

Pauline Toyer

Figure de Pierres

« D'abord, il y avait le trou [...], puis la porte au-dessus, [...] les toilettes, le café et le reste du monde. [...] Le monde ne faisait pas que tourner autour du trou : c'était le trou lui-même qui était à l'origine du monde – comme dans le tableau de Courbet. [...] comme le lieu d'où tout provenait et d'où tout recevait son explication. Pourtant, personne, ne semblait prêt à accepter que voir à travers le trou équivaille à contempler, en un seul coup, la totalité du paysage que celui-ci pouvait offrir. »¹

Le devenir sculpture du trou

Au commencement était le trou.

Un voyage. Une pierre. Un trou. Une photo.

Le trou dans la pierre devient le trou photographié devient le trou dessiné devient le volume d'un trou. Déclinaison du trou. Cette transformation – le « transport de l'image »² – emprunte le chemin inverse de la sculpture photographiée, où le volume est écrasé au profit de l'image. Dans l'ensemble d'œuvres de Pauline Troyer présenté ici, le trou se révèle au contraire comme le point de départ de diverses formulations plastiques. Nous ne pouvons éviter de projeter, en partant de notre propre corps perceptif, notre portrait narcissique dans ces trous.

Lorsqu'il entre dans l'exposition, le visiteur se trouve immédiatement face au visage de l'installation, les yeux dans les yeux. Les éléments en sont échelonnés dans la profondeur, suivant l'axe frontal de la vision. Au premier plan, la « bouche » qui nous donne des informations sur la genèse de l'œuvre. *Figures de pierres* est une table sur laquelle divers objets sont disposés : un dessin à l'encre sous verre, qui montre la vue par une fenêtre sur un paysage de roche et de mer, romantique et sublime, baigné par la clarté de la pleine lune. L'astre a été brûlé dans le papier. Des falaises, des espaces infinis comme la mer ou la voute du ciel (« un écran sans limites »³), ainsi que les planètes sont des surfaces de projections idéales pour le reflet de l'homme. Le disque de la lune et du soleil s'y prête particulièrement bien.⁴

Le *dehors* dessiné contraste avec les photographies « introspectives » des visages fantomatiques de maisons en ruine. Une lumière blanche aveuglante coule à flots par les ouvertures de leurs portes et fenêtres et les transforme en corps creux.⁵

Pourtant, « la perspective du trou est [...] bouchée » suivant un régime défini par son diamètre. Le trou donne « la topologie de l'accès à la vision ».⁶

A côté des œuvres décrites, on aperçoit un trou en trois dimensions, en céramique brûlée, réalisé selon la technique de « cuisson primitive »⁷. Réminiscences. L'« œil » du carton

¹ Laurent de Sutter à propos d'*Une sale histoire* de Jean Eustache dans *La théorie du trou*, Editions Leo Scheer, Paris, 2013, p. 47f, 79.

² *Projections, les transports de l'image* (cat. exp.), Hazan-Le Fresnoy-AFAA, Paris, 1997.

³ Agnès Minazzoli, « Un rêve immense », dans : *Projections, les transports de l'image*, op.cit., p. 48.

⁴ Comme le note Agnès Minazzoli à ce propos : « Alors que le soleil éblouit et rejette toute image, la lune accueille et retient l'empreinte de formes reconnaissables. [...] La lune est une île où se réfugie l'imagination des hommes. » (Cf. Ibid., p. 49).

⁵ Lacan parle de la « béance soudaine [...] d'une fenêtre. Le fantasme se voit au-delà d'une vitre et par une fenêtre qui s'ouvre. [...] Le « tableau vient se placer dans l'encadrement d'une fenêtre. » (Cf. Jacques Lacan, *Le séminaire livre X. L'angoisse*, Seuil, Paris, 1962-63, p. 85.)

⁶ Lacan compare également l'inconscient à une béance, dont on ne perçoit ni la fin ni l'étendue. Une « apparition évanouissant [...] entre cet instant de voir où quelque chose est toujours élié, [...] et ce moment éluif ou il s'agit toujours d'une récupération leurrée. » (J. Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964), Seuil, Paris, 1973, p. 39f.)

⁷ L. de Sutter, *La théorie du trou*, op.cit., p. 48, 43-44.

⁷ Les éléments principaux de cette méthode ancienne (qui se pratique encore dans certaines régions d'Afrique) sont le trou et le feu. Certaines

d'invitation nous fournit un indice sur le modèle de ce trou sculptural. Le trou vu et même photographié a fait rouler la « pierre » (de l'exposition). Il en est l'*a priori*.

À proximité immédiate, la « lèvres supérieure », toute mince : un petit bout d'un cadre de porte soutenu par deux stèles en bois. Au dessus de l'encadrement, *Cosmos*, un dépliant avec des portraits de sculptures qui présente les protagonistes et les habitants de la ville au sous-sol.

Au second plan, le « nez » se déguise sous l'apparence d'une colonne effilée, à la Giacometti (un morceau d'un montant de porte), avec une sculpture en verre, ciment et laiton. Tout au fond, érigé devant le mur en face de l'entrée, le diptyque d'une porte. Nous fixons les orbites vides, trouées, de la *Figure de trou* : un dessin à l'encre du « trou originaire », avec en-dessous une vue photographique d'un angle de la salle de Primo Piano. De l'autre côté, un œil percé dans la porte et brûlé (Osiris). Au-dessus du trou, on aperçoit l'image d'un bout de la fenêtre en demi-lune, en verre dépoli, de la salle d'exposition, grattée jusqu'à l'aveuglement (« crever l'écran »⁸). En contraste avec la clarté mordante des deux vides, l'obscurité provoquée par l'incendie rappelle une éclipse. Le regard de la sculpture nous cerne, ou selon la formule de Merleau-Ponty, « nous sommes des êtres regardés, dans le spectacle du monde ».⁹

Derrière la porte, en tant qu'élément de lestage avec la structure en bois, se cache l'« instrument du crime », en pierre (*Machine à trou*), qui témoigne de l'action et dévoile l'envers du décor.

Au mur est accroché un curieux objet qui fait penser à un masque africain futuriste. *Architecture (Génotype)* est fait de plâtre, de carton et de graphite. Comme son titre l'indique, c'est l'élément de base qui donne forme et le pendant, tout en légèreté, de la sculpture en bronze de l'installation *Condition*. En tant que matrice, l'œuvre au mur indique, en la représentant, cette dite sculpture est absente, qui est comme un adversaire invisible du parti inférieur. L'ellipse fait naître une zone vide, un trou. La photographie en noir et blanc *L'organisation nocturnes des têtes profilés* est un portrait de groupe, mis en scène de façon théâtrale, des figures de maisons que nous verrons au sous-sol, en flânant à travers les rues de la ville. Les contrastes expressifs et tranchés d'ombre et de lumière des profilés évoquent l'esthétique d'Eisenstein. Surgissent aussi des associations avec Metropolis, la gigantesque ville utopique de Fritz Lang. Les allers-retours entre la photographie et la sculpture ou l'installation sont un processus de *mise en abyme* que Troyer pratique couramment dans son travail. Prémisses et agent de médiation, la photographie permet à l'artiste de fixer des objets en plein processus de devenir, de tester des dispositifs ou des arrangements, de figer un possible état et de réfléchir à la sculpture dans l'espace, en la mettant à distance et en l'embrassant ainsi du regard en deux dimensions. La sculpture devient image et inversement. La troisième dimension est repliée sur le plan et, de là, éventuellement transposée en une troisième dimension autre.

L'objet trouvé *Sens de la visite* nous conduit au sous-sol (toujours en suivant le nez¹⁰). Ici, une ville futuriste a été sortie de terre par piétinement. Sa structure organique et hétérogène fait penser à l'emboîtement des éléments de construction disparates dans les villes africaines. Rem Koolhaas a décrit le développement de ces conglomérats urbains dont le fonctionnement chaotique est diamétralement opposé au modèle des métropoles occidentales.¹¹ L'architecture de Toyer naît, à la Matta-Clark, du trou, de l'ouverture (*Anarchitecture*). L'artiste emprunte des éléments d'une forme de construction existante. Ces

œuvres à base de brûlure ou des trous présentes dans l'exposition sont des clins d'œil à ce processus.

⁸ Hubert Damisch, « Morceaux choisis », dans : *Projections, les transports de l'image*, op.cit., p. 22.

⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, publié par Cl. Lefort, Gallimard, 1964, cité par J. Lacan dans : *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964), op.cit., p. 87.

¹⁰ La pierre du carton d'invitation fonctionne à la fois comme un indicateur d'une possible direction et comme un nez. En tournant l'image, on ne peut se défaire de l'impression d'un visage. Est-ce un hasard que la forme triangulaire de la pierre corresponde à celle du modèle de perspective ou du dispositif de projection classique ? N'oublions pas que le trou est à l'« origine » du dispositif perspectif.

¹¹ Rem Koolhaas, *Under Siege. Four African Cities, Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos*, Hatje Cantz, Berlin, 2003.

extractions, comme des blocs de marbre qu'on ajointe, constituent les fondements de la ville fantastique. Les socles sculpturaux laissent ouvertement voir leur vie organique interne. Le titre de l'installation, *Reverso (Pavé, Porte, Cosmos)*, joue avec la simultanéité de ces points de vue contraires. En tant que fragments, les différents éléments sont aussi, *pars pro toto*, des métonymies stylistiques de l'architecture absente (sur le lieu des fouilles, il ne reste qu'un trou), à l'échelle 1:1, mais ils peuvent fonctionner par ailleurs comme des maquettes ou des modèles réduits et donc représenter une autre échelle. Ce zoom du détail au tout pour revenir au détail est un leitmotiv qui traverse toute l'œuvre de Toyer et que l'on peut également relever dans l'intertextualité de ses différents travaux.

Sur les socles de la ville se dressent de curieux gratte-ciel. Ce sont peut-être aussi des fusées prêtes au départ. On observe encore une fois ici que la construction ne semble pas s'être faite fonctionnellement, de bas en haut, mais selon un principe inverse, anti-architectonique. Les éléments disparates s'entassent et s'élèvent en *tetris* : un assemblage totémique de ciment, de bouteilles remplies de vis et de clous, de couvercles, de verres, de résine, de roues dentées. On dirait les crinolines futuristes de dames élégantes qui nous font voir, dans leur danse statique et mystique, leurs jambes épaisses, on dirait des raccords de canalisations en cuivre dont le flux a été suspendu. En même temps, ces constructions phalliques de science-fiction pointant vers le ciel ressemblent aussi à des figures androgynes qui se sont réunies pour un bal et se font la conversation. Mais l'image peut également basculer et se transformer en un bizarre massif de montagne ou devenir une « armée » qui défend avec vigilance sa forteresse aux allures de temple. Toyer prend soin d'éclairer elle-même ce scénario spécifique, la lumière fait partie intégrante de l'installation. La lumière blanche et douce avec des filtres légèrement bleutés plonge la ville dans une ambiance nocturne et fantastique. La sculpture, avec ses ombres portées, prend plus d'ampleur. Venant s'ajouter à l'éclairage, le bruit sourd et rythmé de l'eau tombant goutte à goutte dans une gamelle, *Atmosphère* orchestre l'ensemble de l'installation et crée une situation d'angoisse et d'oppression qui n'est pas sans évoquer *Alphaville* de Godard. Rendue étrangère à elle-même, la ville pourra-t-elle être libérée de son aliénation poétique et émotionnelle par le regard du visiteur ou la rencontre de deux protagonistes ? Et le vide entre les dialogues elliptiques de ses habitants pourra-t-il être comblé ?

La pratique de Toyer s'inscrit dans des investigations propres au land-art (notamment la question de l'entropie) et à l'héritage de la sculpture minimale. L'architecture est pensée en tant que corps à grande échelle qui enveloppe le notre comme une capsule et couche protectrice lui proposant des formes fonctionnelles selon ses besoins. Elle affirme, conserve et mémorise en elle des modes, styles, techniques, matériaux et savoir-faire. Les propositions exposées échappent à toute identification. Dans ces rassemblements improbables, l'artiste crée des rencontres étonnantes et une narration particulière entre ces bribes architecturales. Dans sa production plastique, Toyer puise souvent dans son « atlas » de formes hasardeuses rencontrées dans la rue. Cette collection de photos documente des arrangements sculpturaux dans les coins de la ville ou des « sculptures de trottoirs ». Des pièces trouvées et transportées dans l'atelier lui servent en tant que matière à jouer, ranger, (dé-)construire, rassembler, ordonner, séparer, déplacer, imbriquer, embobiner¹². Il s'agit d'un télescopage d'univers architecturaux différents, voire divergents (matières neuves et anciennes, nobles et ordinaires), d'une sorte de théâtre qui mime, exagère et caricature la façon dont l'homme construit et habite.

Lucia Schreyer¹³

¹² Toyer va jusqu'à édifier des tours culinaires (*I Bol 2 Vert*) suivant le même principe ce qui aurait certainement plu à Matta-Clark – fondateur de *Food* à SoHo.

¹³ Lucia Schreyer est historienne de l'art, critique et commissaire d'expositions indépendante. Elle prépare actuellement une thèse sur l'œuvre graphique de Franz Erhard Walther et mène parallèlement une activité de traductrice, spécialisée dans le domaine de l'art. Pour l'espace Primo Piano, elle propose un cycle d'expositions (Elsa Werth, 27.9–25.10.2014 ; Ernst Stark, 30.10–22.11.2014 ; Pauline Toyer, 27.11.2014–17.1.2015 ; Caroline Bittermann, 22.1–21.2.2015 ; Eva Barto, 5.3–11.4.2015 ; exposition de groupe finale, 15.4.–16.5.2015).