimensions variables, Centre d'Art d'Anglet





Vue de l’exposition, *Hiru,* avec Io Burgard et Mathilde Denize, Centre d’Art d’Anglet, 2024





Nursing, 2024
Acier, mousse, céramique, cuir végétal, tissu
210 × 40 × 40 cm



Nursing, 2024
Acier, mousse, tissu
190 × 60 × 45 cm



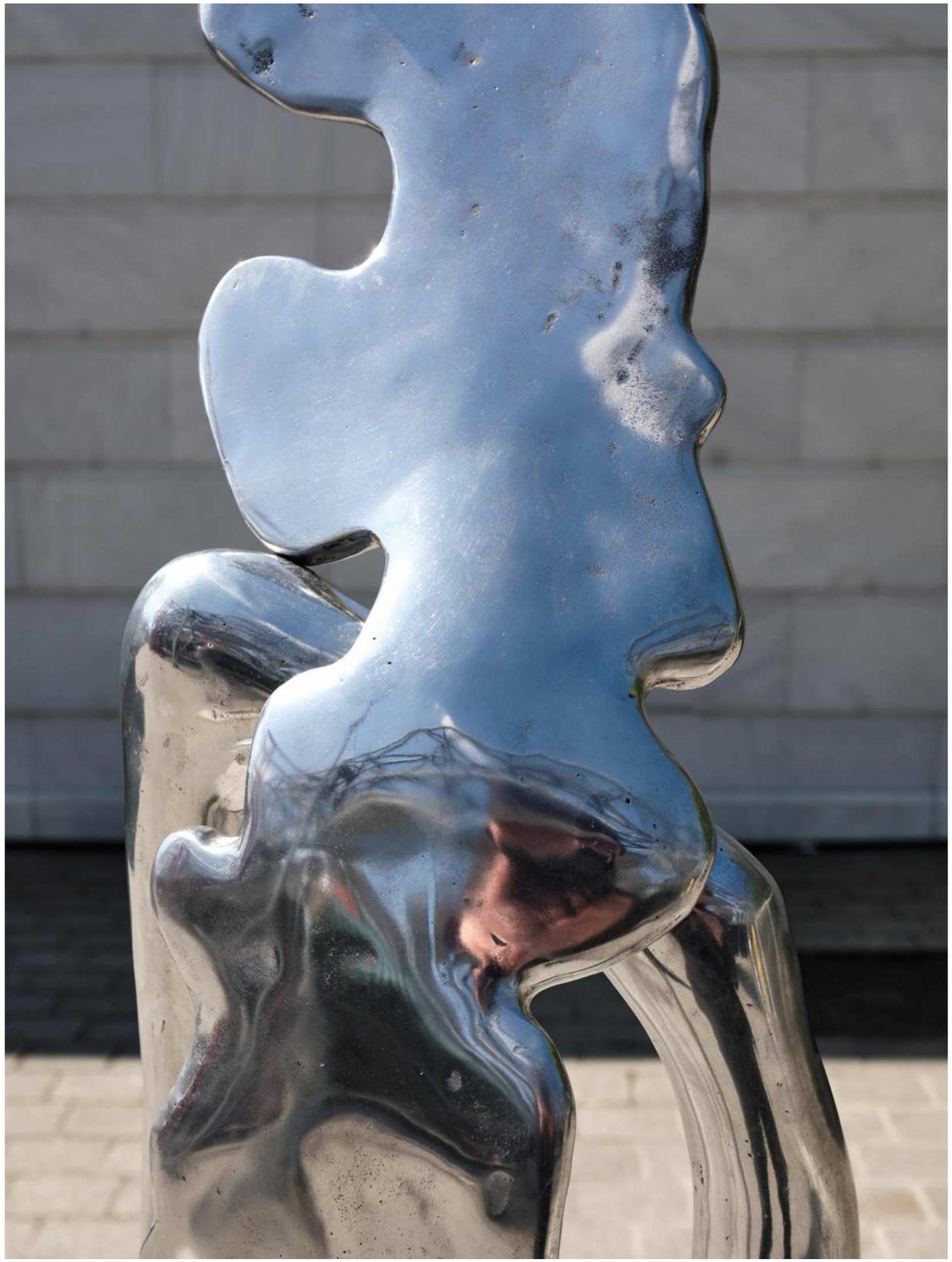
Vue d’exposition, *Tout ce qui tombe*, 2023, Parc de La Villette, Paris



Tout ce qui tombe, 2023
Aluminium
146 × 75 × 60 cm

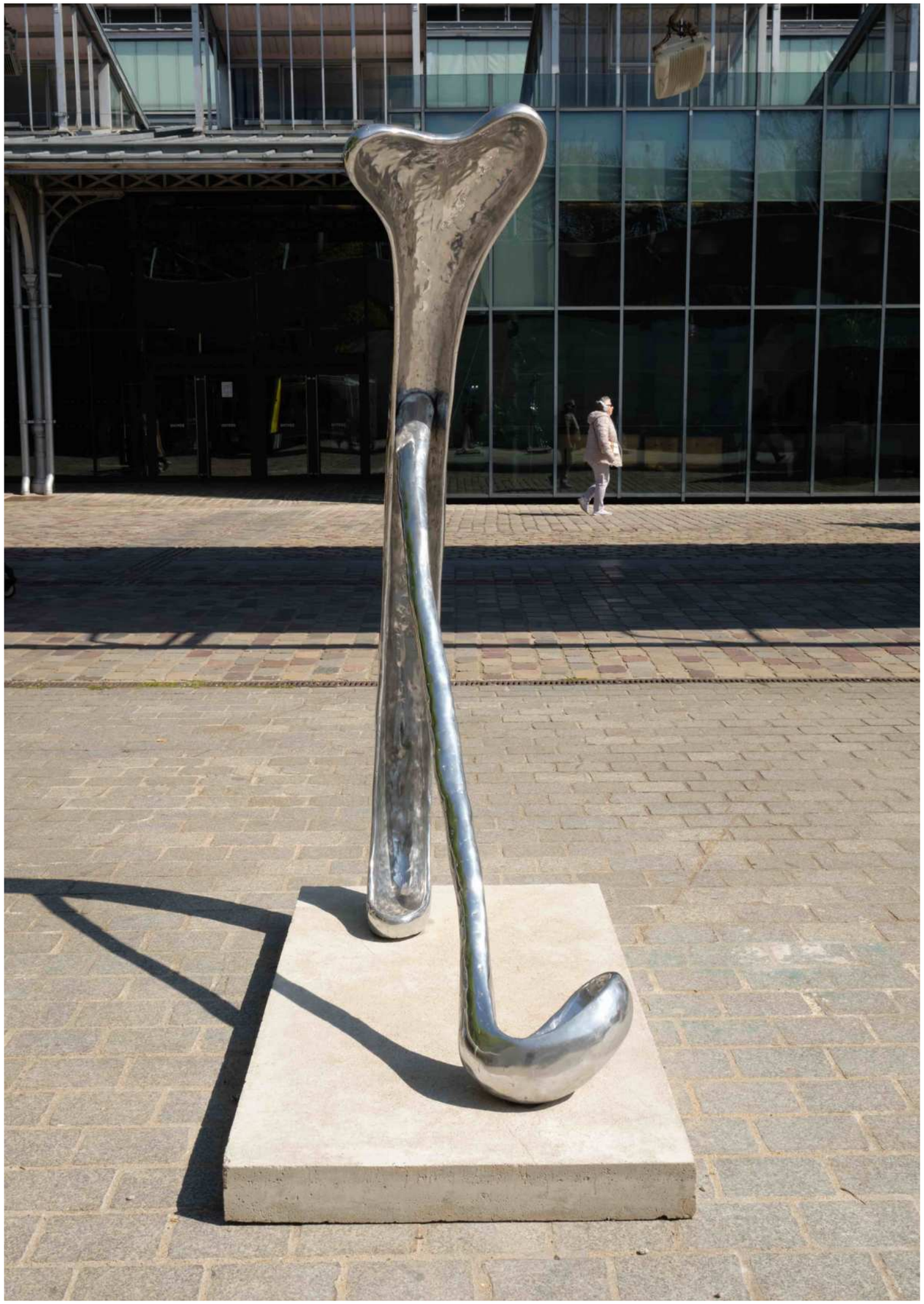






Tout ce qui tombe, 2023
Aluminium
220 × 80 × 60 cm





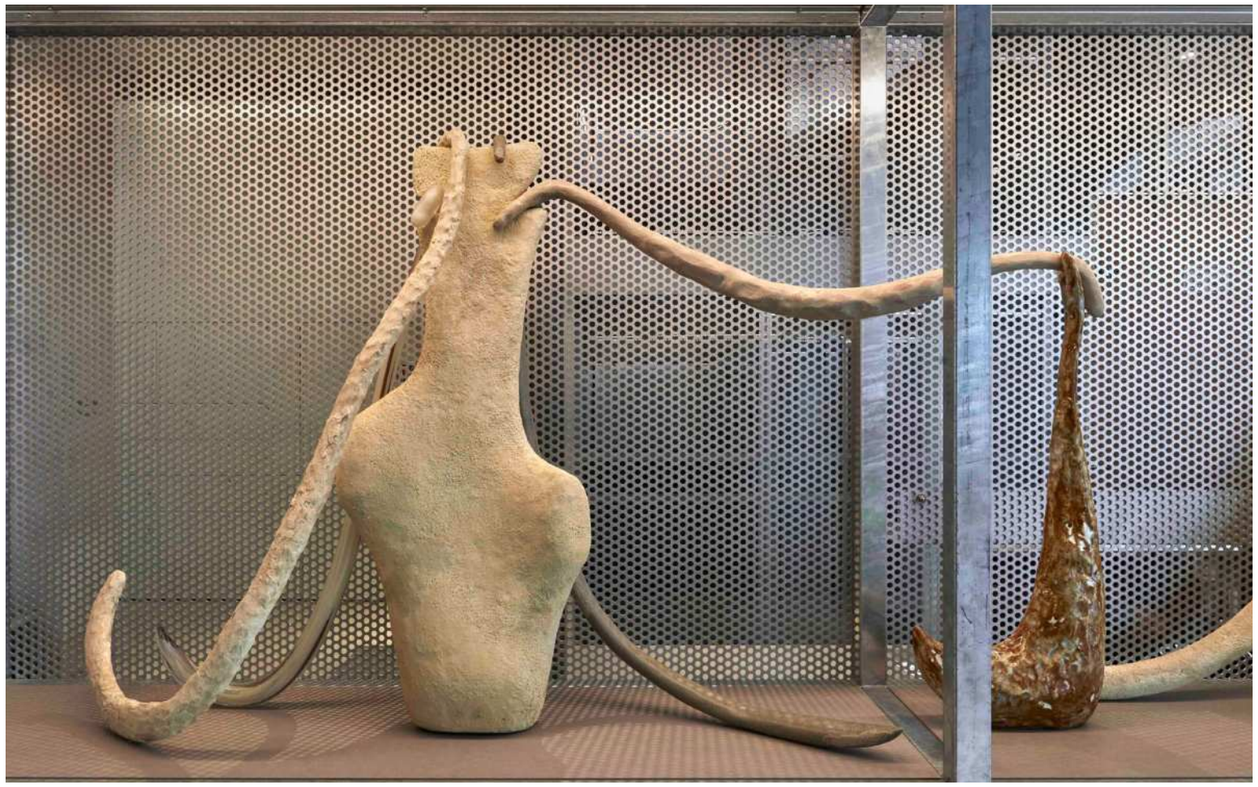


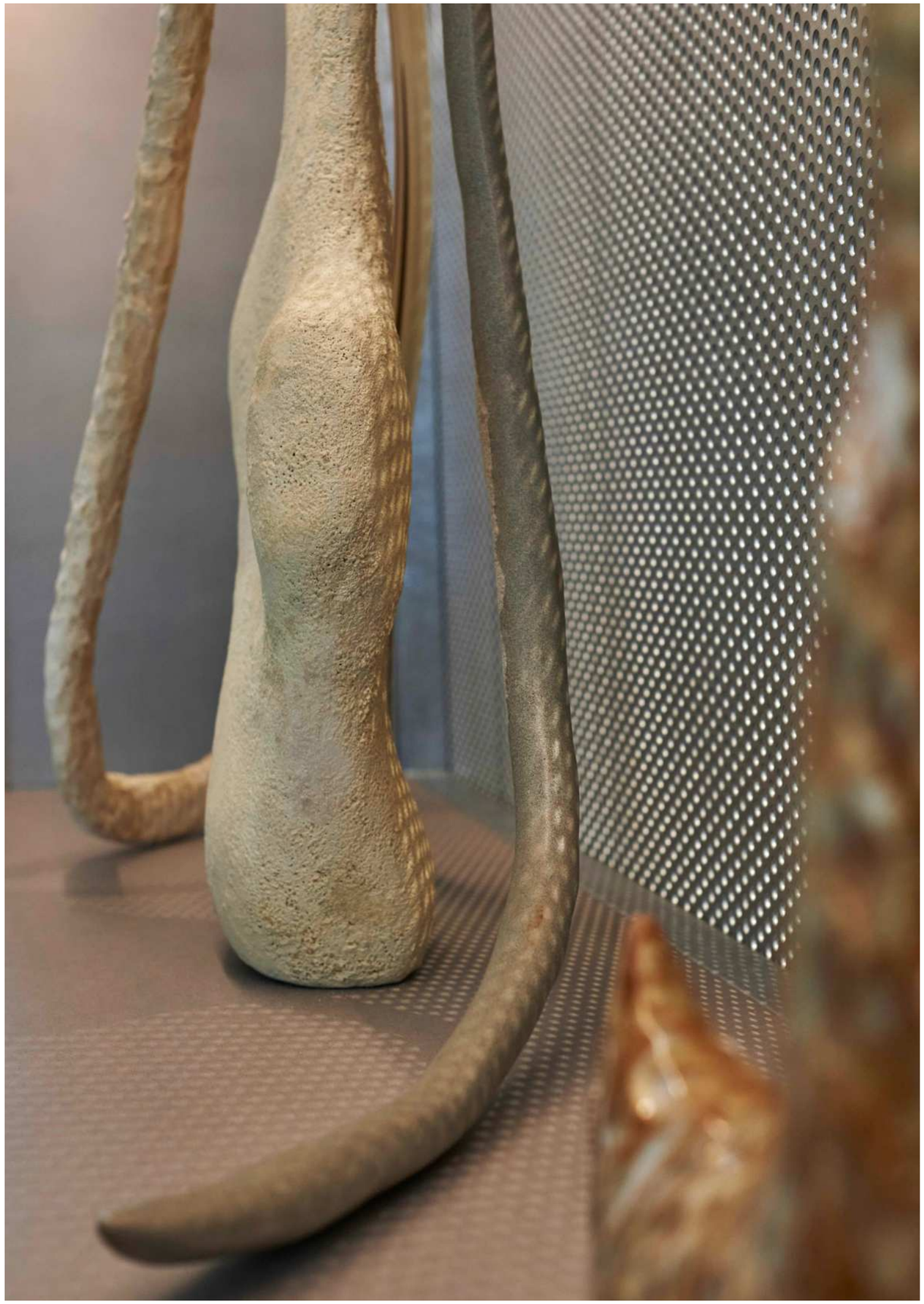
Tout ce qui tombe, 2023
Aluminium
190 × 60 × 130 cm


L7



Domna, Osmonde et Etmel, 2023, Agora, Lafayette Anticipations, Paris



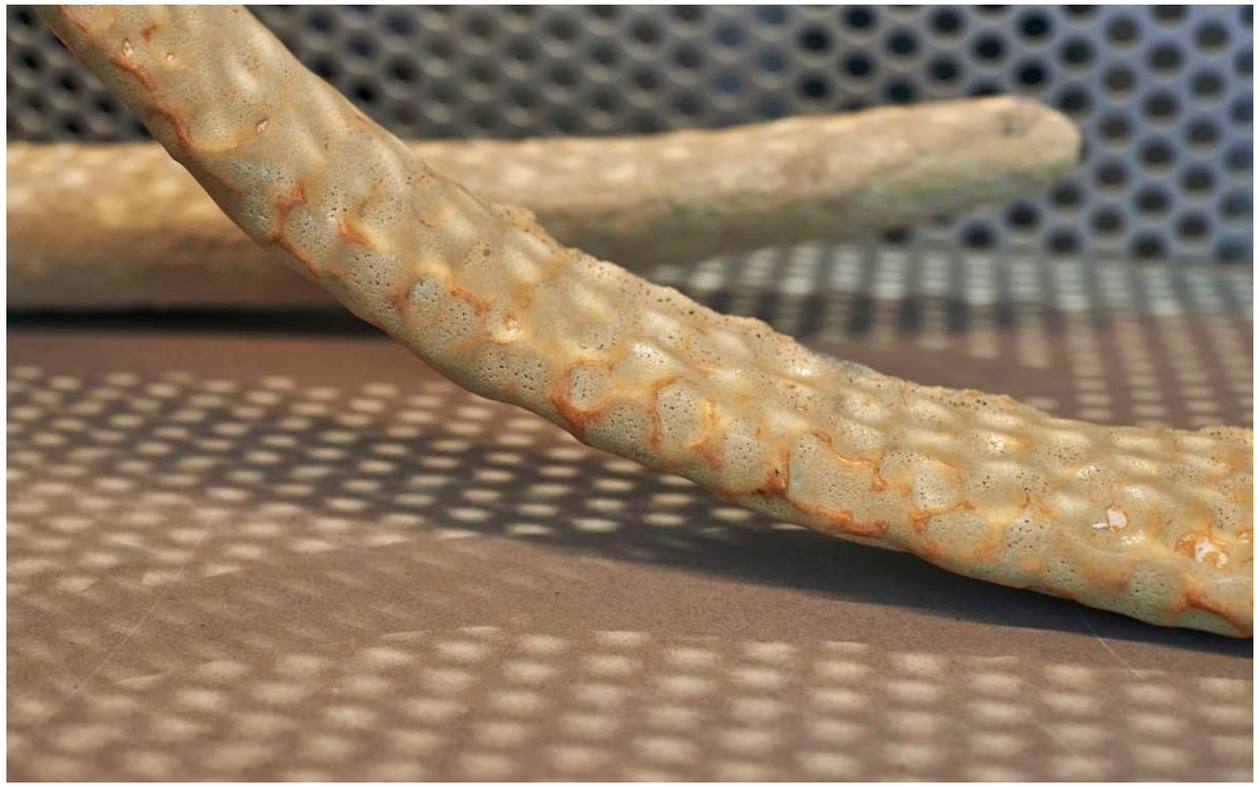


Domna, 2023
Céramique, verre soufflé et matériaux composite
87 × 150 × 45 cm



Omonde, 2023
Matériaux composite
85 × 220 × 45





Etmel, 2023
Céramique
90 × 110 × 45

Limb, 2023
vidéo
3 min et 23 s, en boucle

Lien de la vidéo : https://youtu.be/wzV3j27mUBc

Chloé Royer a souhaité concevoir une vidéo lors de sa résidence à la Fondation Fiminco. Par ce nouveau médium, elle prolonge et développe ses interrogations sur les processus de mutation et de transformation, les distorsions anatomiques ou comment le corps lui-même devient-il un objet. Dans Limb, on voit ainsi le reflet d'une danseuse qui s'est mue devant des miroirs déformants et qui, par des gestes spontanés et intuitifs, s'est approchée d'un registre de formes proche de celui de l'artiste. « Que cela soit par les sculptures, les impressions d'après photos de silhouettes sur des miroirs, que j'ai également initiées cette année, ou ce film, je recherche toujours à trouver une ligne entre le corps hybride et l'objet, avant de formuler une confusion entre les deux, précise Chloé Royer. »
La performeuse, Résí Bender, est aussi styliste et a réalisé son propre costume. Tel une seconde peau, il dissimule tout en accentuant, par ses coupes franches, le côté désarticulé d'un pantin. Depuis ses débuts, Chloé Royer a été inspirée par Hans Bellmer, sans vouloir rentrer dans le jeu d'une poupée trop signifiée, mais plutôt pour pouvoir accroitre une fascination charnelle pour le corps, même trituré voire maltraité, ou « le travestissement d'une matière que l'on peut emmener la plus loin possible ». Par la pellicule et le miroir, elle a ici poussé les mouvements de sa danseuse vers des ondulations infinies, créant un jeu analogique entre réel et virtuel. Son propos se démultiplie avec la série de trois sculptures présentées en extérieur, dont la structure réfléchissante en aluminium renvoie une déformation des regardeurs et regardeuses. Tout ce qui tombe combine un ensemble de formes organiques, à taille humaine, s'appuyant sur de subtils jeux d'équilibre. Là-encore, ces créatures hybrides questionnent notre fragilité. Par leur aspect bien poli, elles attirent à elles, avant d'offrir une image difforme... Elles incluent et repoussent.
« C'est toujours cette question du rapport à soi et de la normalisation, notamment au sein du groupe, conclut Chloé Royer. »

Marie Maertens



Vue de l'exposition, *Odyssées urbaines*, 2023, Fondation Fiminco, Romainville



Limb, 2023
vidéo
3 min et 23 s, en boucle

Lien de la vidéo : https://youtu.be/wzV3j27mUBc



Vue d’exposition, *Xenophora*, 2022, AKSS Fondation, Spetses, Grèce

“Bearing foreigners” is the literal translation of Xenophora, the sea snails found in the Argosaronic Gulf and the sea of Spetses. With the example of Xenophora, Chloé Royer focuses on a species that creates “unorthodox” dependencies. Xenophora is a particular kind of shellfish that behaves as a carrier to a great variety of foreign objects: pieces of rocks, debris, bones, animal secretions and other shells become attached to the shell of the Xenophora. The seashells select the foreign objects themselves, clean them, fit them accordingly and glue them to their shells. Enhancing their shells in such a way is believed to be a camouflage technique or a protection system to strengthen them. Xenofora were often hosted in natural curiosity cabinets due to their eclectic appearance in order to showcase shell assemblages in underwater realms. Similarly, Royer forms body parts by constructing an anatomy that bears a skeleton, flesh and skin with references to both human and animal anatomy. The skin is meticulously sculpted by a technique of attaching and detaching a variety of small objects on clay: shells, pearls and pieces of jewellery, collected or fabricated by the artist, take position in these assemblages. In a parallel move to assembling, the act of detaching decorative elements leaves visible traces of some sort on the skin of different limbs. Jewellery detachment can be read here as a violent action of subtracting adornment, which relates to the strongest socio-cultural constructions of femininity. Detachment from these surfaces creates a type of new skin or a new miniature field that speaks of the impossibility of going back to nudity. The impossibility of a bare body transforms the constructed skin into a supporting score of cultural elements produced by subtraction. We could say that Royer’s surfaces offer the grounds for an archaeology of detachment. Interconnected species paradoxically coexist as volatiles in relation to bodies suffering the discontent of prior female identities. An artificial naturality is under construction, mocking the state of an ornamented body that could discriminate against femininity although it is glorified. Trauma of a specific cultural past underlies a fake natural history. Balancing on top of the three limbs placed in a tripod arrange- ment we find an abstract version of the hair of the gorgon Medusa (whose snake-like skin is made with artificial nails). The mytho- logical figure of the Medusa–from which the names of the jellyfish Hydromedusae and Scyphomedusae derive–has been used by activist feminists as a representation of women’s rage.

Elina Axioti

Xenophora (kiss), 2022
Terre, acier, perles et bracelets crée avec divers techniques
180 × 110 × 110 cm



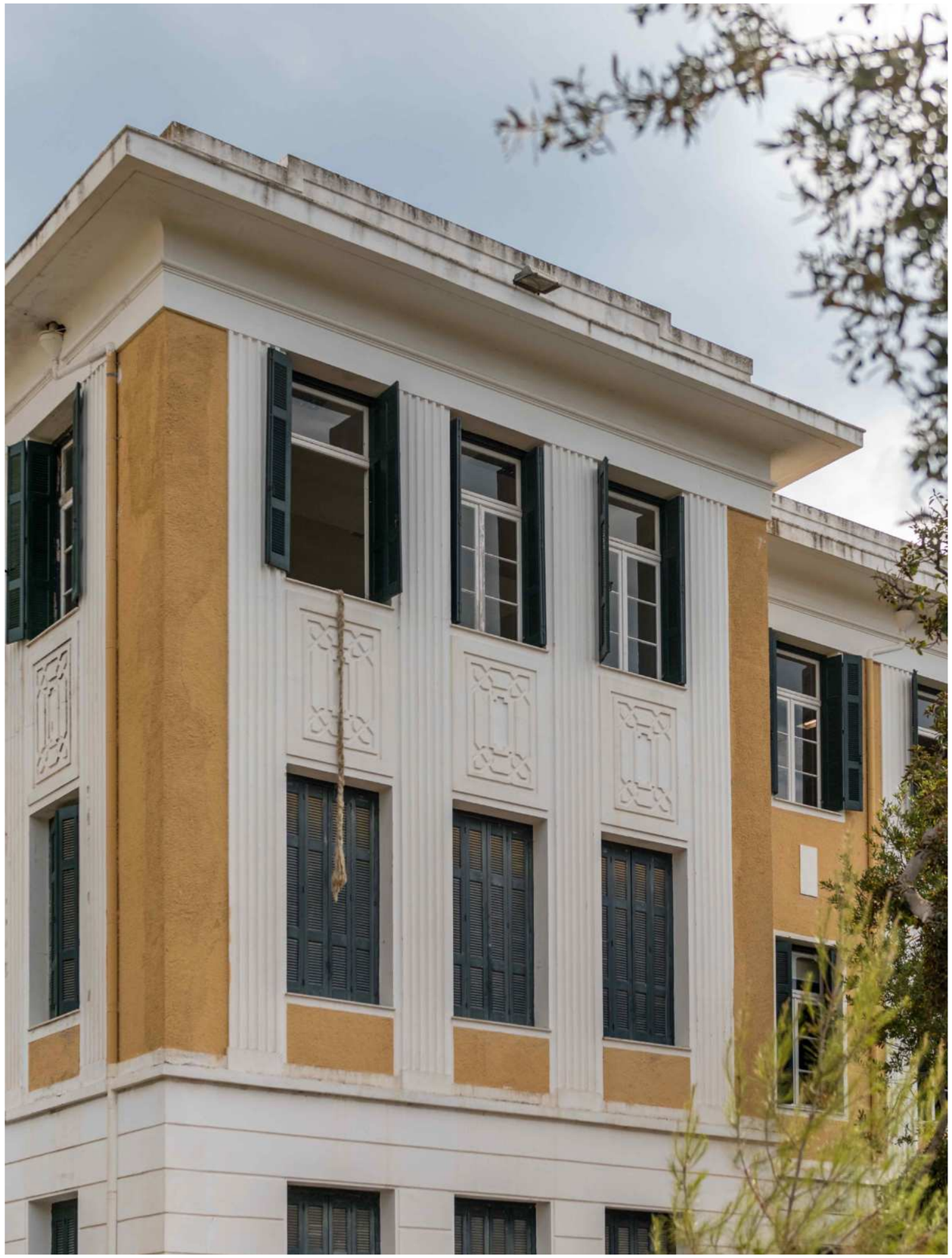






Xenophora (mother), 2022
Terre, faux ongles, tissus (soie, cotton, tient avec des restes de végétaux), corde, acier
210 × 100 × 120 cm





Xenophora (Sila), 2022
Chanvre
600 × 10 cm



Xenophora (link), 2022
Fleurs, plantes, platre, céramique, sable, coquillages, résine et fibre de verre
Dimenions variables



We would survive but without touch, without skin, 2021, Walbeck, Rhénanie du Nord-Westphalie, Allemagne





We would survive but without touch, without skin, 2021
Polystyrène, résine, tissus de verre, pigment de couleur
de haut en bas : 200 × 110 × 65 cm, 230 × 35 × 190 cm



We would survive but without touch, without skin, 2021
Polystyrène, résine, tissus de verre, pigment de couleur
220 × 200 × 40 cm

Peut-on vivre sans l'autre ? Peut-on se passer du contact physique, de la chaleur du corps, d'un regard échangé, d'une parole prononcée, aussi banale soit-elle ? Par sa pratique de la sculpture et de l'image, Chloé Royer questionne la fonction du corps dans la constitution du tissu social. Le corps dans toute sa matérialité, ses rouages organiques, sa fragilité autant que sa force physique, et tout ce qu'il contient comme charge symbolique ; le corps (dés)incarné, domestiqué, asservi et désiré, réprouvé ou bien blessé. La question de l'inclusion est ici centrale : comment provoquer des expériences de proximité avec des corps opprimés, traités d'irrévérencieux ? Comment *faire société*, comment *faire corps* avec celles et ceux qui sont différent-es ? Quels récits inventer pour intégrer les corps jusqu'alors stigmatisés ?

C'est dans cette perspective que l'artiste réalise *Leftovers* (2019), une installation composée de morceaux de peaux, des bouts de membranes en silicones suspendus à des chaînes. Les pourtours plus marqués se distinguent de la surface et forment les contenants homogènes d'une anatomie fractionnée. Les recherches formelles de Chloé Royer sont ici axées sur la dichotomie entre porosité et imperméabilité, transparence et opacité, intérieur et extérieur. Le rapport sensible à l'intime qui passe par l'enveloppe corporelle s'y trouve représenté. Mais l'enveloppe est éclatée, charcutée, pendues au plafond à l'instar des corps de bêtes saignés en abattoir. En français, *leftovers* se traduit par « vestiges », « délaissés » ou encore « restes ». Que révèlent ces traitements que l'on inflige aux corps étrangers ? Que révèlent-ils de nous-mêmes ? Comme souvent dans le travail de l'artiste, la violence de la scène est contrebalancée par une esthétique plus douce. Le nuancier oscille entre les couleurs pastel, tandis que la finesse des chaînes produit un effet de délicatesse, de légère précarité. Des médaillons ornent l'une des membranes, à la manière de petits bijoux de pacotille portés par coquetterie.

La même année, elle réalise *Ce qu'on chérit*, un ensemble de sculptures faites à partir de modules : des socles qui s'encastrent permettent d'immobiliser à la verticale de longues tiges osseuses. Si un morceau venait à être retiré, la sculpture semblerait démembrée, amputée. À l'extrémité de ces tiges, des bandages en silicone scellent la jonction avec d'autres éléments, également chétifs. Malgré la fragilité apparente d'un corps émincé dont il subsiste à peine de quoi tenir debout, l'œuvre, pansée, est en cours de guérison. Le bandage rassemble autant qu'il soigne, il ressert les membres et protège des agressions extérieures le temps que la plaie cicatrise. Cette série marquera le début de son utilisation dans la pratique de l'artiste qui s'attellera à faire du soin son mantra. Comment prodiguer aux corps l'attention nécessaire, les traitements et les cures adaptés pour qu'ils recouvrent la santé, mentale et physique ?

En ce sens, le shibari, art japonais consistant à lier, attacher, ligoter le corps à l'aide d'une corde, devint source d'inspiration pour Chloé Royer. S'il servait de châtiment corporel dans le Japon du XVe siècle, il est aujourd'hui associé à une forme d'érotisme, principalement dans les milieux BDSM. Le corps éprouvé, ainsi suspendu, neutralisé, placé à la merci de la ou du partenaire, se retrouve objectivé, réduit à sa corporalité pure. *Tender Skin* (2022-2023), série d'assises disposées à accueillir plusieurs individus, rend visible cette tension entre plaisir et souffrance, soin et douleur. Les pièces, anthropomorphes, ont des formes protubérantes, à la fois troublantes et charnelles, sortes de membres anatomiques, fragments de créatures en mutation. Des tissus servent de bandes de contention médicale ; ils recouvrent et compressent les structures, transformant les objets en corps sous traitement. Par endroit, le textile utilisé est teint avec des fruits et des végétaux, laissant apparaître des taches de couleurs vives, des marques semblables à des bleus, du sang, ou autres blessures sensibles. Les tissus sont tantôt fixés par des agrafes, comme si elles maintenaient la plaie fermée, tantôt par des nœuds, comprimant la carcasse.

Ces gestes consistant à nouer, emballer, panser, bander, formeront le rituel de l'artiste qui s'évertuera à *faire tenir* les éléments ensemble. Tenir bon, trouver son équilibre, s'appuyer sur l'autre comme on s'appuie sur une béquille, et survire : voilà ce que Chloé Royer s'astreint à représenter. Lors de son exposition personnelle « A Thing whose voice is one; whose feet are four and two and three » (2021), présentée au Karl Marx Studio Space, elle parsème l'espace de ses créatures anthropomorphes. De longues perches aux allures de canne tiennent en équilibre, haut perchées sur des talons aux couleurs bigarrées. Des attelles en bois, nouées par des bandes en silicone aux couleurs assorties, permettent de solidifier la structure. On devine les vacillements possibles, la difficulté d'avancer, la quête de stabilité qui se fait tout doucement, pas à pas.

Les corps de Chloé Royer sont dénués d'identité plaquée, exempts de genre, de visage, de sexe, ils sont anonymes et se refusent à toute classification. Ils sont monstrueux et magnifiés, abimés et soignés. En état de transition permanente – souvent en voie de rémission – ils témoignent d'un refus des normes qui figent, qui fixent et qui écrasent. *We would survive but without skin, without touch* (2021), ensemble de sculptures installées dans un parc de la ville de Geldern Walbeck, en Allemagne, fonctionne ainsi. Les pièces sont des assises composées d'éléments distincts ; si ces derniers peuvent être appréhendés individuellement, ils se reposent, ici encore, les uns sur les autres. Les formes sont épurées, joyeusement colorées ; elles permettent aux marcheur-ses d'y trouver refuge, de se détendre, le temps d'un instant. S'allonger, toucher, caresser, effleurer sont autant de gestes convoqués par les œuvres. L'artiste cherche à comprendre la manière dont les corps évoluent, font couples et s'accouplent ; accouchent d'autres corps, d'autres formes, encore et en corps... Souvent qualifiées d'hybrides, ses pièces reflètent autant un monde en mutation auquel les corps s'adaptent que des êtres en transition auxquels le monde se confronte.

Lorsque Chloé Royer séjourne à Athènes au sein d'une résidence de recherche-création, elle réalise la série *Xénophora* (2022) en référence aux coquillages éponymes, qui ont pour habitude de greffer des éléments extérieurs à leurs coquilles. L'affixe d'origine grecque *xéno* signifie « étranger », tandis que *phore* se traduit par « porter ». Les sculptures ont été créées suivant ce principe : leur corps se constitue à partir des corps extrinsèques qu'elles accueillent et intègrent. Et par conséquent, leur apparence et leur identité connaissent une mutation constante. Les matériaux – acier, terre, chanvre, tissu, diverses perles, faux ongles, fleurs, plantes, plâtre, sable, coquillages – sont disparates et forment des couches qui s'accumulent. Il en résulte des créatures métissées qui, en filigrane, répondent à la question de l'intégration de corps étrangers au sein de groupes établis. Perchée sur de longues pattes ou bien couchée au sol tel un reptile cylindrique et sinueux, dépourvu de membres, la morphologie des œuvres semble puiser du côté du monde animal. Dans *Métamorphoses*, le philosophe Emmanuele Coccia écrit : « [...] la métamorphose est la condition qui oblige à couver l'autre en soi, sans jamais pouvoir être entièrement soi-même et sans non plus pouvoir se confondre ou se fondre entièrement dans l'autre. Être né-es signifie cela : ne pas être pur, ne pas être soi, avoir en soi quelque chose qui vient d'ailleurs, quelque chose d'étranger qui nous pousse à devenir chaque fois étranger à nous-mêmes. Nous portons en nous-mêmes nos parents, nos grands-parents, leurs parents, les singes présumés, les poissons, les batteries, jusqu'aux moindres atomes de carbone, hydrogène, oxygène, azote, etc. » (2023, p. 55).

La question du reflet de soi – ce que l'on donne à voir, cette image qui nous colle à la peau, mais nous échappe –, s'introduit dans la pratique de l'artiste en 2023, avec la série *Tout ce qui tombe* exposée au parc de la Villette, à Paris. Les sculptures à taille humaine, produites en aluminium, sont chacune composées de deux parties distinctes qui s'épaulent et se maintiennent en équilibre, à la manière d'un couple. Saillantes ou filiformes, évidées ou pleines, concaves ou convexes, les formes, complémentaires, s'imposent en oxymore. Elles évoquent les danseur-ses qui s'élancent, s'enlacent et se balancent, suivant des postures complexes, tout en s'efforçant de ne jamais tomber. Le métal, poli à l'extrême, reflète et distord l'environnement : les corps des visiteur-ses sont avalés par les courbes, digérés par la matière lustrée, altérés par la sphéricité. La métamorphose produite par ces sculptures plonge les spectateur-ices dans un trouble dysmorphique et les confronte à leur propre étrangeté. En s'observant sous tous les angles, en tournoyant autour des pièces, petit-es et grand-es deviennent des partenaires de jeu tandis qu'iels participent à une chorégraphie burlesque. La réverbération des mouvements, à la fois fluide et fractionnée, emplit les œuvres de vie.

Pour resserrer ses recherches plastiques autour de l'image, Chloé Royer expérimente de nouveaux outils qui lui permettent de saisir la dialectique qui sous-tend la relation entre le corps et son reflet. Elle se tourne vers la photographie, avant de s'emparer de la caméra, deux pratiques qui reposent quasi exclusivement sur le regard. Si jusqu'alors, elle travaillait directement la matière physique, elle se distancie désormais de ses sujets pour manipuler non pas ce qu'ils sont, mais l'image qu'ils projettent. Pour réaliser *Limb* (2023), une vidéo de quelques minutes, l'artiste a invité la performeuse Résí Bender à danser librement devant un miroir déformant, pour capturer le reflet de son corps en mouvement. Le film donne à voir des membres désarticulés et indéfinissables, gesticulant au gré d'une chorégraphie spontanée. Comprimés dans un justaucorps couleur chair, ils se fédèrent puis se fractionnent, au rythme d'un chant morcelé, plaintif et planant. Se dévoile un jeu de pulsations sensuelles, comme piloté par un étrange désir ; un désir bégayant, hypnotique, obsédant.

Plus récemment, Chloé Royer a produit une série de trois sculptures pour le café-restaurant Mater de la Fondation Lafayette Anticipations, à Paris. Intitulées respectivement *Domna, Osmonde et Etmel* (2023), l'artiste les envisage comme des héroïnes, des figures à la fois envoûtantes et charnelles, autonomes, mais solidaires. Elles sont faites à partir de verre soufflé, de céramique et de sable ; elles évoquent des créatures hybrides en migration perpétuelle, inspirées autant par des artefacts antiques, que par les mondes sous-marins, végétaux et minéraux. Les formes, protubérantes ou filiformes, s'apparentent à des membres anatomiques, et les tentacules, qui reflètent la texture rugueuse des coraux ou la délicatesse des filaments translucides des méduses, semblent assurer l'équilibre de ces entités. L'œuvre de Chloé Royer nous rappelle que l'identité est malléable, en constante évolution, et que la véritable puissance réside dans la capacité de la vie à se réinventer au-delà des frontières du corps.

Indira Béraud



Vue d’exposition, gb agancy, Paris, 2023 *Untitled (hips)*, 2021, Bois, silicone, pigment de couleur, pigment de chrome, 330 × 90 × 15 cm







Variations des cœurs, 2021, Studio Orta, Les Moulins, France








Variations des cœurs, 2021, performance [11h - 20h | 13/062021], Studio Orta, Les Moulins, FR
Tissus blancs, silex, plâtre, eau, bassine, reste de fruits, légumes et plantes









Vue d'exposition, *Rama da sasa say so and,* duo show avec Antonia Brown, 2022, Fitzaptrick Gallery, Paris





Tender Skin, 2022, Fitzaptrick Gallery, Paris
Acier, tissus teints avec des fruits, légumes et plantes
94 × 46 × 28 cm





Tender Skin, 2022, Fitzaptrick Gallery, Paris
Acier, tissus teints avec des fruits, légumes et plantes
de haut en bas : 49 × 47 × 20 cm, 45 × 80 × 37 cm







Tender Skin, 2020, Galerie 22,48 m², Paris
Acier, tissus teints avec des fruits, légumes et plantes
155 × 80 × 100 cm





Exo-mirror, 2020
Acier, résine, fibre de verre, peinture chromé
200 x 100 x 100 cm



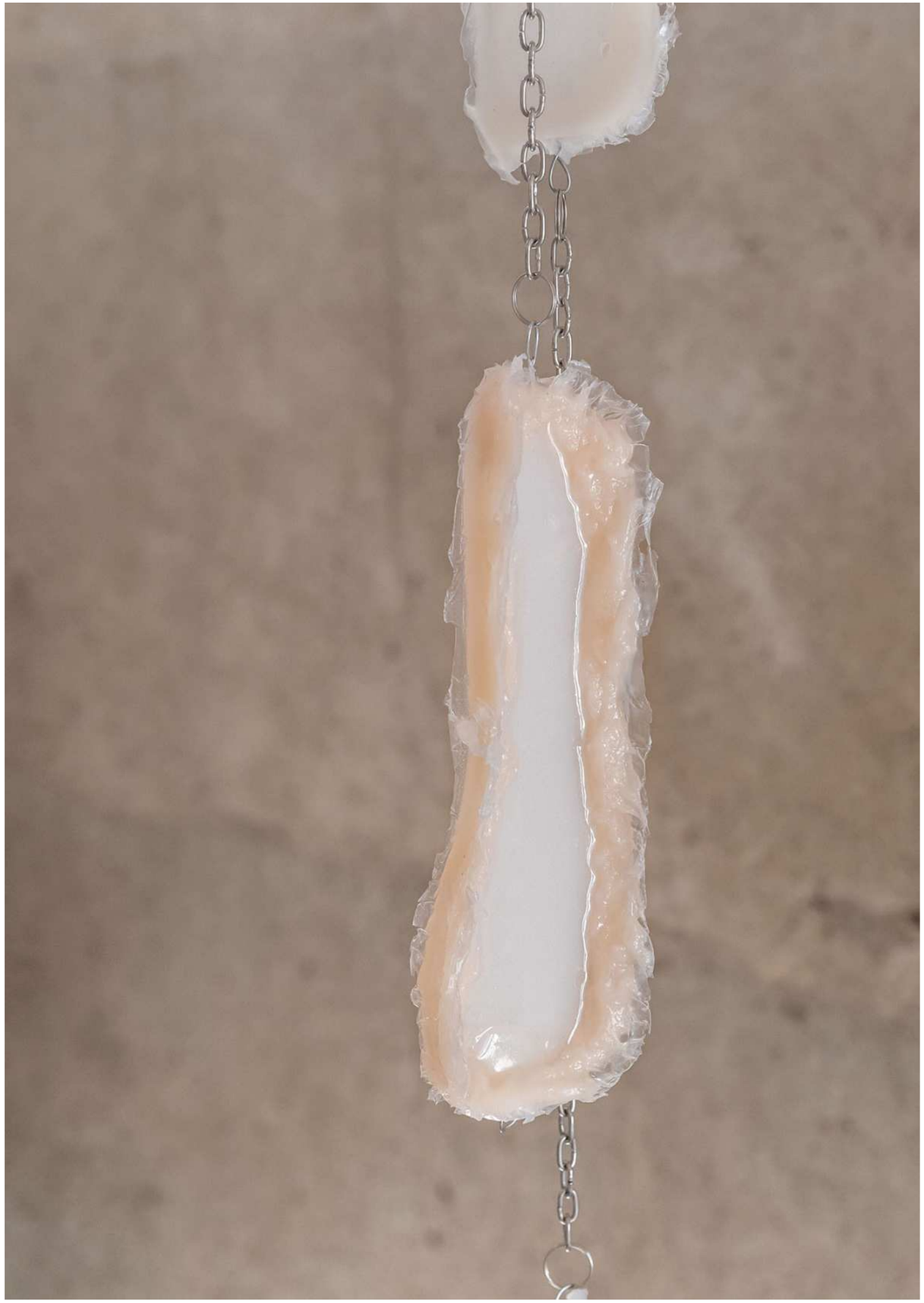
Vue d’exposition, *Leftovers,* 2019, Châteaux du Feÿ, Bourgogne, France

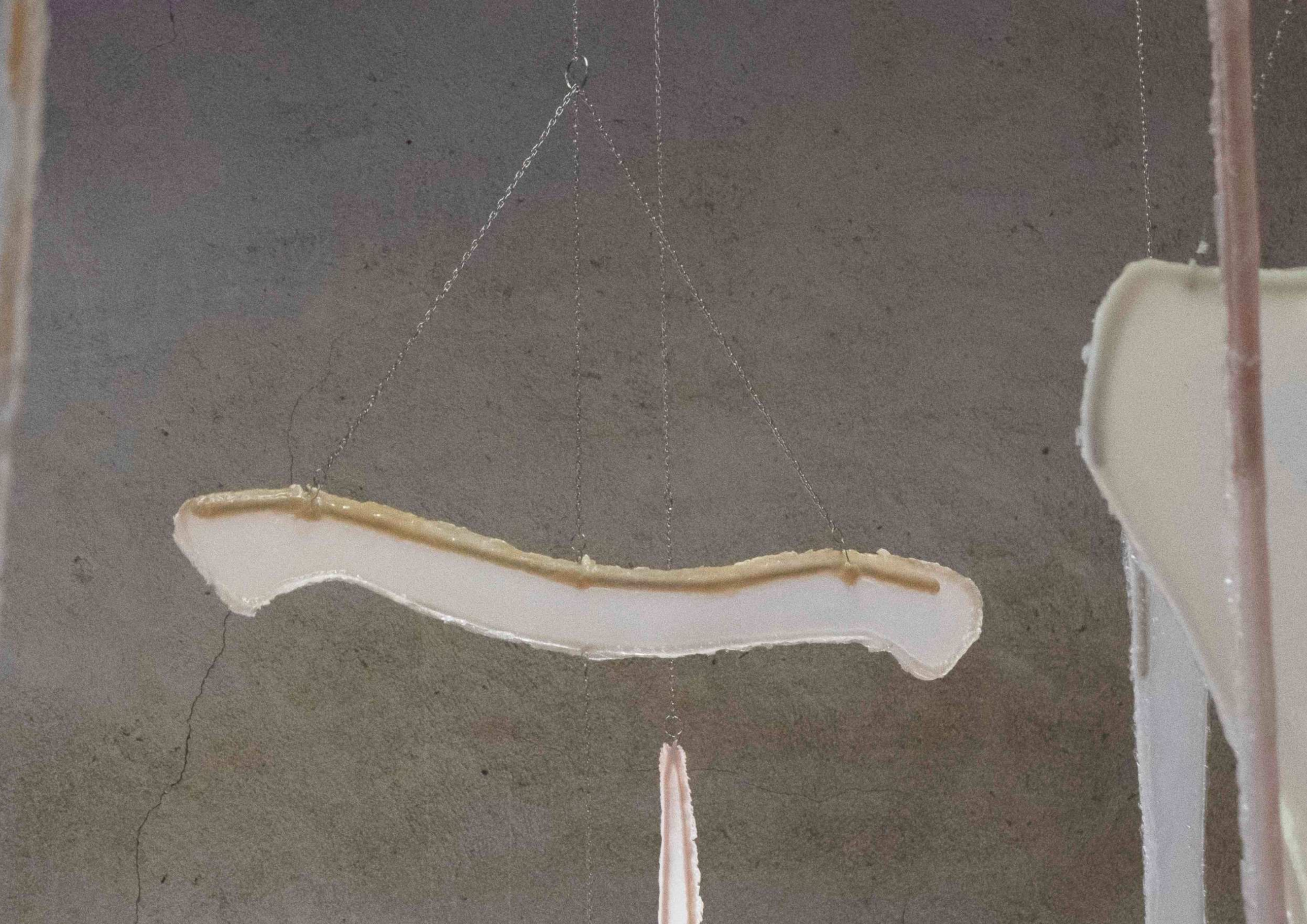




Leftovers, 2019
Silicone, pigment de peinture, chaîne en métal
Dimensions variables









Ce qu'on chérit, 2019, Acier, polystyrène, résine acrylique, silicone, pigment de peinture, 120 × 80 × 150 cm





