

Thurnauer : *ut et vi*, peindre à la deuxième personne

Roderick Mengham

Les installations muséales des peintures d'Agnès Thurnauer (à Angers, puis à Nantes) sont l'occasion de saisir l'un des plus importants principes qui structurent son œuvre : son approche assidue de tous les genres historiques, leurs motifs et leurs formes, les adaptations qu'elle en propose et le goût qu'elle en a. Nombre de ses tableaux, dans leur mode citationnel, donnent à entendre une voix de femme s'appropriant les formules masculines injonctives faisant autorité dans l'art occidental. En faisant usage de tonalités plus subtiles, plus sceptiques et plus ludiques, elle détourne l'emphase, la visée et plus encore la résonance univoque de ces positions focalisantes et ouvertes en leur temps, mais devenues aujourd'hui quelque peu rigides et fermées. Ainsi elle a ouvert un nouvel espace pour la femme artiste. Plus important : elle a ouvert un espace critique où l'on peut à nouveau aborder ces tableaux pourtant coupés de leur histoire par une répétition à outrance de détails et de parties sorties de leur contexte, loin de leurs incarnations premières, et cités de façon compulsive à des fins étrangères à leur propos premier. Agnès Thurnauer nous rappelle que la perception de l'art a souvent été brouillée et même momifiée par une atmosphère chargée de particules que l'on absorbe sans y penser, sans se rappeler qu'elles furent un jour créées à partir de rien, qu'il existait un temps avant qu'elles ne surgissent, et qu'elles auraient pu avoir été conçues, réalisées et perpétuées à d'autres fins.

Agnès Thurnauer est une artiste historique dans une situation post-historique. Elle restitue une perspective aux reliques de cette histoire perdue, à ces déchets, à ces bribes happées par les vapeurs de la publicité, qui flottent à présent dans une sorte de dimension intemporelle. Mais bien que son œuvre soit toujours postérieure à l'histoire de l'art, elle est aussi antérieure à celle-ci, et du fait de cette dualité, elle n'est pas intemporelle, mais dépliée sur elle-même. Dans son court texte « Aujourd'hui Lascaux », Agnès Thurnauer affirme que sa pratique d'atelier s'inscrit dans la résonance de l'histoire de l'art telle qu'on la reçoit, en même temps qu'elle s'attelle à en créer une reconfiguration inédite.

« C'est Lascaux que je cherche en travaillant, quand je me tiens en suspens dans ce qui vient sur la toile, au moment où sont présentes ici toutes les questions, les hésitations, les fulgurances. C'est Lascaux où je suis lorsqu'à l'atelier, dans cette pièce en retrait du monde, tous les silences et les mots me parviennent amplifiés à l'extrême, plus nus et plus lisibles

qu'ils ne le sont sur le lieu même de l'émission. Tout peut être entendu alors et tout peut se dire en peinture¹ ».

Ce retour à un temps immémorial de la création de toute peinture –celle qui a subsisté et demeure dans nos mémoires, appartenant maintenant à l'histoire de l'art – fonde la place de l'artiste contemporaine qui va désormais pouvoir créer une oeuvre jamais vue auparavant : 17 000 ans séparent Agnès Thurnauer de Lascaux, mais elle en reflète le même moment, par « fulgurance ». L'artiste transfère la connaissance de l'histoire de l'art dans le présent, mais ce présent est également le moment qui précède le commencement d'une histoire alternative, celle que son oeuvre-même saura déclencher.

Cette fascination pour les grandes oeuvres historiques, qui consiste à imaginer les différentes manières dont leurs messages pourraient avoir été conçus et dont ils pourraient avoir été compris, est à la base de l'intérêt constant de l'artiste pour les *matrices* auxquelles elle travaille depuis plusieurs années. Ces moulages en résine de lettres de l'alphabet sont des blocs constitutifs du langage, mais ils sont disposés selon un ordre dépourvu de sens linguistique ; ils se trouvent dans un état antérieur à celui où la grammaire et la syntaxe ont été imposées, avant même qu'une langue reconnaissable (français, anglais, italien...?) ait été choisie pour qu'ils en fassent partie. Leur aptitude à se combiner et à se re-combiner à l'infini est équivalente à celle du langage.

Agnès Thurnauer considère elle-même les *matrices* comme des eaux profondes, des récifs ou des plages de langage. Elle utilise un vocabulaire évocateur de significations submergées, dissimulées dans un médium qui est de nature fluide et instable. Elle fait fusionner le langage et l'art en jouant de l'imprécision et du manque de fiabilité de nos schémas conceptuels existants, comme ceux de nos plans et de nos cartes géographiques. Elle rend ainsi perceptible la nature mouvante et intrinsèque des matériaux, elle en modifie les rapports de profondeur et de surface et surtout, elle souligne notre incapacité à contrôler le médium et, ce faisant, teste notre habileté à en saisir et à en manipuler les éléments. Lors de conversations, elle choisit de définir sa pratique picturale en disant « je nage », énonçant par là son acte d'abandon au médium et la sensation singulièrement réconfortante d'être portée par lui. Elle utilise le verbe « traverser », au sens actif et passif, pour évoquer l'expérience d'immersion mentale et

¹ Agnès Thurnauer, « Aujourd'hui Lascaux », 2001. Voir <http://www.agnesturnauer.net/press.php?doc=13> (consulté le 21 novembre 2013)

physique dans le travail. Dans le tableau, le rapport entre le sujet incarné et le processus de peindre montre que l'artiste observe la manière dont son propre corps réagit à l'évolution du projet pictural, et en regard, comment sa compréhension progressive du travail en délie la vision subjective tout en l'ajustant à une compréhension plus élargie de l'œuvre définitive.

On pourrait faire un parallèle dynamique entre une langue par nature évolutive, mais dont les règles changent à un rythme plus lent, et la pratique picturale mobile d'Agnès Thurnauer dans un cadre institutionnel et discursif pesant. Sa série *Prédelle*, par la façon dont les images sont conditionnées par le texte et inversement, illustre ce rôle structurant essentiel. Les peintures de la série *now* sont représentatives de ce rapport. Le mot « now » conserve son sens bien qu'il soit décliné en différentes polices de caractères- une par tableau- alors que dans la série de ciels nuageux contenant ce terme, chaque énonciation du mot *now* renvoie à un moment unique dans le temps. Le mot a une valeur d'usage permanente en apparence mais son référent change avec chacune de ses utilisations dans le temps historique.

L'incapacité du cadre conventionnel – des cadres institutionnels ou discursifs – à saisir ou résumer l'expérience de la peinture pour l'artiste, aussi bien que l'expérience de la peinture achevée pour le spectateur, est matérialisée, voire mise en scène par l'utilisation du cadre physique, des bords du tableau, destinés à montrer que la peinture dépasse toujours les limites que l'on a inventées pour elle. Beaucoup de ces prédelles consistent en des paires de tableaux qui partagent un même message verbal et mettent ainsi l'accent sur le manque de synchronisation inhérent à toute tentative de donner au message textuel la fonction de traduction du sens de l'œuvre. Agnès Thurnauer a elle-même utilisé le terme prosodique de *caesura* pour décrire la suture qui à la fois relie et divise les deux moitiés de ces œuvres binaires. La relation entre le texte et l'image ne se décrit pas en termes de commensurabilité, mais d'activités parallèles dans lesquelles l'exécution va toujours au-delà de critères établis : au-delà des conventions de significations disponibles. Parmi les mots scindés entre les toiles, figurent « id / ea », « soli / tude », « ran / dom », « fig / ure », « win / dow » et « pain / ting », tandis que les locutions toutes faites comptent « not / yet » et « prime / time ». Ces deux derniers exemples permettent de préciser ce qui est en jeu lorsque l'artiste choisit de peindre par séries, lorsqu'elle décide de rendre systématiquement chaque œuvre poreuse aux autres et ouverte à l'influence de chaque partie de l'ensemble. Deux œuvres suffisent à faire une séquence, à défier les limites de chaque tableau individuel. Agnès Thurnauer a par ailleurs tenté la même expérience avec des séries de trois ou quatre formats et elle a exposé ces

tableaux fissibles en nombre, soulignant la structure cellulaire de l'ensemble du projet *prédelle*. La division et la disposition des signes écrits atteste le mode conditionnel de ces peintures tandis que le recours aux images évoque l'absence de limite fondamentale à la pratique picturale d'Agnès Thurnauer. La porosité spatiale de cette œuvre, la perméabilité de ses frontières, sont en réalité une forme de réaction au flux du temps – avec la reconnaissance que le temps est l'un des outils utilisés en peinture ; le temps comme outil de changement et de transformation. Comme l'artiste l'a elle-même observé, « notre bras n'est chaque jour pas le même ». Le corps et l'esprit de l'artiste se déplacent dans le temps, et laissent derrière eux un ensemble de réponses transitoires à une série de questions minutieusement cadrées.

Sans doute, l'œuvre d'Agnès Thurnauer est-elle de plus en plus l'expression visuelle d'une poétique de la transposition, quand la prolifération de versions permet une croissance exponentielle de la distance qui sépare l'idée même de l'original. Le glissement de signification entre les versions est de plus en plus chargé et compulsif, il acquiert une intensité particulière dans les magnifiques prédelles « ailées » peintes entre 2007 et 2009. Là, les images ont dans une large mesure été engendrées par le glissement entre les mots et les locutions « prédelle », « près d'elle » et « près d'aile ». L'homophonie de la langue française est telle que, dans une série de petits tableaux, le mot se déplace conceptuellement et littéralement, se rapprochant de la subjectivité féminine, pour glisser un peu plus vers l'idée de l'aile. Par son image déployée, l'aile devient la métaphore visuelle d'une palette, tandis que la palette en devient une représentation matérielle avec l'insertion d'un spectre de couleurs aux touches en éventail. Les plumes étant des instruments traditionnels d'écriture, leur fonction sémantique a survécu à leur utilisation pratique. L'expression « écrire au fil de la plume » évoque une manière d'écrire spontanée qui ferait de cette plume un instrument de la pensée. La peinture d'Agnès Thurnauer permet au langage d'activer la pensée opérant dans un espace pictural, tandis que l'investissement de cet espace met l'accent sur le glissement et la distance : l'œuvre pourra prendre son envol lorsqu'elle aura été entièrement transformée, lorsque la relation entre l'original et la version, entre le littéral et le métaphorique, entre le figuratif et le conceptuel sera devenue vertigineuse. L'expérience que le spectateur fait du tableau est régie par une sensation de mouvement entre différentes possibilités, celle de pouvoir ne serait-ce que saisir des fragments de signification, des bribes qui se détachent d'un ensemble, tout comme les ailes sont des parties anatomiques, des membres détachés d'un corps. La peinture exprime littéralement la structure osseuse sous-jacente de ces ailes, exactement comme le ferait un tableau dans la tradition des natures mortes, mais elle exprime

aussi clairement de façon métaphorique le langage qui relie l'aile à plusieurs corps de signification.

Ces ailes pourraient donner naissance à un nouveau corps qui existerait dans un champ de gravitation défini par l'esprit du spectateur. Dans la série *Grande Prédelle*, chaque tableau comporte une palette maculée, incluse dans la surface de la toile représentant une aile. Bien que la palette se superpose à l'aile, au point qu'elle semble avoir été ajoutée après coup, elle prend néanmoins le pas sur l'aile, puisque son utilisation est une condition préalable à l'image ayant pris forme sur la toile. L'aspect de l'aile, avec son chatouement de couleurs, attire irrésistiblement l'ajout de la palette, tandis que la fin dont la palette est le moyen suggère que toutes les palettes ont avant tout l'ambition de devenir des ailes. Pas plus que les ailes, les palettes ne sont utilisées pour ce qu'elles sont, mais comme les outils d'une métaphore, d'une substitution et d'une métamorphose. Dans les mains d'Agnès Thurnauer, l'identité de la peinture ne se loge pas dans quelque corps ou forme que ce soit, mais dans le mouvement de l'un à l'autre.

Les prédelles intègrent des signes linguistiques clairs dans leur contenu visuel tandis que la plupart des œuvres font intervenir le langage sur un plan conceptuel. Dans les tableaux intitulés *L'Origine du monde* et ceux plus récents comme *Les Lecteurs*, la langue écrite semble faire partie de la matérialité de la toile, au sein de laquelle s'incorpore la figure humaine. Les éléments textuels ne se superposent pas aux figures, ils semblent préexister, exigeant alors du peintre qu'il relie la figure au fond par un processus d'entrelacement. Lorsque l'œil du spectateur traverse le tableau, il est pris dans le magnétisme du texte, si bien que la vision ne peut que succomber pour ainsi dire à l'attrait de la lecture avec ses rythmes et ses attentes propres. Dans *Les Lecteurs*, les personnages figurés dans le champ visuel sont eux-mêmes en train de lire. Ils ont été réunis après avoir été empruntés à des sources diverses, apportant avec eux des signes des époques et des lieux différents dont ils ont été extraits. La lecture dans laquelle ils sont absorbés les place dans une expérience du temps semblable – ou très similaire – à celle du spectateur, pour lequel lire le tableau est un exercice éternellement renouvelé. Le rapport entre le texte que voit le spectateur et les textes que lisent les lecteurs figurés semble impénétrable, tandis que les différentes parties visibles du texte sont de nature multiple, puisqu'elles n'appartiennent plus aux corps signifiants dont elles sont issues, malgré le désir du spectateur d'en faire un ensemble sémantiquement cohérent.

Dans *Les Lecteurs* et dans *Reflexion on reflection*, les lettres individuelles qui donnent à l'œuvre sa dimension textuelle sont des lettres capitales, donc dépourvues de signes diacritiques qui les identifierait à telle langue ou à telle autre. Elles sont disposées à l'intérieur d'un quadrillage global, et rassemblent dans le même espace la table, les costumes et les fonds, quels que soient les modifications de points de vue dans lesquels ceux-ci sont figurés. Chacun des deux tableaux contient un personnage dont le regard est dirigé hors de la toile, vers le spectateur ; néanmoins, dans *Reflexion on reflection*, le regard est doublé d'objectifs photographiques qui se projettent au-delà de la surface de la toile. Beaucoup, peut-être la plupart des personnages de ces tableaux qui nous fixent de leur regard, ont pour source l'œuvre de Manet qui articula lui-même nombre de ses tableaux autour de cette rencontre frontale entre le spectateur et l'œuvre. Bien qu'Agnès Thurnauer parle elle-même du besoin d' « attraper la toile par surprise » lorsqu'elle est dans le vif de la création, le spectateur découvrant l'œuvre achevée est susceptible de se sentir pris au dépourvu par ce regard soutenu. Décontenancé, il va douter de sa capacité à regarder ces figures féminines avec le désir d'un client ou d'un consommateur. Le tableau reflète le regard du spectateur avec une impartialité totale, le renvoyant à la nature de son implication propre, plus qu'à la possible illusion suscitée par la figure peinte.

Dans le tableau récent *Exécution de la peinture*, une artiste nue, tournant le dos au regardeur, joue le rôle central habituellement donné au modèle nu lui faisant face. Pourtant, la figure que l'artiste est occupée à peindre sur la toile est une autre version de la serveuse des Folies-Bergère ; elle est empruntée au tableau qui, plus que tout autre toile de Manet, déstabilise le spectateur par le décalage marqué entre les objets représentés dans le miroir, derrière la serveuse, et l'image que le miroir aurait normalement dû renvoyer. Le spectateur a l'impression d'usurper la place du client en chapeau haut-de-forme reflété dans le miroir, mais dans une perspective irréaliste. Cette identification au personnage masculin rend le regard que la serveuse adresse au spectateur particulièrement complexe. Qui regarde-t-elle en réalité et quelle est son attitude dans cet échange de regards ? Agnès Thurnauer introduit des éléments supplémentaires à cette problématique, en entourant la serveuse d'une nuée d'appareils photo, procurant ainsi au spectateur un nouveau regard avec lequel négocier sa propre perception de la jeune fille : le regard imaginé, mais invisible, de l'artiste peintre représentée. Les objectifs sont dirigés non pas vers la serveuse de Manet, mais vers l'artiste figurée par Agnès Thurnauer, du moins c'est ce que l'on commence par supposer, jusqu'à ce que l'on réalise qu'à l'instar du miroir de Manet, ils pointent dans une autre direction, selon

une trajectoire qui frôle l'artiste nue, afin de créer un lien plus direct avec ceux auxquels la scène s'adresse. Si l'œuvre de Manet met en scène l'insertion de l'être social dans l'espace dynamique du spectacle, la peinture d'Agnès Thurnauer, quant à elle, saisit le point où le spectacle absorbe la quasi totalité de l'espace disponible pour la représentation. En filigrane de cet espace – dans ce même espace mais opérant selon un code différent – se lit le circuit fermé de l'échange de regards entre la femme artiste et la jeune fille au bar. C'est l'artiste d'une peinture critique qui prend naissance avec Manet ; l'artiste critique est créée par le regard du tableau de Manet, bien qu'elle tienne dans la main un pinceau recréant la jeune fille qui fut autrefois le sujet de Manet. L'artiste critique est postérieure à une histoire de l'art qui repose sur les expériences et les révélations de Manet ; elle est antérieure à une autre histoire, dans laquelle l'artiste est maintenant une femme ou quelqu'un se situant là où devrait se trouver une artiste peintre.

Dans une conférence qu'elle a récemment tenue à l'université de Yale, Agnès Thurnauer a précisé comment sa peinture en était arrivée au point où elle a tiré les leçons des percées de Manet pour s'en éloigner dans le même temps vers le XXI^e siècle. Sa réponse à *L'Olympia* de Manet tourne autour de la complexité du regard : « Olympia, c'est la peinture qui me dévisage. Ce n'est pas tant elle qui est nue, que moi devant, par la nudité du regard qu'elle pose sur moi... La nudité d'Olympia me déshabille ». Dans la version du tableau du XXI^e siècle d'Agnès Thurnauer, la figure d'Olympia se tient dans le champ d'un texte composé de tous les synonymes du mot « femme » dans l'histoire de la langue française, du XII^e siècle à nos jours. En énumérant cette multitude de définitions, le tableau d'Agnès Thurnauer met l'accent sur l'impossibilité de toute définition, comme l'impossibilité d'une version définitive de la femme : « Le mot est une définition, un cadre, mais la représentation échappe à toute définition... *Olympia* échappe à toute définition. Elle est libre et nue, comme la peinture. Elle nous regarde éternellement et met au monde éternellement notre regard ». Cette très belle idée, selon laquelle la peinture qui nous regarde met au monde notre regard, suggère une libération utopique de notre vision, mais elle nécessite aussi une peinture critique qui doit être poursuivie, maintenue et renouvelée dans chacune des œuvres à venir.

Trois des quatre points cardinaux de l'installation de Nantes sont occupés par les tableaux inspirés de Manet : *Olympia*, *Reflexion on reflection* et *Exécution de la peinture*. Au centre, sont présentés les trois portraits de femmes qui, pour Agnès Thurnauer, incarnent trois facettes essentielles de la peinture ayant trait au langage cognitif, au langage du désir et au

langage du sentiment. Le titre donné à chacune de ces toiles est *You*, dans la mesure où le regard adressé au spectateur par la figure peinte est agrandi, dilaté, plus que dans toute autre œuvre d'Agnès Thurnauer. Puisque les trois sujets féminins ne peuvent pas représenter individuellement un seul des trois langages distincts de la cognition, du désir et du sentiment – les trois femmes existant dans le domaine des trois langages –, le spectateur ne peut être construit par le regard exclusif d'une seule des trois figures : il ne vient au monde que par le regard conjugué de toutes les trois.

L'intensité et la passion avec laquelle Agnès Thurnauer insiste sur la réciprocité du regard dans son œuvre reflètent une conscience critique profonde et aigüe de la société dans laquelle opère la peinture contemporaine mais trouvent également leurs racines dans l'expérience de l'artiste. Dans son enfance, la compagnie d'un frère autiste qui ne parlait pas amena à la fois l'artiste à prendre conscience de ce qu'implique la réciprocité et à mesurer combien le langage est vecteur de relations. L'absence de réponse verbale, le silence de l'interlocuteur, investit celui qui est doté du langage de la responsabilité d'imaginer les pensées et les sentiments de celui pour lequel le langage n'accomplit pas son travail au grand jour. Le langage actif de la première personne suppose donc toujours la connaissance implicite du langage passif, « en réserve » pour ainsi dire, de la deuxième personne. Dans la langue grecque homérique, il était possible de parler avec une « voix duelle », mais cette possibilité grammaticale n'a pas survécu dans la forme fossilisée des langues modernes indo-européennes, sauf en slovène. Il y a un sens profond à ce que toute la peinture d'Agnès Thurnauer s'exprime par une « voix duelle », mais elle le fait d'une manière particulièrement spectaculaire dans la série de tableaux intitulée *Big-Big et Bang-Bang*, dont l'iconographie singulière accueille le spectateur à l'entrée de l'exposition de Nantes dans la série de trois tableaux *Now, When et Then*.

Les deux figures énigmatiques qui se croisent d'une toile à l'autre dans ces trois tableaux traversent l'ensemble de l'œuvre d'Agnès Thurnauer. Leur symbiose est souvent associée à l'idée de l'origine de la représentation car elles sont prises dans un contour évoquant la façon dont on figure traditionnellement le Saint-Suaire et le voile de Véronique. Ces deux linges étaient censés avoir conservé l'impression parfaite du corps du Christ grâce à une imprégnation chimique. Cependant, la question de savoir ce qui vient en premier et ce qui vient en second dans ce processus chimique, comme celle de savoir qui joue le rôle actif et qui joue le rôle passif, est précisément posée par les personnages duels d'Agnès Thurnauer.

La juxtaposition des trois tableaux dont les titres dissimulent la relation qui les unit alors qu'ils offrent des repères temporels, puise son autorité dans la temporalité de l'autisme : une expérience du temps où la linéarité n'a pas grand sens, où la relation entre les événements n'est pas ressentie comme une chaîne de rapports logiques mais comme une amplification, une intensification de quelque chose qui flotte librement dans un temps sans mesure.

Les figures duelles d'Agnès Thurnauer qui peuplent son œuvre ne se rattachent à aucune phase particulière de son évolution. Détentricice du langage, l'artiste aborde maintenant son œuvre comme si elle était son interlocuteur silencieux mais éloquent, dans un rapport d'intimité qu'elle entretient publiquement. Le langage écrit fait partie intégrante de cette relation, non seulement par son incorporation dans la picturalité de la toile, mais aussi par l'exercice de cette activité parallèle consistant à tenir un journal, impliquant que l'artiste tourne le dos à la toile pour se placer face au clavier de l'ordinateur. Elle décrit sa méthode d'écriture par un fluide déversement des mots sur l'écran, sans pauses ni corrections. Elle transfère dans son œuvre-langage les méthodes d'expression libre propres à la peinture et, inversement, transfère à la pratique de la peinture le type de contrôle éditorial propre au langage parlé.

Dans *Les Lecteurs*, les personnages, un homme et une femme, tous deux choisis dans l'histoire de la peinture, se découpent dans l'espace du tableau sur fond de mappemonde inscrite dans un cadre. Le monde est représenté selon la déformation familière de la projection de Mercator ; c'est ainsi que nous percevons le monde, bien que nous sachions que son image est artificielle. Le langage, tant visuel que verbal, nous fournit les cartes d'un même territoire. Les représentations hybrides d'Agnès Thurnauer montrent que le monde ne peut être rendu que par le dialogue, l'interaction de formes, de genres, et de médiums différents. Lorsque nous abordons son œuvre, ce n'est pas avec l'œil de celui qui est soumis aux exigences déformantes d'une société de consommation prévisible et prédictrice mais bien avec l'œil de celui qui est engagé dans une activité critique, ne se laissant pas berner par l'unique version de lui-même que celle-ci lui offre. Nous cherchons les sujets des tableaux d'Agnès Thurnauer, et c'est nous-même que nous trouvons comme sujets; il n'y a pas de priorité dans cet échange, pas plus qu'il n'est possible d'en finir avec; mais c'est bien dans ce territoire sans cartes, dans cette région frontalière entre première et deuxième personne, ce *no man's land* étrangement familier, cette *terra nullius* féminine, que se perd et se trouve la voix de la peinture du XXI^e siècle.

Traduit de l'anglais par Élisabeth Agius d'Yvoire