

he crossing is the place of un-
on-obviousness, strangeness.
weakness, it's a strength. Th
aveler experiences the cha
er voice as a posse
entriiloquism that forces her t
with the unknown. This trans
one of the most beautifu
ve experienced. To be trans is
a process of internal cr
o accept that one can only b
hrough change, transformatio
nixing of genders. The
estosterone propels down m
not a man's voice. It is th
he crossing. The voice that
n me is the voice of the
we understand the world





FRAGILE

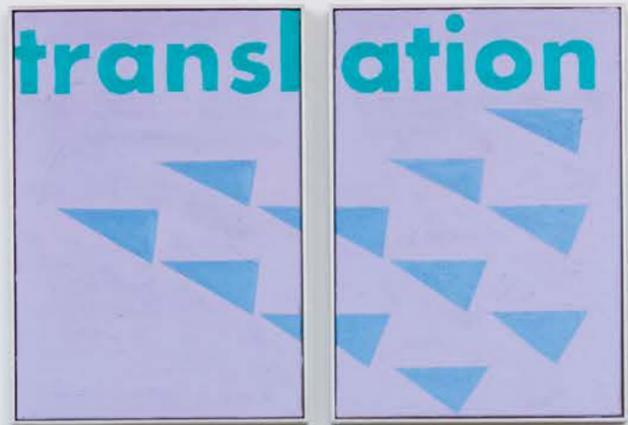
2

FRAGILE

3



Alberte Dürer
Médicé Quarton
Geneviève Tintoret
Pauline Rubens
Eugénie Delacroix
Claudine Monet
Edith Degas
Renée Magritte
Picasso
B
rder



Agnès Thurnauer



jrp|editions

Pré face
De la peinture conceptuelle
Clément Dirié

11

Mmmm...
Dimensions, matières et intuition
dans l'œuvre d'Agnès Thurnauer
Dean Daderko

13

L'espace et son double
Agnès Thurnauer en conversation
avec Lorenzo Benedetti

73

Le tracé d'un bal d'étourneaux.
Le « réalisme » d'Agnès Thurnauer
Cécile Debray

113

La vertu des noms est d'enseigner
Élisabeth Lebovici

117

Pré face
De la peinture conceptuelle
Clément Dirié

Depuis la fin des années 1990, Agnès Thurnauer déploie une pratique artistique où la peinture et ses peintures ne constituent pas qu'un médium, un support, des images. Résolument, la peinture lui est une interlocutrice, un espace mental, une répondante, près d'elle et toujours en mouvement, un corps incarné en expansion, qu'il s'agit de saisir, matérialiser et transmettre. L'espace pictural n'est pas un pré carré – fermé, encadré, solipsiste – mais s'éprouve par le dialogue, la sérialité, la réciprocité et l'articulation. Le réel y entre, circule et s'y inscrit. La peinture lui est un langage, selon tous les sens qu'une telle affirmation peut revêtir : un espace liquide où les mots et les formes font sens à parts égales, une scène ouverte à l'autre à la manière d'un idiome universel, un écran où les temporalités et les registres se croisent, une manière singulière de s'exprimer. Les peintures d'Agnès Thurnauer, grande lectrice et auteure proluxe – en privé comme pour les autres –, rendent visible ce que l'écriture et la lecture ne peuvent peut-être pas offrir : cette cristallisation instantanée qui matérialise les possibles, les visions et les rencontres, comme dans les bien-nommés *À l'écoute* (2002, p. 51), *Virginia Valadon* (2014, p. 41) ou les *Créolisations internes* (2020, p. 104-105). La peinture ou la pensée devenue tangible.

De fait, les questions de style, de signature, de technique et de linéarité sont secondaires puisqu'il s'agit de se rendre disponible et poreux à ce que la peinture demande. C'est elle qui mène le jeu et exige tel geste ou telle palette de gestes, en fonction des besoins, pour rendre précisément compte d'une pensée. Nulle téléologie ni volonté surplombante : seulement des propositions, des hypothèses, des conversations. De série en série, les motifs, les formes et les préoccupations arrivent, s'éclipsent et reviennent, pertinentes, en s'enrichissant des expériences passées et du désir d'expérimentations nouvelles. Les séries se complètent année après année, s'intéressant à définir ce que peut la peinture – sans aucun doute la grande affaire d'Agnès Thurnauer. Pourquoi et comment la peinture est-elle cette expression artistique, si simplement humaine et naturelle, qui accueille toutes les pensées et demeure inexorablement contemporaine de celui ou celle qui la regarde ? Peindre comme s'il s'agissait de ne peindre qu'une seule toile : celle de la peinture, toujours changeante et toujours accueillante, parfois dans un état d'affleurement ou de venue au monde (les « Dessins préparatoires » (depuis 2011, p. 72) ou ces *Tablettes* (2023, p. 160) primaires, équivalentes d'aujourd'hui des inscriptions paléolithiques), parfois de manière plus affirmée quand s'impose une photographie de presse, un modèle iconique de la peinture, un terme chargé de sens (*The Readers*, 2012, p. 93 ; *Exécution de la peinture*, 2013, p. 95 ; *Grande prédelle (Poème #1)*, 2022, p. 23).

« Mapping the Studio » (depuis 2012) : l'atelier comme matrice et biotope, espace chorégraphique ouvert sur le monde. « Peintures d'histoire » (depuis 2005) : comment l'histoire de l'art active le présent, lorsque la reprise de tableaux du passé s'assimile au dialogue fertile

qu'établissent des citations dans un essai littéraire. Les « Prédelles » (depuis 2007) : le langage comme source infinie de surprises et de sens où la récurrence de certains termes (« Maintenant », « Probably », « Until », « Language », « Translation », « Abstract », « Border ») donne corps à un lexique de l'ouverture et du transfert. « Big-Big & Bang-Bang » (depuis 1995) : l'autre, indispensable – qu'il s'agisse d'une amie, d'un parent, de son accompagnateur-riche d'exposition, de son être intérieur –, qui fait de la vie et de l'art une expérience unique. « Portraits grandeur nature » (depuis 2008) : la matérialisation physique et allégorique d'une généalogie alternative de l'histoire culturelle. Les « Matrices » (depuis 2012) : quand le désir de rendre palpable la peinture et le langage nécessite de recourir à la tridimensionnalité pour sculpter un alphabet primordial.

Tous ces corpus, ces séries ouvertes qui rebondissent les unes dans les autres – à la manière dont un-e auteur-e écrirait aussi bien de la poésie, des essais que de la fiction et de la théorie – donnent forme à une entreprise de peinture conceptuelle et sensible, que la mise en page du présent livre incarne en rendant visible *simultanément*, entre l'espace de l'atelier et les espaces des expositions, les différentes séries et pensées d'Agnès Thurnauer. Cette entreprise de « peinture conceptuelle », qui est autant une manière de faire de la peinture que de la regarder et de la comprendre, s'origine dans l'expérience fondatrice des tableaux du Quattrocento italien où, sans doute pour la première fois, dans un temps historique et un espace géographique précis, il s'agissait de se situer tant au niveau de la représentation que du théorique et du spirituel, avec un haut degré d'incarnation et le recours au verbe, présent à la surface de la toile.

Que signifie alors peindre conceptuellement, comme le fait Agnès Thurnauer ? C'est penser en peinture. C'est faire confiance à la peinture pour matérialiser et transmettre du sens. C'est considérer le tableau comme une chambre d'enregistrement et d'échos. C'est travailler la plasticité du langage et envisager les mots comme les premiers outils de la peintre, comme des témoins ô combien présents de ce qui nous anime, comme ce qui s'adresse, de manière synesthésique – voir, savoir, lire et entendre – au public qui reçoit et, dans un même mouvement, prolonge. C'est accueillir sans exclusive l'intuition et la réflexion. C'est concevoir chaque tableau comme la solution plastique d'un questionnement. C'est peindre avec liberté et plaisir, en considérant la peinture comme un océan à parcourir inlassablement. C'est, selon les mots de l'artiste, mener une « conversation dans le temps, maintenant et dans le futur, avec celles et ceux qui se tiendront devant les peintures ».

Mmmm...

Dimensions, matières et intuition dans l'œuvre d'Agnès Thurnauer

Dean Daderko

« Mmmm... » est cette interjection qui marque une pause, comme dans « Laisse-moi réfléchir ! ». Elle peut également exprimer un sentiment de satisfaction : « Mmmm... Ce plat est délicieux ». Le fait de dire « Mmmm... » a accompagné la formation de nombreuses idées lors de mes échanges avec Agnès Thurnauer. Nous avons parlé de ses peintures et de ses sculptures. Nous avons évoqué certaines œuvres précises, son approche ludique du portrait et bien d'autres choses. Nous nous sommes attardé·e·s sur l'une de ses séries en cours, les « Prédelles ». Nous nous sommes exclamé·e·s « Mmmm... » de concert en identifiant et appréciant ensemble de nouvelles idées. Beaucoup de nos correspondances par courriel ont été annoncées par le titre « pensées ». En y réfléchissant a posteriori, j'ai compris, avec la plus vive acuité, que si la pensée est généralement considérée comme un processus invisible, l'art donne à son intangibilité une forme physique et matérielle. « Mmmm... » intervient ainsi à la frontière mobile entre stimulus extérieur et réflexion intime, au moment précis où nous recourrons au langage pour exprimer ce qui n'était jusqu'ici qu'ébauché.

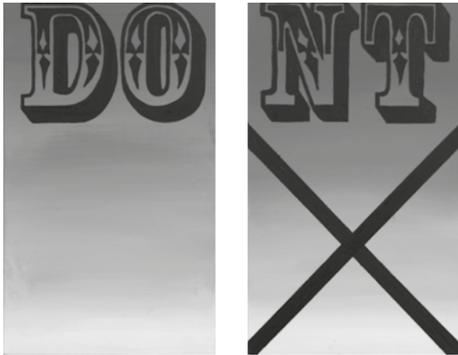
Qu'il s'agisse de peintures ou de sculptures, les œuvres d'Agnès Thurnauer relèvent toutes d'un jeu incarné avec les mots et le sens. Le plaisir que prend l'artiste à associer les médiums et le sens est puissant. L'utilisation qu'elle fait du langage est physique et matérielle, viscérale et affective. Sa manière de jouer avec les mots nous fait prendre conscience de nous-mêmes et de nos conditions d'existence. Ses œuvres marquent les frontières d'espaces à investir, ceux qui lui paraissent prêts à mériter notre attention, le déploiement et l'expansion.

Les langues écrites ou parlées que nous partageons nous permettent d'être vu·e·s et compris·e·s. L'importance de cette remarque ne m'échappe pas en tant qu'auteur d'un essai en anglais appelé à être traduit en français. Elle est d'autant plus sensible ici que j'écris sur le travail d'une artiste qui, par son usage du langage, donne un sens palpable aux enjeux linguistiques actifs au sein des systèmes dans lesquels nous évoluons (démocratiquement, socialement, culturellement...).

Les mots et les images d'Agnès Thurnauer nous relient à des pensées et des corps : aux nôtres et à ceux qui ne sont pas les nôtres. Ses œuvres témoignent des effets des frontières qui nous séparent – et de celles qui peuvent nous retenir ou nous étouffer. Nous pouvons aussi vouloir les défier et les dépasser. Dans sa pratique néanmoins – il est important de le noter –, Agnès Thurnauer laisse entendre que les frontières sont perméables et malléables. En orchestrant des combinaisons d'images et de mots, elle s'est frayée un chemin, au fil des décennies, vers des espaces fertiles et interstitiels où les limites entre le langage et l'image s'estompent. Les mots deviennent des images, et les images s'expriment. Et lorsqu'elles le font, elles parlent haut et fort.

Les mots et les images dansent dans les œuvres d'Agnès Thurnauer. Dans *Prédelle (Here)* (2012 ;

voir dans la même série p.102), les relations entre les mots se réfléchissent, quand « here » apparaît en reflet, d'abord en violet foncé, puis en lettres fuchsia sur fond rose clair. Sur le panneau de gauche, le jambage supérieur du h minuscule est coupé, permettant au mot de fonctionner simultanément comme « nere » et « here », jeu de mots que l'on peut comprendre – en anglais du moins – comme « near here » (près d'ici). La partie inférieure du second « here » semble étirée, ce mode de composition évoquant un espace davantage tridimensionnel que bidimensionnel. Le processus de réflexion peut également fonctionner de manière métaphorique, en ouvrant un espace encourageant la pensée et la découverte. *Prédelle (Don't)* (2008) présente sur ses deux panneaux quatre lettres. Le panneau de gauche dit « DO » et celui de droite donne l'ordre inverse avec l'ajout de « N'T » : « DO » ou « DON'T » (« FAIS » ou « NE FAIS PAS »). À vous de choisir. Les panneaux peuvent également se compléter, comme dans *Prédelle (Abstract #1)* (2018 ; p. 34-35). Ici, le mot « abstract » flirte avec la quasi-illisibilité de l'abstraction elle-même. Vibrant chromatiquement, les lettres écarlates flottent sur un fond bleu cyan : « abst » à gauche ; « ract » à droite. Aucune de ces deux syllabes n'ayant de sens en soi, elles dépendent l'une de l'autre pour trouver une signification. Les lettres sont accompagnées d'un ensemble de formes, peintes dans le même rouge vif, qui pourraient être des oiseaux, des fleurs, des putti ou tout autre chose. Elles sont elles-mêmes indéterminées, en formation.



Prédelle (Don't), 2008
Diptyque, acrylique sur toile, 55 × 33 cm chaque

Le format diptyque des « Prédelles » (depuis 2007) fonctionne souvent de manière réflexive. Tous les panneaux de la série sont de même taille et, lorsqu'ils sont exposés, ne sont séparés que par un court espace. Un ami a attiré mon attention sur le jeu de mots phonique dans le titre de la série : « près d'elle ». De fait, il s'agit d'explorer les proximités, de proposer et d'étudier les manières dont nous construisons le sens par rapprochement et mise en contexte. Alors, où en sommes-nous ? En lisant le fragment de gauche, nous sommes entraîné·e·s vers la droite, et nous commençons à comprendre ce que l'artiste veut nous dire. SENT ENCE. REP EAT. Comment ces peintures nous situent-elles et nous recentrent-elles ? Dans leurs dimensions, chaque panneau possède à peu près la largeur d'un torse, et, une fois

réunis, prennent l'envergure d'une page de journal ouverte, ou celle de bras tendus en préparation d'une étreinte. Il s'agit d'être ensemble, de se compléter, d'être 1 + 1.

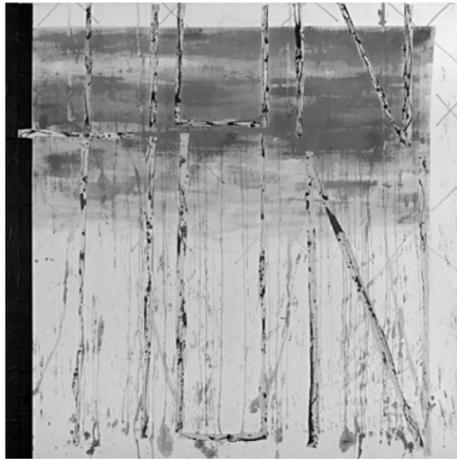
Certaines peintures de la série nous invitent à pénétrer sous des colonnades et parcourir des espaces architecturaux imaginaires. Dans *Prédelle (Préface)* (2021 ; p. 32) et *Prédelle (Crossing #2)* (2021 ; p. 85), l'architecture se déploie sur toute la longueur des panneaux peints. Ces scènes construites pour les mots nous rappellent que le langage peut être à la fois lu et joué. Et le mot « Mmmm » peut lui-même devenir une succession d'arches.

Ces stratégies de réflexivité et de réflexion ne se limitent pas aux « Prédelles ». Elles se manifestent également dans d'autres œuvres. Dans le tableau *Après la nuit* (2005), réflexion et réflexivité se combinent. En parcourant cette simple toile peinte, apparaissent les lettres T, I, U et N, selon une séquence qui figure également sur le bord supérieur de la toile, et bien que leur sommet soit coupé, la sélection des lignes horizontales, verticales et diagonales imite celles du bas, comme un écho qui a été coupé. Accompagnée d'éclaboussures de peinture noire sur fond crème, chaque lettre flotte sur un fond marqué par des coups de pinceau bleus et violets, des gouttes de liquide et des taches bien visibles de peinture rose vif. Dans le quart supérieur du tableau, une bande horizontale de peinture violette fait penser à un horizon et peut même, brièvement, ressembler à un reflet à la surface d'un lac. Au lieu de les percevoir comme des lettres sur une page, il est possible de les entourer, comme si elles flottaient dans l'espace. En poursuivant la lecture, on pourrait conclure que les lettres T, I, U et N forment le mot NUIT à l'envers. Sommes-nous en train de voir double ou est-ce la vision hallucinée d'un rêve éveillé, d'un espace entre imaginaire et réalité ?

Avec sa série des « Prédelles » et des œuvres comme celle-ci, Agnès Thurnauer a inventé un espace productif où la différence et la distance entre des catégories comme « mot » et « image » s'estompent. Le langage se détache de la page pour occuper le monde. Deux et trois dimensions, réflexion et réflexivité, mot et image : l'artiste prend tout cela en charge à la fois, rejetant toute séparation. Ses équations inspirantes représentent plus que la somme de leurs parties car, à des questions pressantes, elle propose des solutions fécondes et alternatives.

Si la majorité des œuvres d'Agnès Thurnauer utilisent des lettres et des mots pour transmettre leurs messages, sa série des « Big-Big & Bang-Bang » (depuis 1995) offre une manière énigmatique et nuancée de représenter le langage. L'ensemble de cette série nous confronte à des figures, placées côte à côte, dont les courbes redoublées – il est intéressant de le noter – ressemblent à des « m » calligraphiés. On peut y voir des corps debout ou des têtes vues de dos. Ces figures peuvent être humaines ou aviaires. Impossible de le savoir avec certitude puisque nous ne croisons jamais leur regard. Néanmoins, ce sont bien des êtres vivants, assurément pleins de vie, qui semblent regarder quelque chose.

Ils discutent. Nous avons l'impression de regarder par-dessus leurs épaules et de surprendre un échange privé. Ensemble, nous les voyons observer leur environnement, découvrir des vues qui peuvent être des reliefs abstraits ou des architectures construites., des espaces délimités ou illimités. Il est presque possible d'imaginer leurs conversations : il y a une intimité implicite dans leur proximité, dans la façon dont ils sont confortablement présents l'un à l'autre. De quoi parlons-nous avec nos proches aux moments les plus intimes ? De nos espoirs, de nos rêves, de nos problèmes, de nos vulnérabilités ? Des incertitudes de l'humanité ? Agnès Thurnauer ouvre un espace et des scènes dans lesquelles nous pouvons nous projeter, nous et nos désirs. Le langage y est invisible, intangible comme une pensée non exprimée, mais perceptible et présent en chacun·e de nous. Cette forme puissante d'abstraction englobe la pensée, le fait de se projeter et l'image elle-même. L'artiste peint des espaces où le concept et l'intuition se confondent. Des endroits d'où l'on peut regarder et penser dans des pièces à soi.



Après la nuit, 2005
Acrylique et adhésif sur toile, 158 × 160 cm

À partir de 2012, les jeux d'Agnès Thurnauer avec le langage prennent une nouvelle tournure, très matérielle, avec sa série des « Matrices/Sol » pour laquelle elle crée un alphabet de moules en plusieurs parties, maintenues ensemble par des anneaux de plâtre, qui dessinent des formes de lettres vides. En les voyant, on imagine pouvoir écrire des lettres et des messages tridimensionnels selon un procédé (d'une certaine manière) industrialisé. Rappelant les caractères utilisés sur les presses à imprimer d'antan, ces œuvres proposent aux utilisateurs de pouvoir – au moins dans leur imagination – faire passer les lettres de deux à trois dimensions. À cette échelle, les lettres que produiraient ces moules pourraient être tenues dans une ou deux mains : elles ne sont ni petites ni encombrantes. Mais ce que nous propose Agnès Thurnauer avec ses « Matrices/Sol » (p. 136-139), ce ne sont pas simplement des lettres, mais la possibilité de les fabriquer, de construire un langage et de créer du sens. Avec son poids et son volume, chaque

moule en plâtre attend de performer sa fonction. L'état matériel du plâtre – vide, blanc, réceptif – signale une possibilité. Face à ces ensembles de moules qui peuplent les salles d'exposition, il est possible de nous demander quels messages nous aimerions créer, ou quelles pensées Agnès Thurnauer voudrait partager avec nous, quel sens elle est en train de construire.

La série des « Matrices/Assises » (depuis 2013, p. 129-133) témoigne d'une autre façon d'ancrer le langage dans l'expérience physique. Dans cette série, les moules de « Matrices/Sol » prennent de l'ampleur et gagnent en fonctionnalité, ressemblant alors à des bancs. À cette échelle augmentée – on atteint désormais la taille d'un corps humain –, nos interactions avec les lettres sont plus physiques. La production de ces sculptures suppose d'ailleurs une collaboration entre l'artiste et des artisans. Une fois développée en trois dimensions, chaque lettre mesure environ 45 centimètres de haut, soit la hauteur standard de l'assise d'une chaise. La lettre tridimensionnelle est entourée de moules en plusieurs parties, mais le nombre de pièces qui composent chaque œuvre – dans les « Matrices/Assises » comme dans les « Matrices/Sol » – est moins une question d'esthétique que de nécessité imposée par les conditions du moulage : chaque section d'un moule doit se détacher avec un minimum de frottement. Pour un X, quatre triangles forment le haut, le bas et les deux côtés du moule. Pour créer des sièges, ces pièces sont ensuite remoulées de manière à ce qu'un espace négatif devienne un espace positif. Intervient ensuite un autre processus industriel : les chaudronniers soudent les plaques cintrées d'aluminium ou de bronze pour reproduire les formes créées par l'artiste. Après avoir reçu des couches de vernis protecteur, les multiples parties de chaque « Matrices/Assises » sont assemblées comme des puzzles, de sorte que la lettre qui se trouve en leur centre apparaît en négatif. En travaillant les effets de cohésion ou de dispersion des éléments qui le composent, Agnès Thurnauer peut jouer avec la lisibilité ultime d'un banc. En fonction de la distance où il se trouve, le public peut comprendre que les cinq sections assemblées d'un puzzle forment la lettre F ou que trois sections forment un T ou un Y. Et ces lettres deviennent des mots. Dans des installations précédentes, elle a épilé des mots comme *JOY* (2018) et exploré les possibilités de mots pouvant être créés par des suites de lettres, comme *Matrices/Assises (From A to H)* (2015). En faisant des lettres les éléments constitutifs du langage, Agnès Thurnauer élargit la façon dont nous comprenons la langue et interagissons avec elle. Nous pouvons en faire le tour. En créant des espaces de contemplation, elle crée des lieux où le public peut, au sens propre, se reposer et réfléchir sur les mots. En comparaison avec les œuvres de « Matrices/Sol », les « Matrices/Assises » parlent plus haut et invitent à une forme d'interaction plus physique.

Pour comprendre la différence que peut apporter une lettre, ou quelques lettres, il suffit de lire la liste suivante :

La Corbusier
Annie Warhol
Claude Cahun
Francine Bacon
Francine Picabia
Jacqueline Lacan
Jacqueline Pollock
Jeanne Nouvel
Joséphine Beuys
Louis Bourgeois
Marcelle Duchamp
Martine Kippenberger
Miss van der Rohe
Romane Opalka

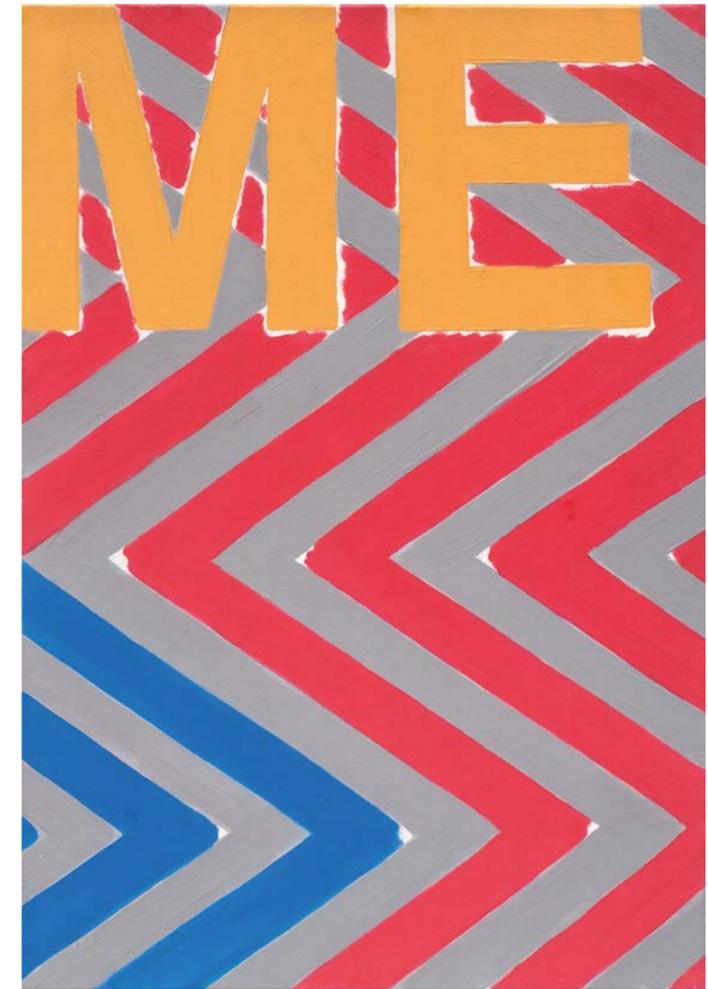
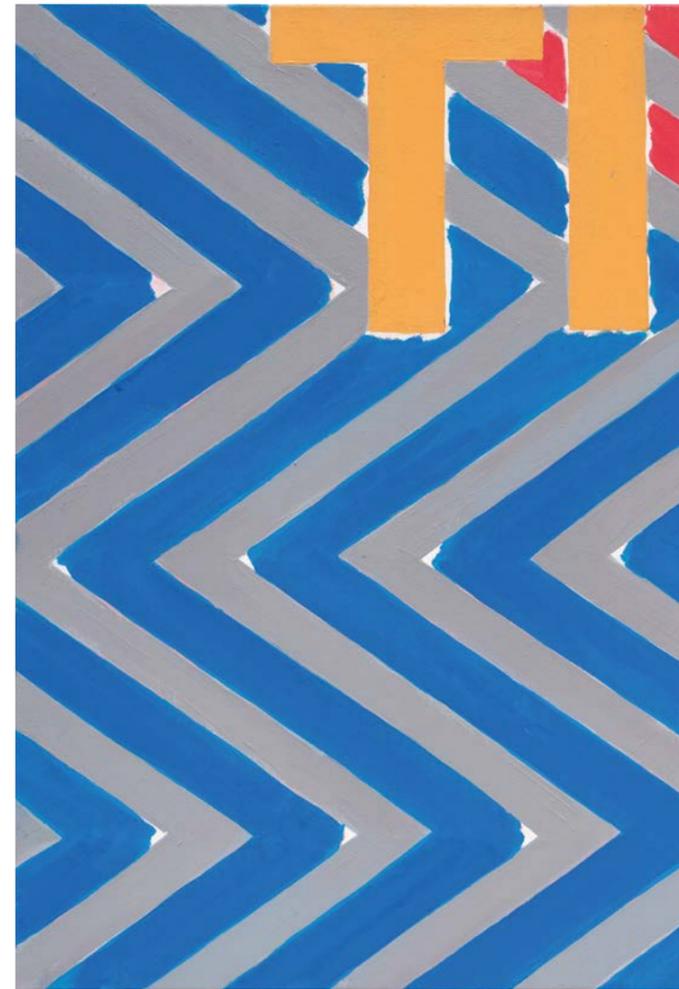
La différence de genre qu'apporte un « a » ou un « e » est familière pour les lecteur·rice·s et les locuteur·rice·s français·es. On connaît l'architecte Le Corbusier, mais qui est, ou était, La Corbusier ? Quelles idées ou innovations artistiques Marcelle Duchamp ou Jacqueline Pollock auraient-elles inventé ? Plus largement, quels sculptures, peintures, films, architectures ou théories existeraient si les notions de génie sortaient des limites et des contraintes d'un canon masculin et misogyne (sexiste, raciste, classiste, validiste, âgiste, conformiste...) ? Avec sa série des « Portraits grandeur nature », Agnès Thurnauer nous invite à considérer les inclusions et omissions de l'histoire culturelle. En cours depuis 2008, ces sculptures sont en résine et peinture époxy. Avec leurs formes circulaires et arrondies et leurs polices de caractères simples et efficaces, elles ressemblent à des badges géants. On pourrait s'attendre à y lire des slogans sociopolitiques comme ÉGALITÉ MAINTENANT !, ou y voir des logos chargés de sens : ♡, ♂, ♀, ♀. Elles pourraient aussi rendre hommage à des artistes et des interprètes, célébrer nos préférences et nos affinités. Avec ces œuvres, Agnès Thurnauer pose des questions plus importantes : qu'avons-nous ignoré ou oublié ? Quel·le artiste aurait pu (et dû) bénéficier d'une aide ou d'une appréciation plus substantielle ? Quels sont les critères, personnels et culturels, qui façonnent l'histoire ? Et surtout, comment peut-on réévaluer l'histoire pour que l'avenir intègre mieux la différence ? Avec le recul des années, on comprend l'ironie de la question fondatrice de Linda Nochlin : « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes femmes artistes ? » Il y en a eu, et il y en a, bien sûr. Nous connaissons ces créatrices et nous avons l'occasion d'attirer l'attention sur leur œuvre, mais nous nous heurtons encore à des préjugés bien ancrés. Ici, Agnès Thurnauer insiste sur le fait que l'histoire peut être moins misogyne et plus inclusive, qu'elle peut être inventive et polyphonique. Avec sa série, elle ne résout pas ce problème urgent – sa solution prendra des années et suppose des changements socioculturels significatifs – mais, en attendant, elle prend un plaisir évident à défier les gardiens du temple. La force productive de ses œuvres tient à leur capacité à évoquer des réponses individuelles à la question « Et si ? ». Avec ses « Portraits grandeur nature », Agnès Thurnauer répond à cette question avec force, insistance et joie.

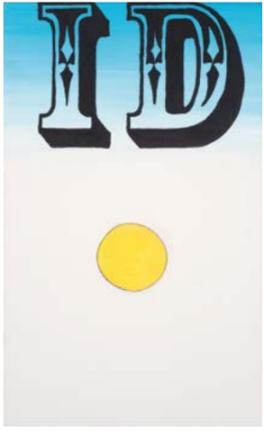
«Mmmm...»

Si les séries sculpturales « Matrices/Sol », « Matrices/Assises » et « Portraits grandeur nature » déploient l'intérêt porté par Agnès Thurnauer au langage exprimé en trois dimensions et développent une nouvelle conscience orientée vers l'espace, sa série des « Prédelles » ancre ce jeu dans le mot écrit et la surface plane. Et, à la lumière de ce qui précède, sa série des « Peintures d'histoire » (depuis 2005) témoigne de son engagement envers l'histoire de la peinture. Agnès Thurnauer y tire les fils des lignées historiques de la peinture et exprime tout l'intérêt qu'elle porte à ses processus physiques et matériels.

Ses « Peintures d'histoire » dessinent ainsi son champ de bataille : la relégation des femmes à un statut marginal, socialement, culturellement et politiquement. La sous-estimation des femmes est très claire dans *Olympia #2* (2012 ; p. 96), où elle revisite le tableau iconique d'Édouard Manet de 1863 avec ses deux figures humaines – censément une courtisane et sa servante – et un chat noir. Ce tableau a fait scandale à l'époque. Dans sa réappropriation par Agnès Thurnauer, les personnages sont vus à travers un rideau ou une cage composée de petits noms : « mon amour, ma douce, ma biche, ma fleur, mon idylle, ma nymphette, ma femme »... et bien d'autres encore. Si le langage est une restriction – par la diminution, la sous-estimation ou l'invisibilité –, les peintures d'Agnès Thurnauer mettent le doigt sur ce malaise. Dans *Virginia Valadon* (2014, p. 41), elle revisite le portrait de Suzanne Valadon de 1923, *La Chambre bleue*, en l'associant et l'hybridant avec le plaidoyer proto-féministe de Virginia Woolf dans *Une chambre à soi*. Dans cet essai de 1929, Virginia Woolf affirme en effet qu'« une femme doit avoir de l'argent et une pièce à elle si elle veut écrire de la fiction ». Détendue sur un divan, vêtue d'un pantalon de pyjama rayé, fumant, une pile de livres à ses pieds, le sujet de Suzanne Valadon (l'artiste elle-même) est une image de l'autonomie. Sûre d'elle-même et habillée, elle offre une autre image aux nombreuses femmes qui ont été réduites à l'état d'objet par des artistes (principalement) masculins. Dans l'univers alternatif d'Agnès Thurnauer, les mots qui flottent sur la toile sont autant le sujet que la figure allongée ; ils rappellent que les demandes d'égalité n'ont pas encore été satisfaites.

Les mots témoignent d'une évolution des attitudes et des mœurs sociales, devenues inconfortables. Étroits, restrictifs, ils ont eux-mêmes désespérément besoin d'évoluer. Grâce au large éventail de ses œuvres, Agnès Thurnauer nous montre, en ouvrant l'espace et en nous orientant vers un avenir plus expansif et plus inclusif, comment le langage peut fonctionner, pour nous et avec nous.





← *Prédelle (TIME #1)*, 2018
Prédelle (Idea), 2008



Biotope points oranges, 2012



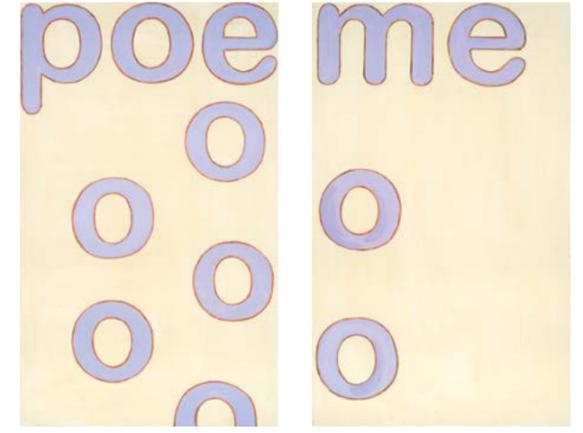
Grande prédelle (Poème #1), 2022

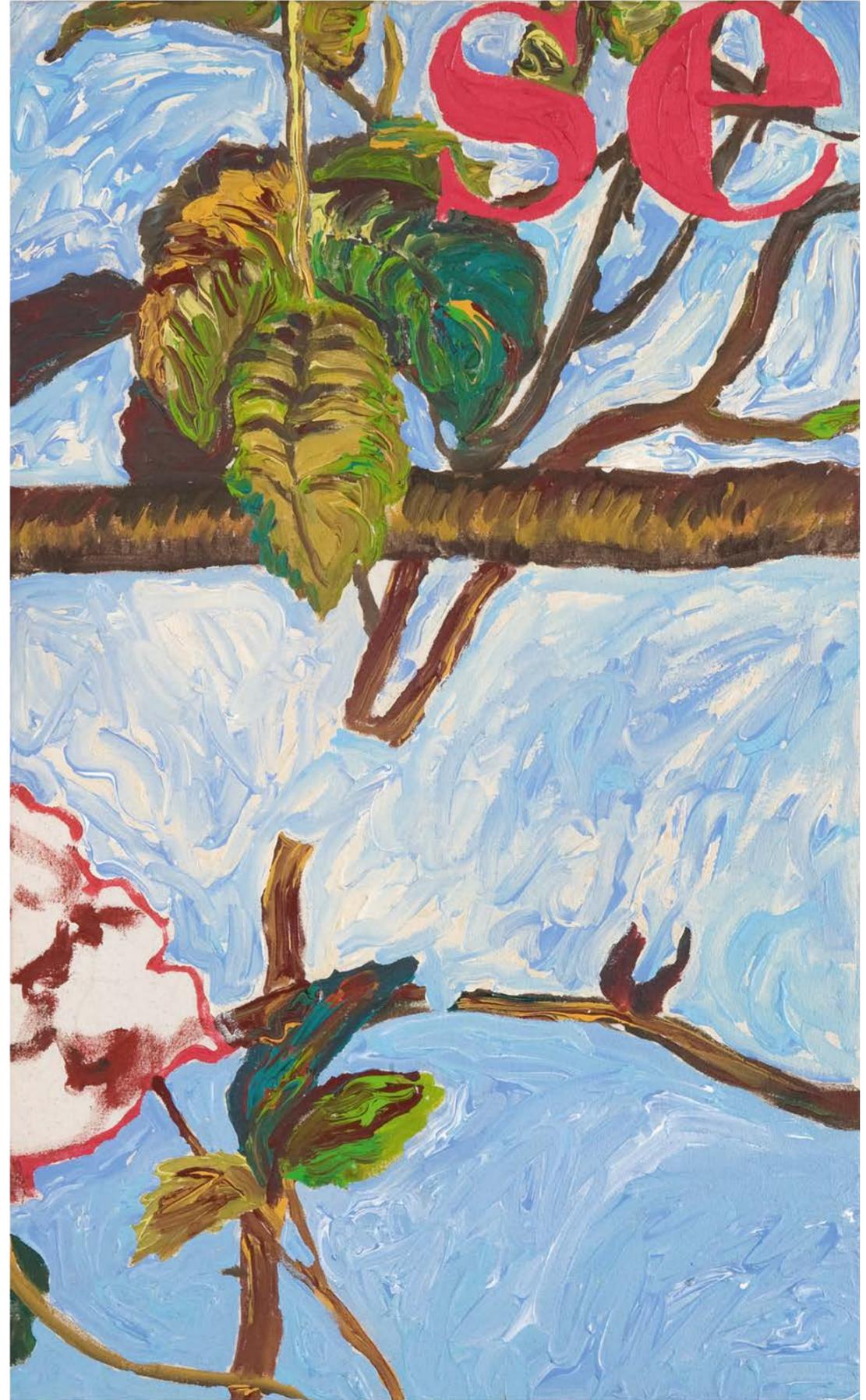


Big-Big & Bang-Bang, 1995



Grande prédelle (Poème #2), 2022
Prédelle (Poème #3), 2021





Prédelle (Sexe), 2021



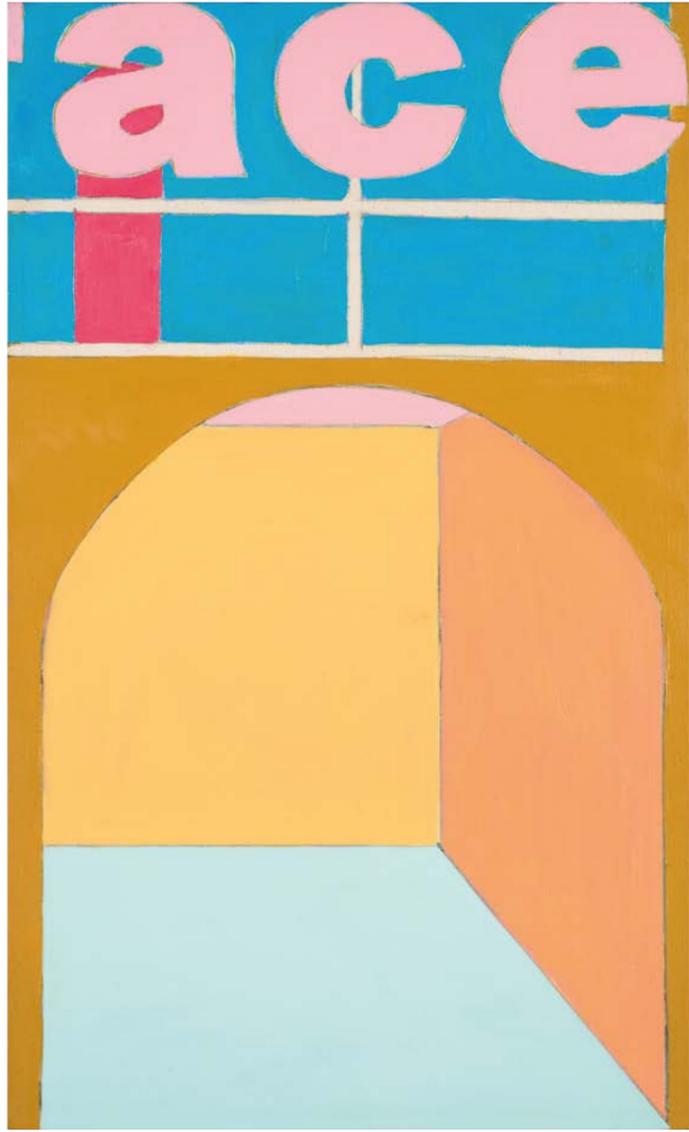
Portrait grandeur nature (Louis Bourgeois), 2008





Portrait grandeur nature (Miss van der Rohe), 2008



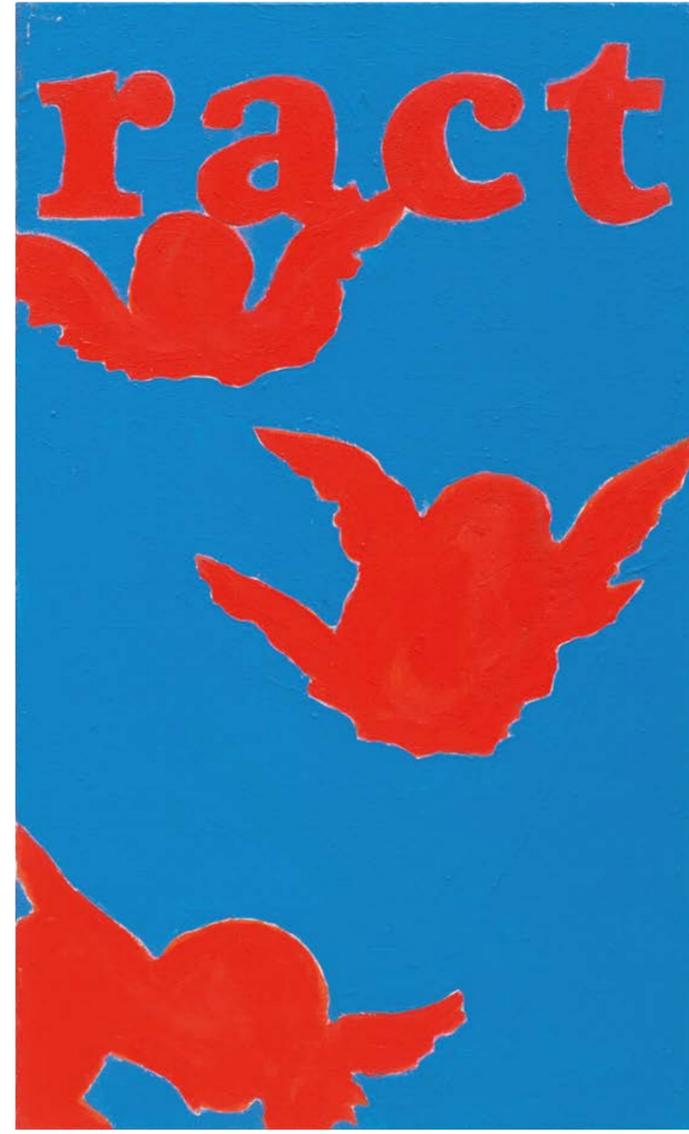


Prédelle (Préface), 2021
Prédelle (Not Yet #5), 2023
Prédelle (Wandering), 2020





Prédelle (Not Yet #2), 2021
Prédelle (Abstract #1), 2018



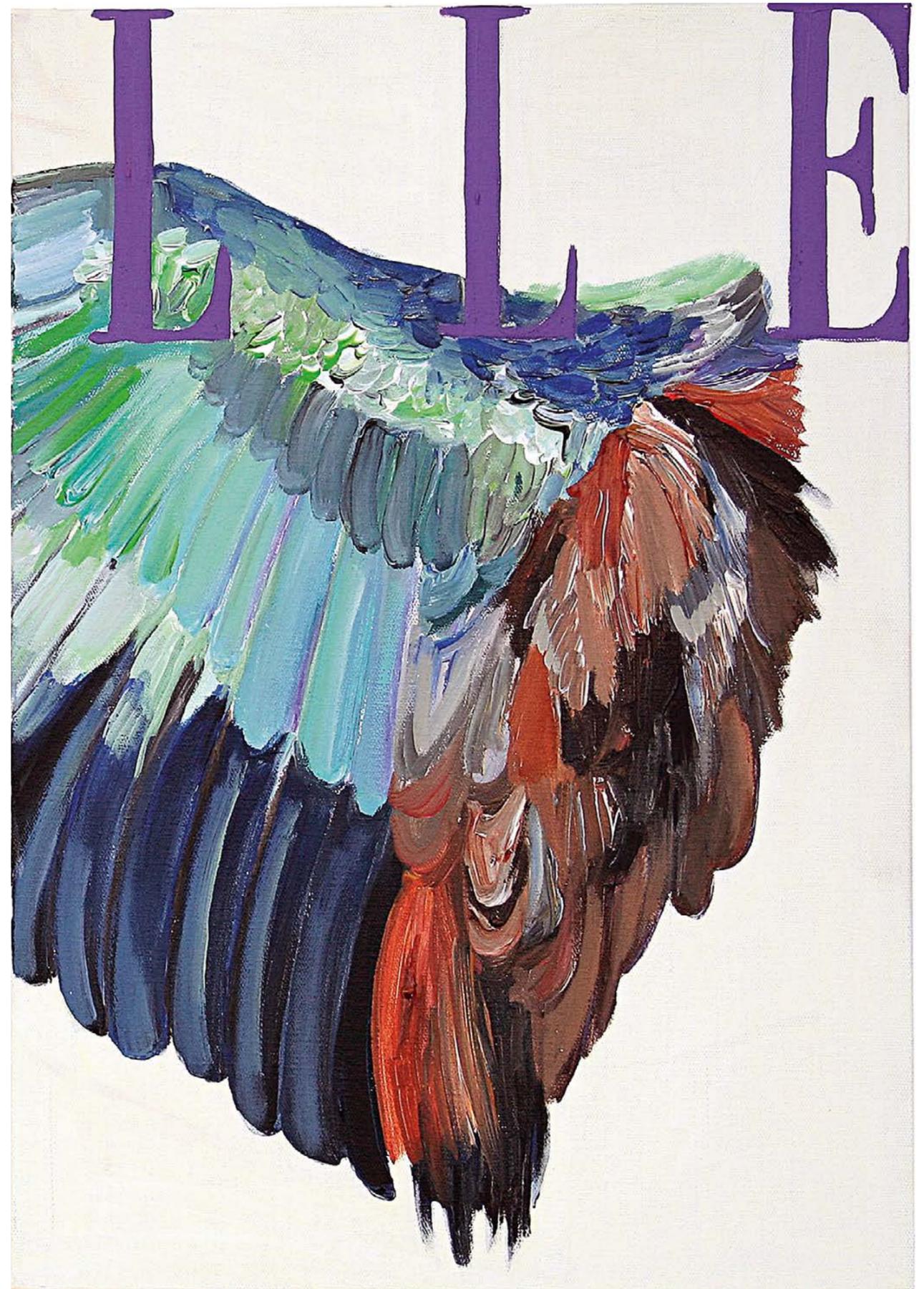
Prédelle (Abstract #2), 2018





*Prédelle (Border #1), 2018
Prédelle (May Be), 2019
Prédelle (Border #2), 2018-2021*

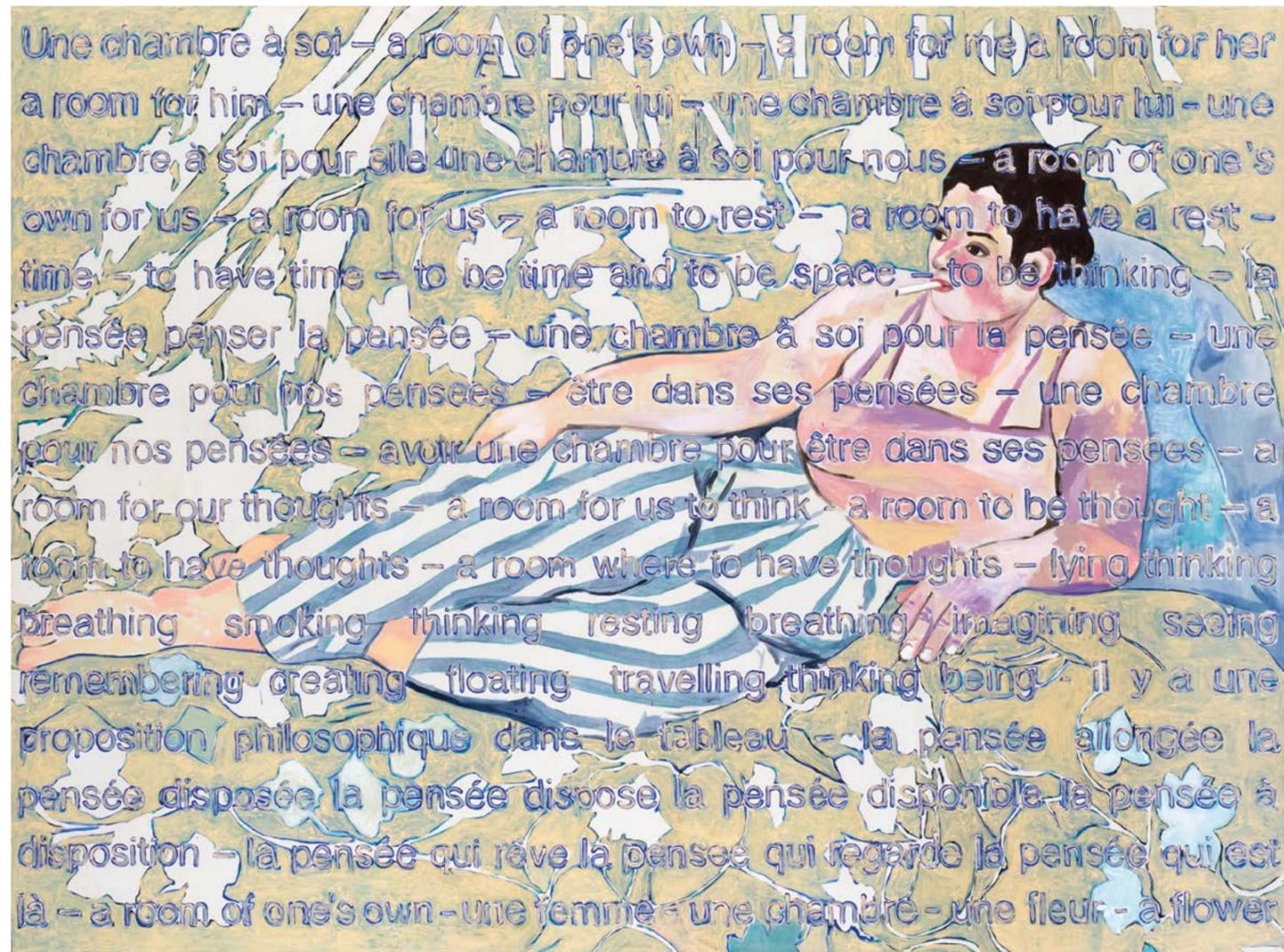






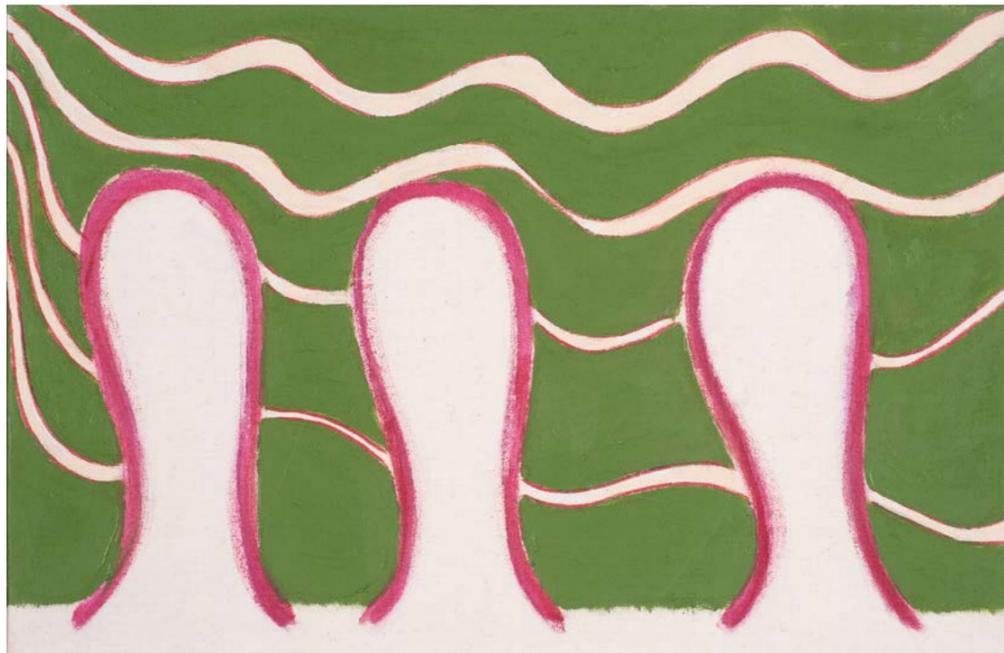
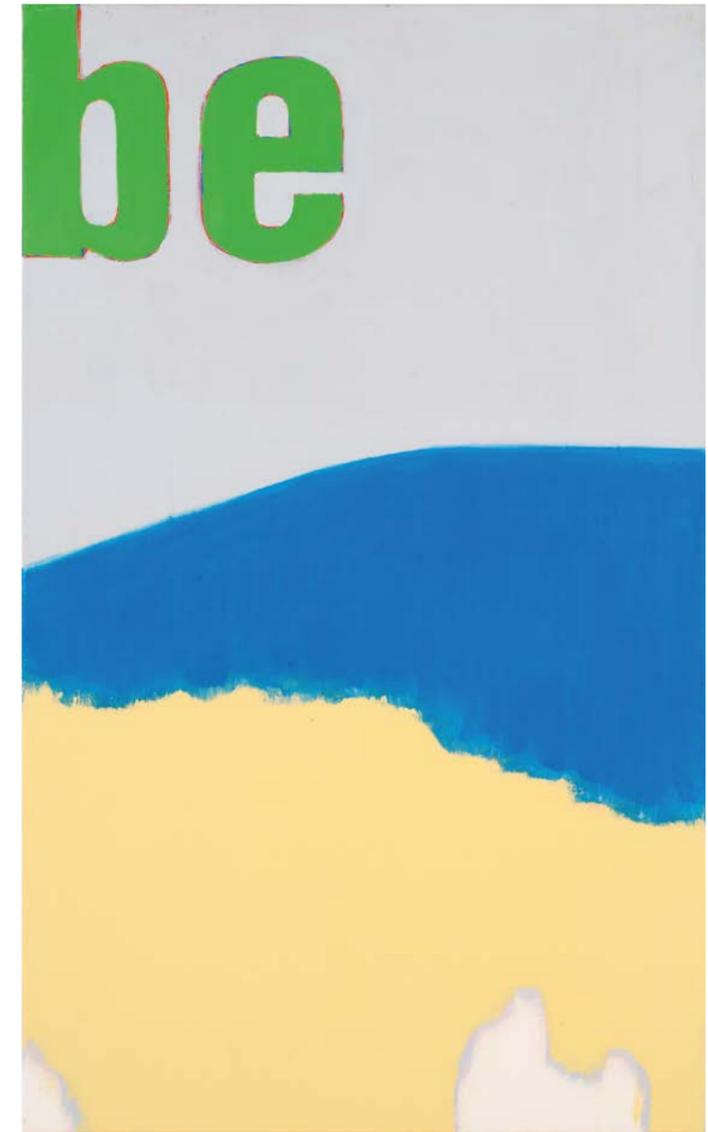
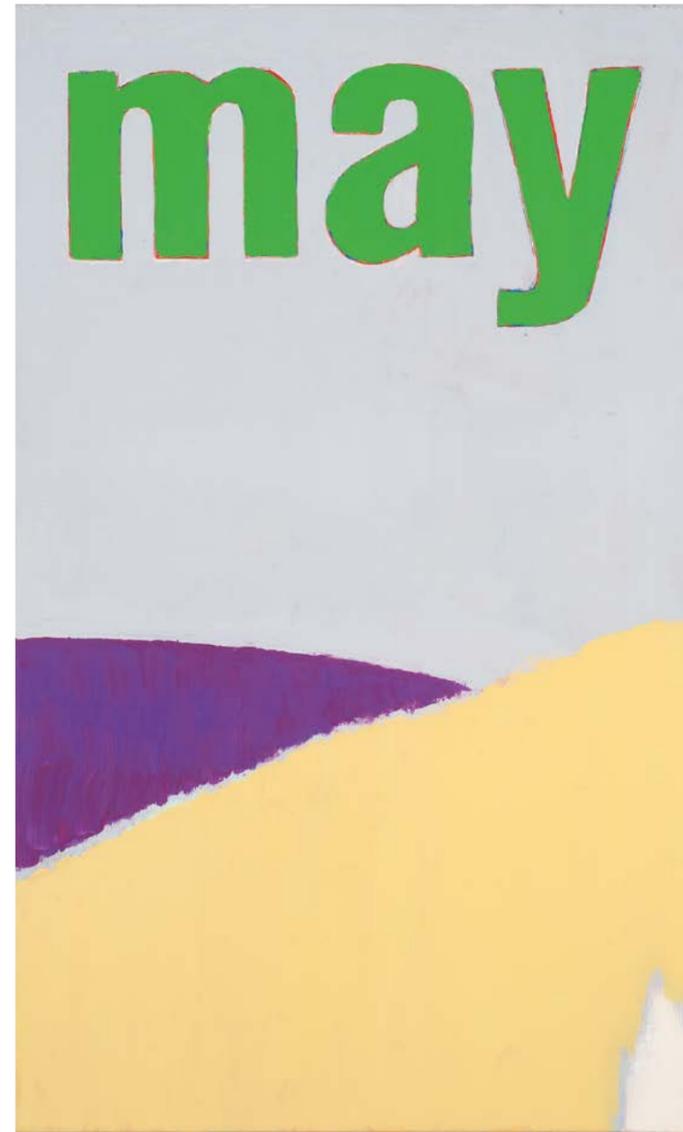
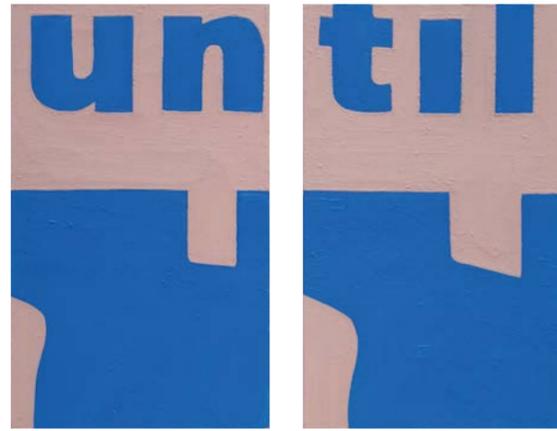
Prédelle (Painting #3), 2008

Virginia Valadon, 2014

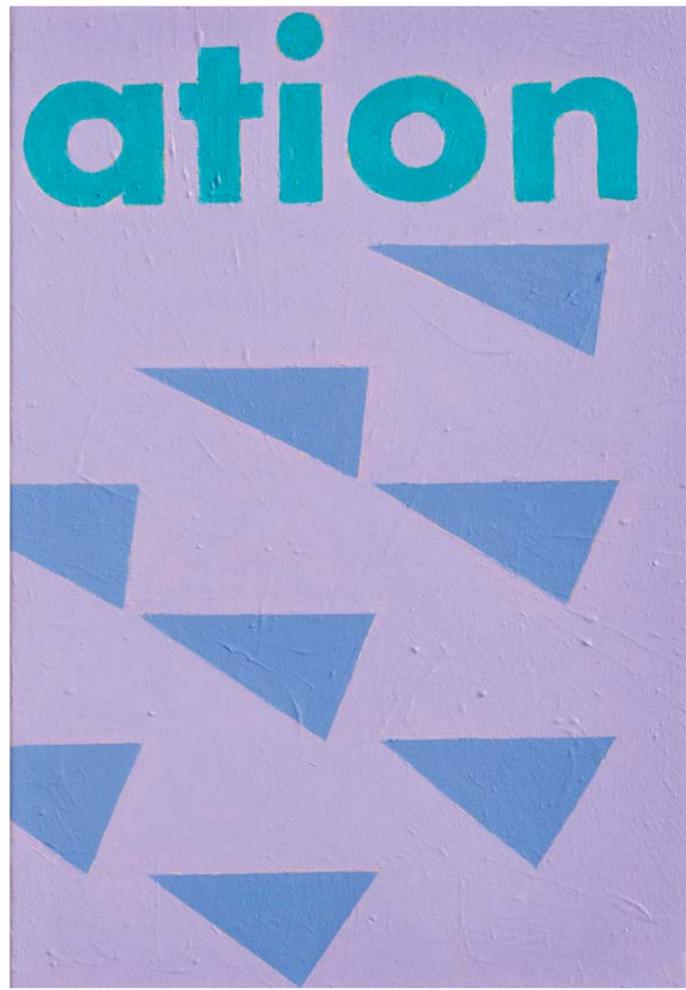
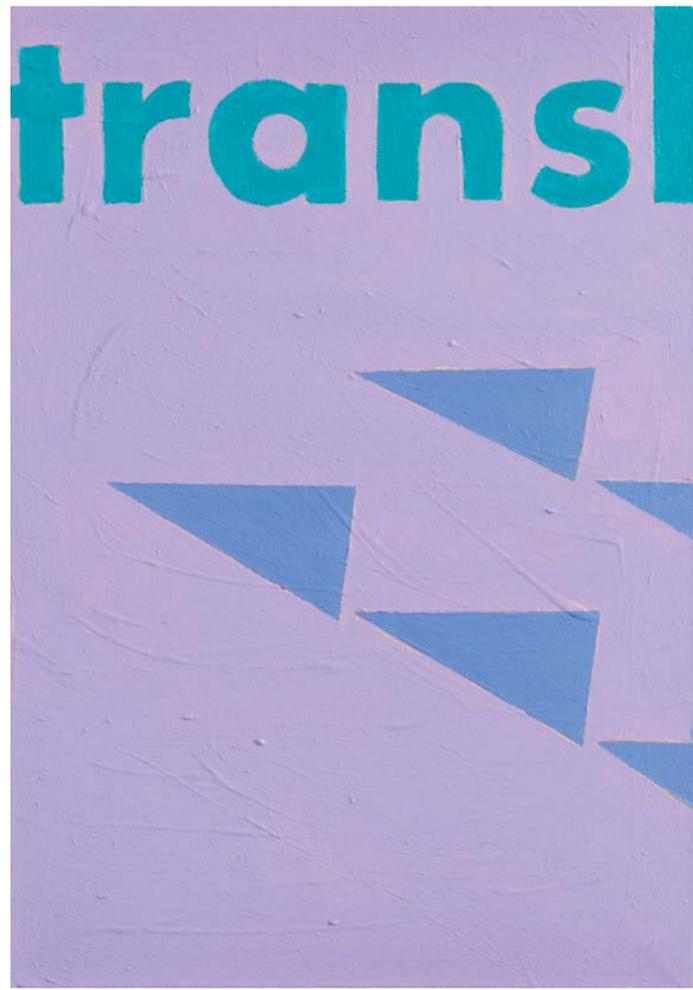


Baby Big-Big, 2023

Prédelle (Until #1), 2018
Prédelle (Maybe #4), 2021



Baby Big-Big #2, 2021



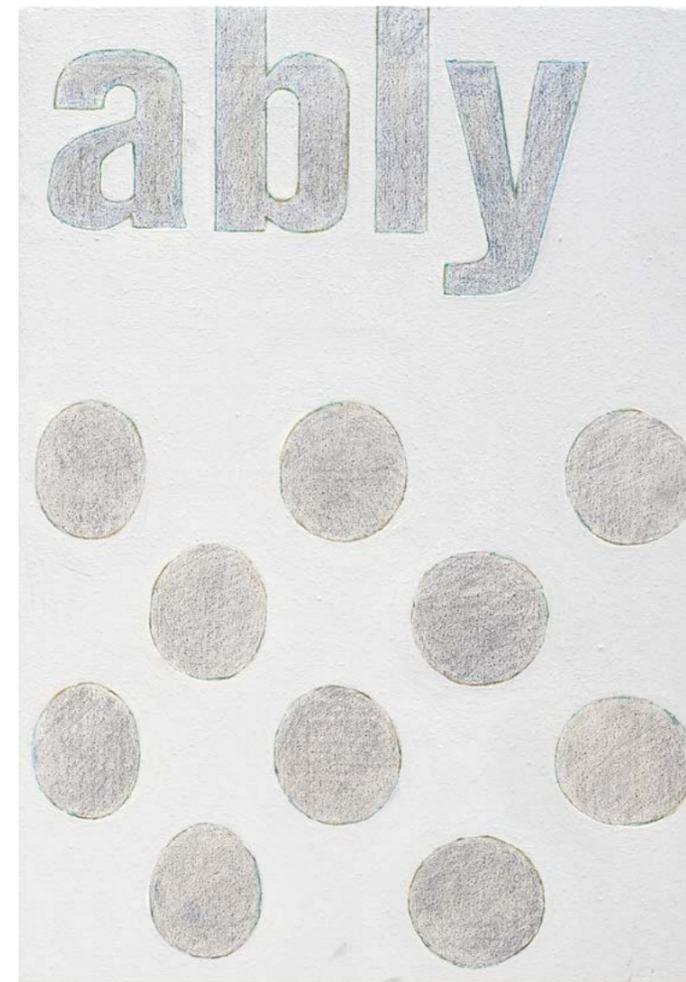
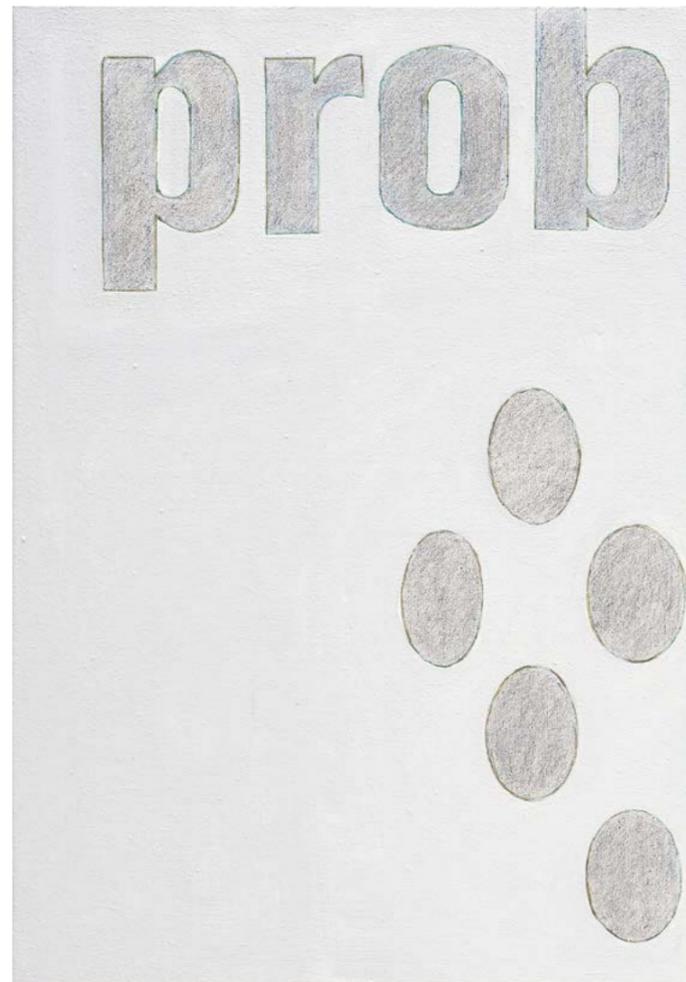
*Prédelle (Translation #2), 2022
Prédelle (May Be #3), 2020
Prédelle (Border), 2017*



Big-Big & Bang-Bang, 2010



Portrait grandeur nature (Jacqueline Lacan), 2008



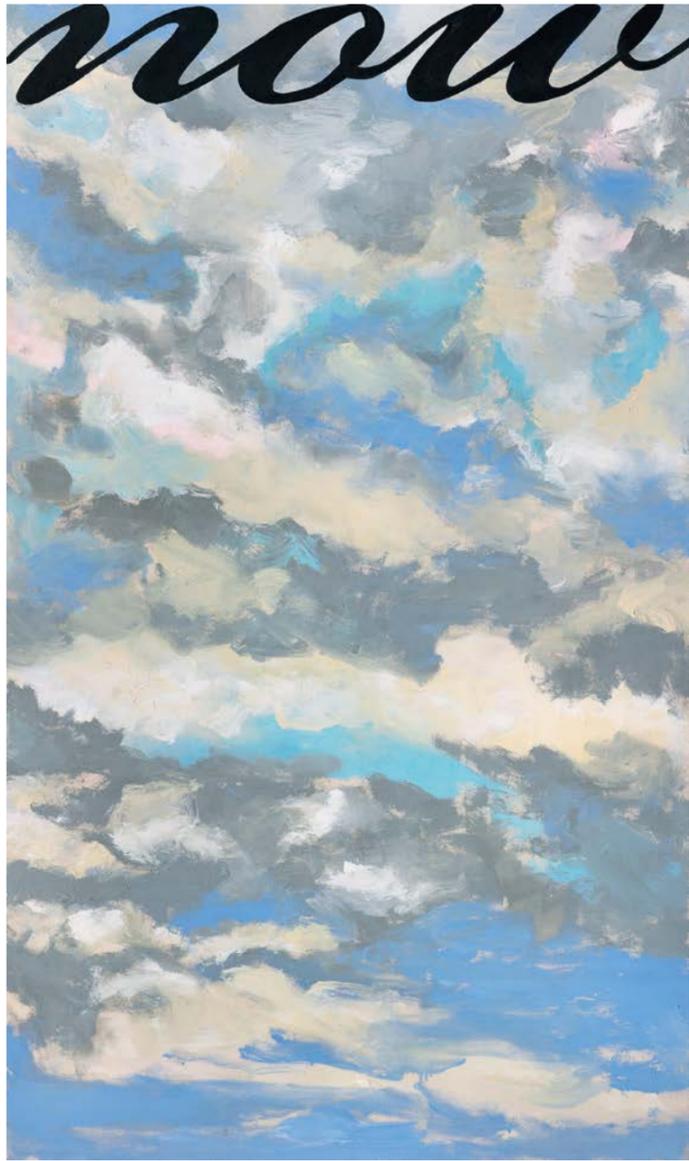


Prédelle (Maintenant), 2008
Prédelle (Now #3), 2008

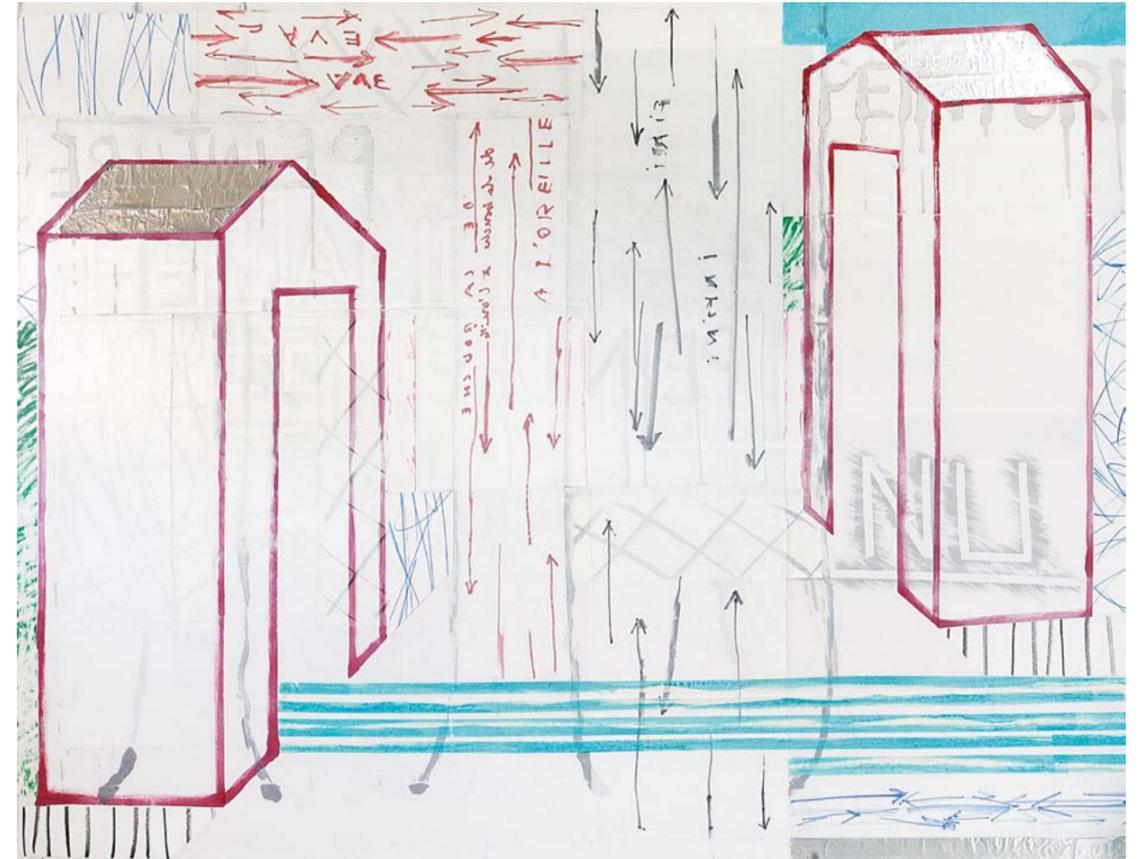


Sans titre, 1995

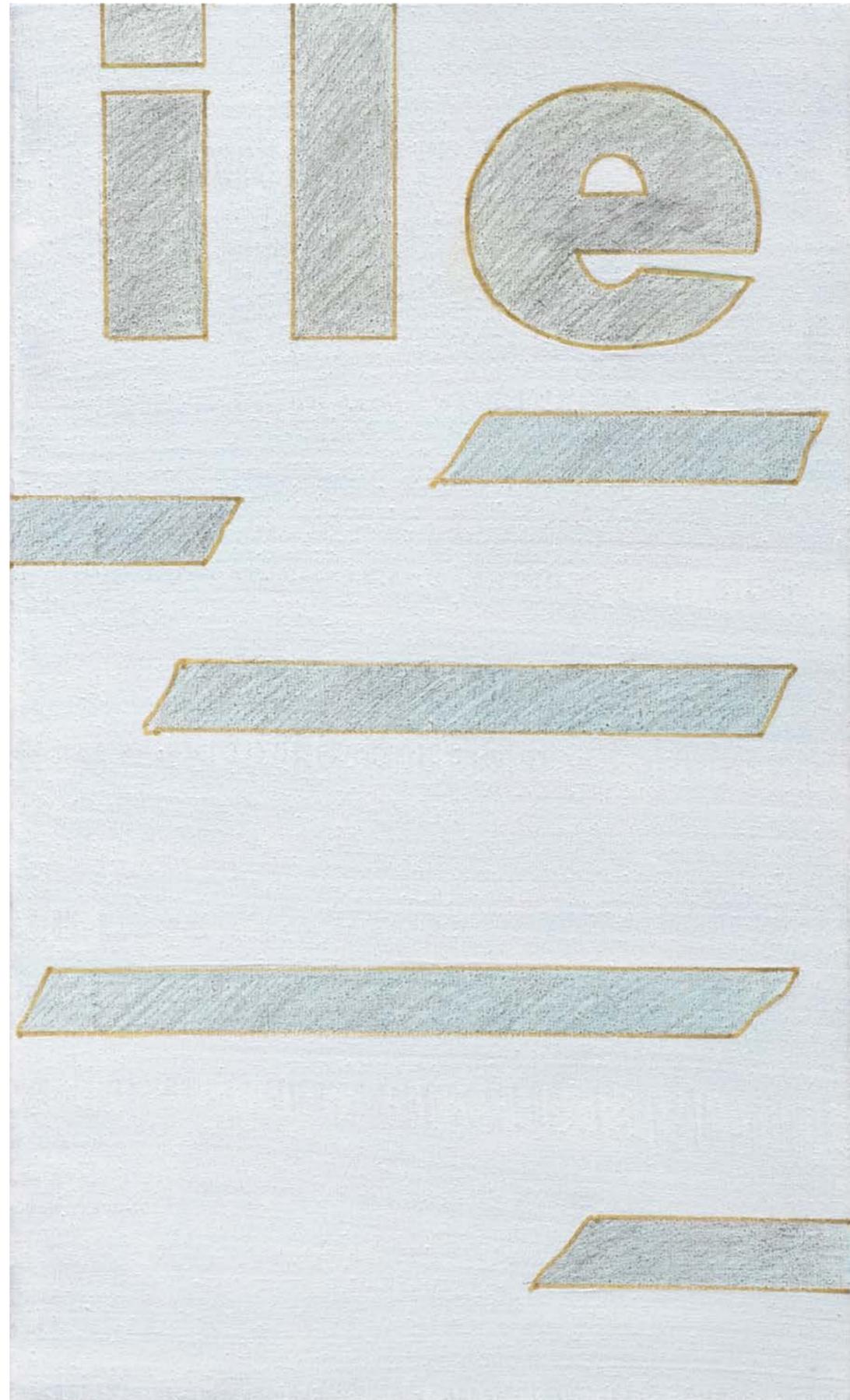
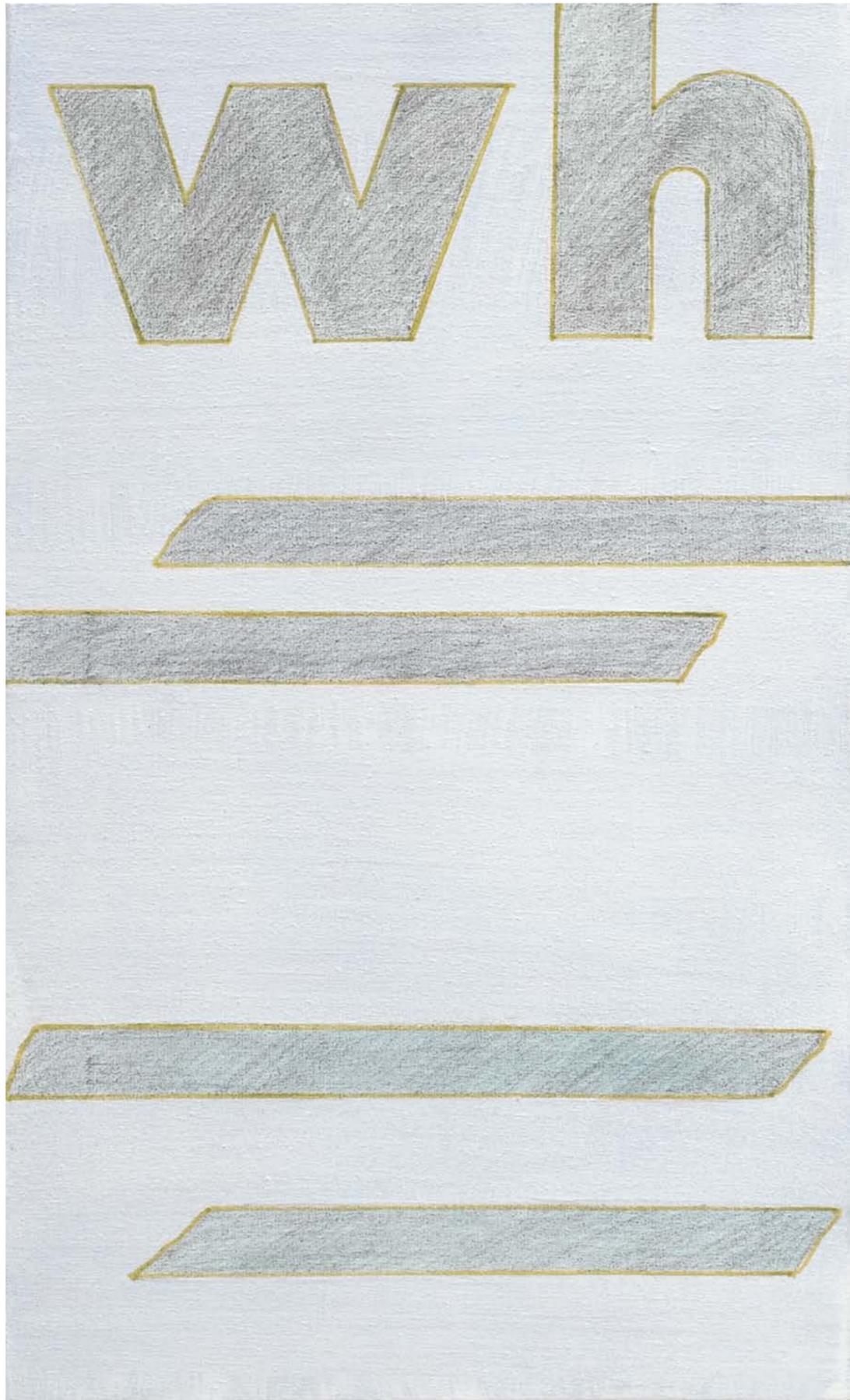


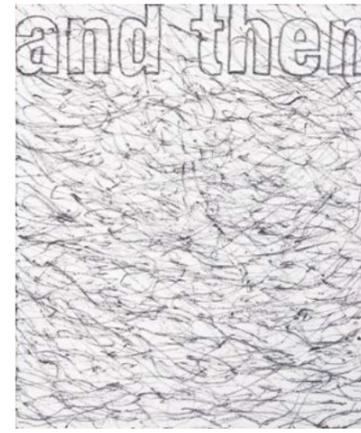


Grande prédelle (Now), 2010

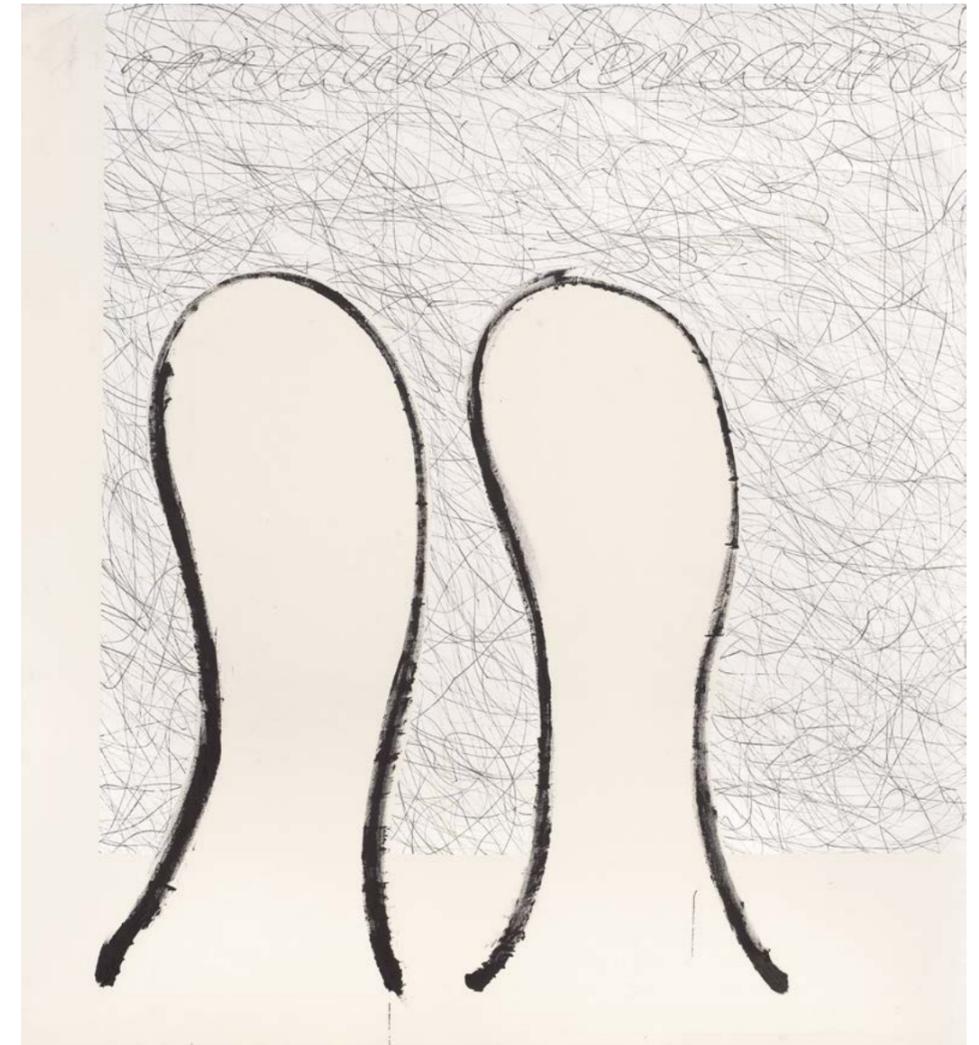


À l'écoute, 2002





Origine du Monde (Live), 2005



Big-Big & Bang-Bang maintenant, 2020



Time, 2010



Big-Big & Bang-Bang #15, 1995
Big-Big & Bang-Bang #19, 1995
Big-Big & Bang-Bang #10, 1995





Maintenant, 2012



Baby Big-Big #8, 2023

Baby Big-Big #6, 2021





Prédelle (Crossing), 2020



Big-Big & Bang-Bang #12, 1995

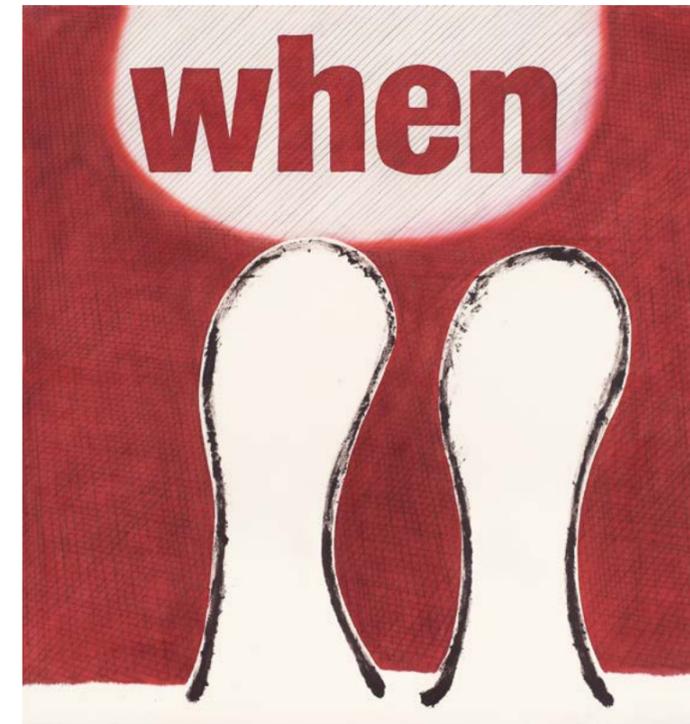
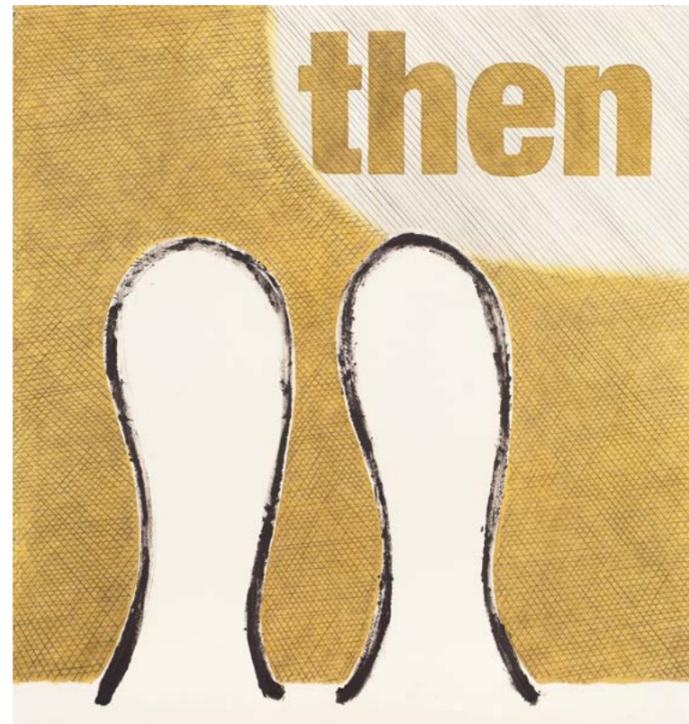
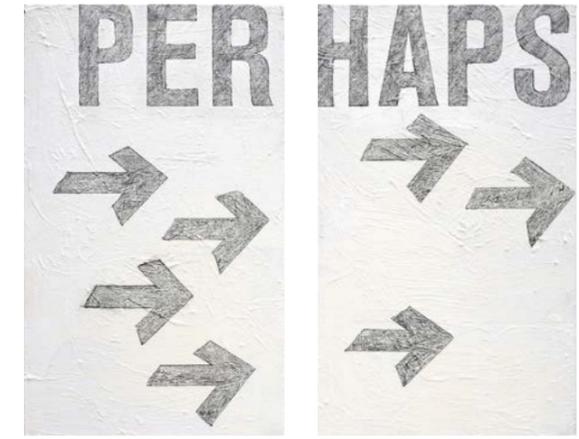


Portrait grandeur nature (Claude Cahun), 2019

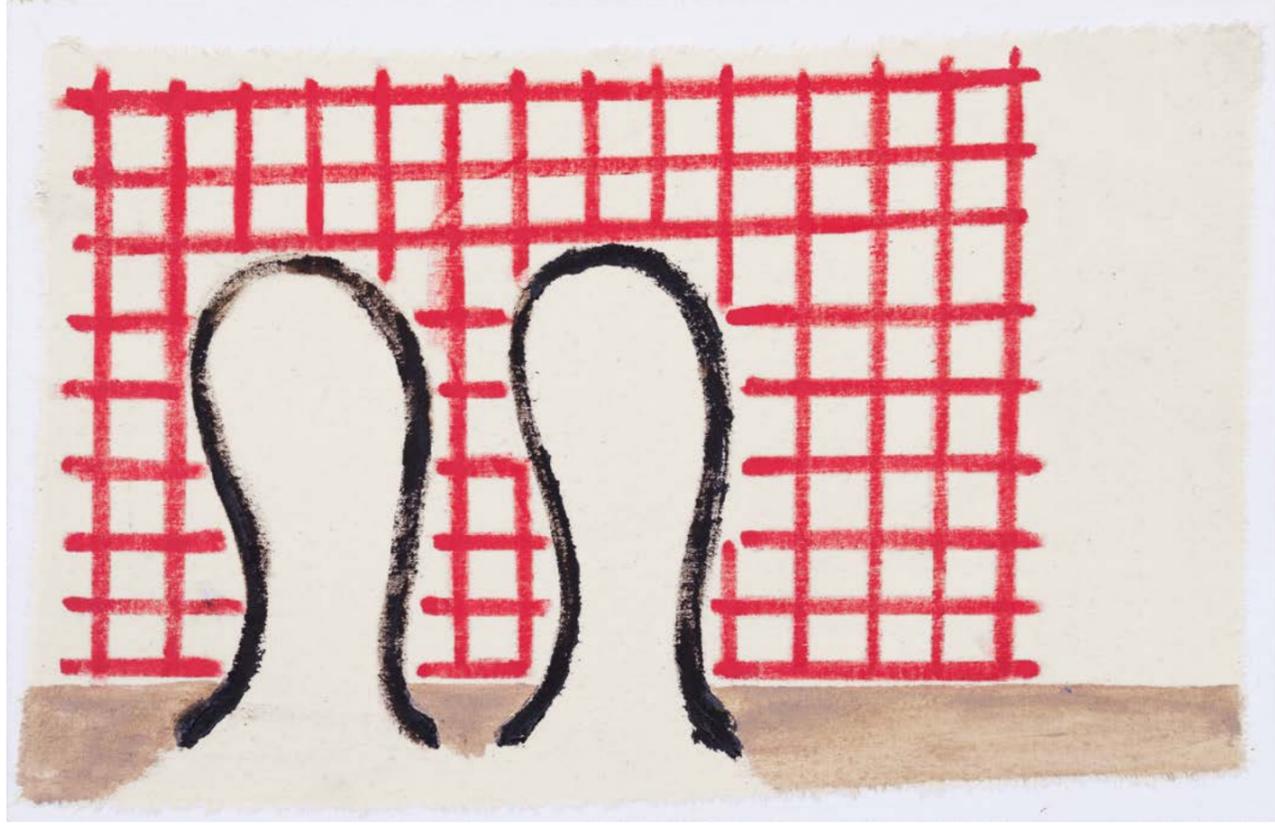


Big-Big & Bang-Bang #28, 2010

Prédelle (Perhaps), 2018

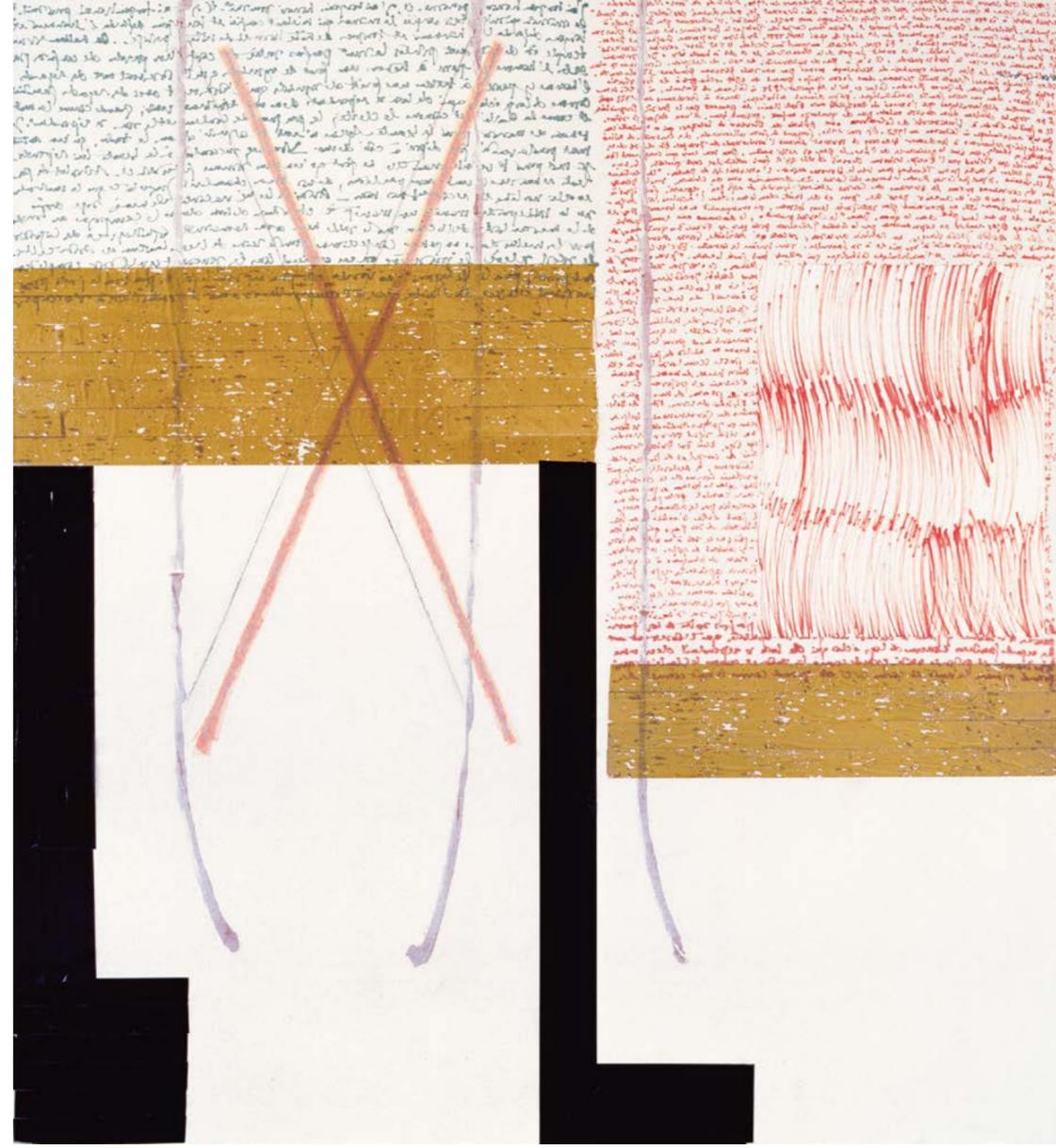


*Big-Big & Bang-Bang Now, 2011
Big-Big & Bang-Bang Then, 2011
Big-Big & Bang-Bang When, 2011*

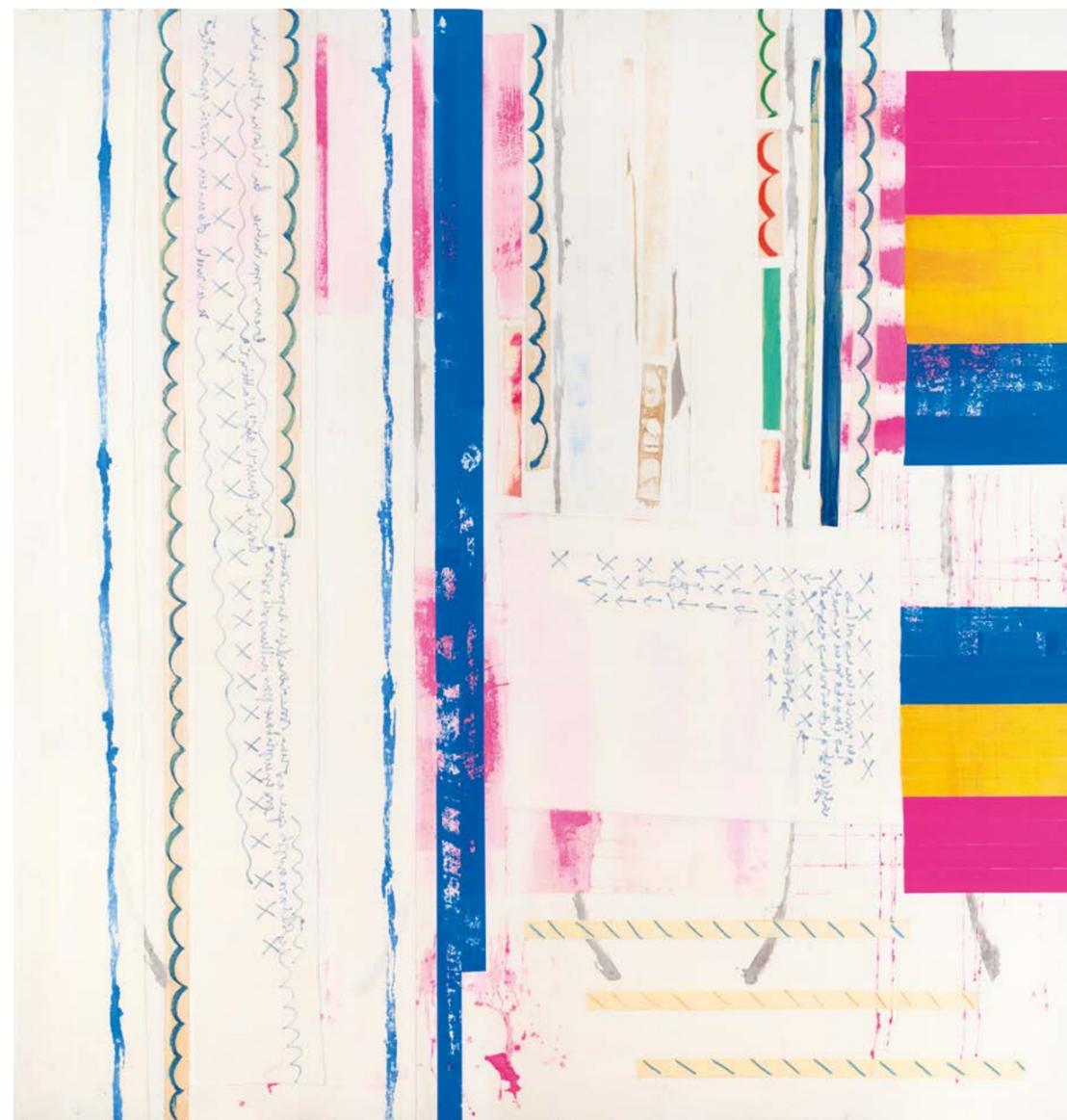


Baby Big-Big, 2020

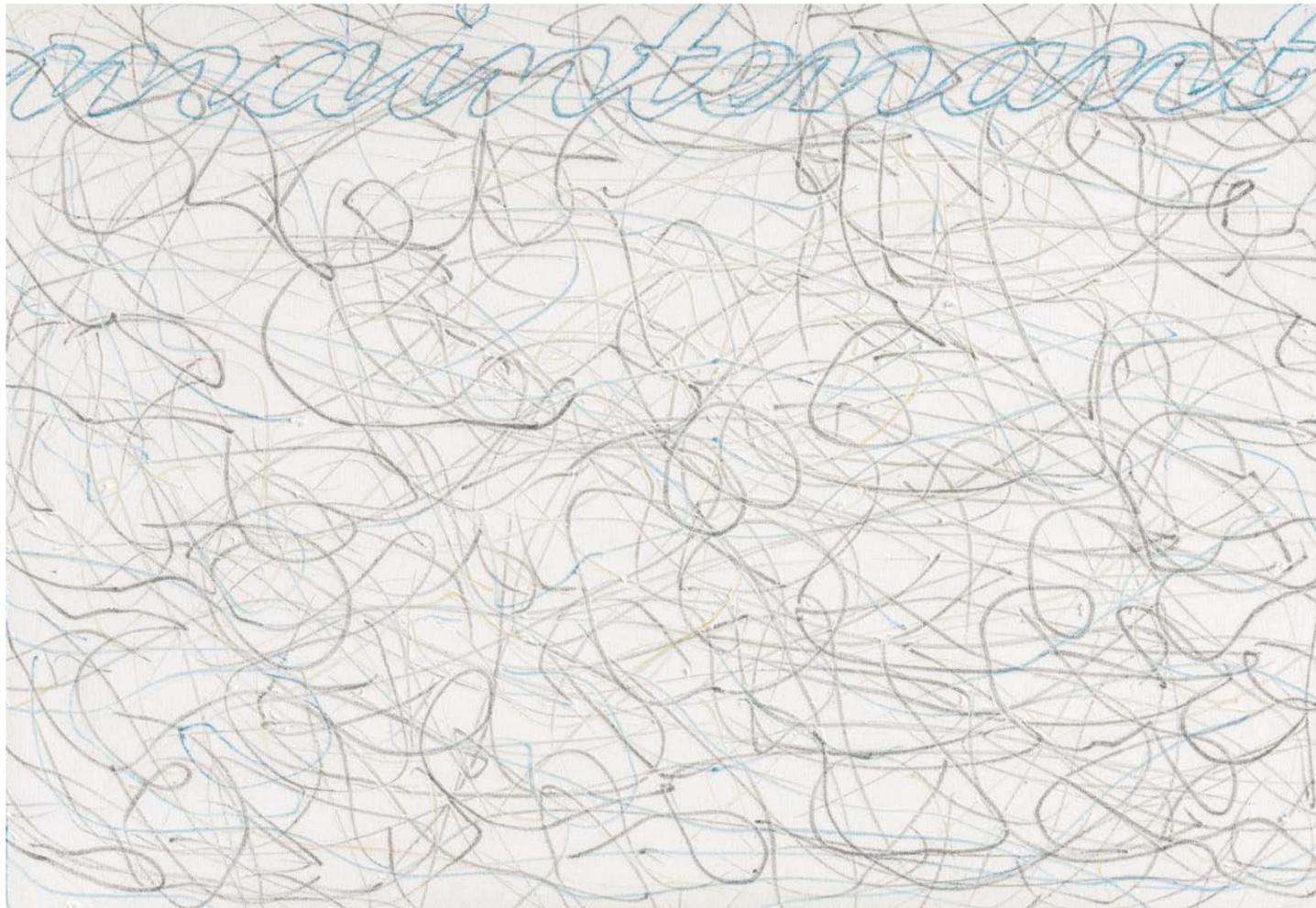
Un problème de santé publique, 1999



Peinture primaire, 2000



L'Annoncée, 2002



L'espace et son double

Agnès Thurnauer en conversation avec Lorenzo Benedetti

LB Commençons par parler de la temporalité à l'œuvre dans ta pratique. Tes différentes séries de peintures, sculptures ou dessins ne se succèdent pas dans le temps mais coexistent sur la durée. Pourquoi cette méthode ouverte plutôt qu'une progression linéaire où les époques se remplaceraient au fur et à mesure ?

AT Je ne referme pas les séries parce que je continue à dialoguer avec elles, à peindre et penser avec elles. La plus ancienne, les « Big-Big & Bang-Bang » (depuis 1995), traverse effectivement tout mon travail. Cette figure anthropomorphe est née d'un geste simple, presque archaïque, que j'ai besoin de reconvoquer régulièrement, comme pour retrouver le socle de toute ma démarche. De même, les « Prédelles » (depuis 2007) procèdent d'une réflexion quotidienne sur le mot et sa résonance picturale. Les « Peintures d'histoire » (depuis 2005) creusent l'écho et la reprise des icônes. La série « Mapping the Studio » (depuis 2012) convoque explicitement différentes familles de formes toutes rendues synchrones dans le plan du tableau. J'aime cette notion de cartographie du travail. Mes séries m'habitent au quotidien. Elles coexistent à l'atelier et dialoguent ensemble. Il y a, au centre, un axe sur la plasticité du langage et les différentes séries se distribuent naturellement autour de cet axe. Si je les poursuis, c'est parce qu'elles me semblent suffisamment riches et que je n'ai pas épuisé leur potentiel. Mon travail grandit avec elles. Je travaille ainsi de façon chorale, ce qui induit un autre rapport au temps, qui n'est pas linéaire, mais circulaire. Pour moi, c'est une évidence et une nécessité.

LB J'aimerais justement parler de la série des « Big-Big & Bang-Bang » car elle met en scène un dispositif particulièrement riche d'interprétations. Nous nous retrouvons à voir deux « personnes » qui sont dans le tableau et semblent presque être nos ombres, nos projections. Nous nous reconnaissons dans le tableau parce que nous le voyons consciemment. Nous regardons, nous réfléchissons en son sein. Dans tes œuvres, il y a souvent un vecteur qui nous unit et nous fait prendre conscience que nous sommes « toujours » devant le tableau.

AT C'était le rôle des petits miroirs convexes dans le fond des tableaux de l'École du Nord des XVI^e et XVII^e siècles : nous signifier que notre œil est dans ce que nous voyons et que, simultanément, nous nous réfléchissons dedans. Il me semble en effet que la peinture propose cet espace devant lequel notre présence est toujours attendue, possible et nécessaire à sa vie. J'aime cette phrase de Jacques Lacan qui dit que « le tableau, certes, est dans mon œil. Mais moi, je suis dans le tableau ». Il y a cette réciprocité dans les *Big-Big & Bang-Bang* : nous voyons le tableau et nous sommes aussi dedans.

LB Être devant le tableau et entrer dans le tableau ?

AT C'est cela. Un jour, quelqu'un m'a dit qu'il aimerait vivre dans l'un des tableaux que je lui montrais. Cette réflexion résume pour moi l'essence de la peinture : offrir suffisamment d'espace – plastique, sensible et mental – pour que celui ou celle qui regarde trouve toujours à y loger son regard, à y élire domicile. Une chambre à soi ! Si le tableau nous laisse une porte d'entrée pour pénétrer dans son espace, c'est aussi du temps que l'on y trouve.

LB Relevons également la présence du langage, liée à cette conscience du fait qu'il y a, en face du tableau, le regard performé par le visiteur ou la visiteuse. Il y a toujours un dialogue entre l'objet et la personne en face de cet objet, un moment très physique dans l'espace de la peinture.

AT C'est pour cela que je n'aime pas quand la peinture est trop autoritaire ou trop parfaite. Elle devient alors une démonstration de pouvoir et interdit l'ouverture au dialogue. La façon dont

le-la peintre est « entré-e » en peinture, entré-e dans le tableau, le dispositif de pensée et la performance des gestes qui l'ont conduit, induit l'émancipation du-de la regardeur-se, accompagne sa propre pérégrination en son sein.

LB Dans ton travail, notamment dans la série « Mapping the Studio », l'on ressent la manière dont la surface de la toile se promène dans l'espace du studio et incorpore des gestes. Pour la série des « Big-Big & Bang-Bang », tu peins directement sur le mur puis maroufle la toile une fois le geste effectué. Il y a une relation très étroite entre l'espace de l'atelier, ton atelier, et ton œuvre. Cette présence du studio demeure toujours dans l'espace imaginaire en face du tableau.

AT Oui, parce qu'il s'agit aussi d'un espace mental. « Mapping the Studio » est un titre que j'ai emprunté à Bruce Nauman (*1941) et qui est important pour moi. Il signifie la relation entre le sol et le mur et cette manière d'arpenter l'espace qui est à l'œuvre dans le travail. Je parle souvent de l'histoire comme géographie, car je rabats la temporalité historique sur l'étendue géographique. L'histoire de l'art n'est pas unidirectionnelle et mon travail n'est pas linéaire. Le sol de l'atelier permet de déployer ces temporalités en corolle. Je peux ainsi circuler librement dans et entre les époques : celles que je cite dans certaines de mes œuvres par le biais d'artistes du « passé » comme celles de mon travail qui dialoguent toutes ensemble. Le sol de l'atelier est à la fois un espace et un médium, le lieu performatif où les expériences s'effectuent et la surface qui enregistre tous ces gestes de travail. Au sol, la géographie, horizontale ; au mur, l'histoire, verticale. Ce « principe » était d'ailleurs au cœur du dispositif de mon exposition *Les Circonstances ne sont pas atténuantes* au Palais de Tokyo en 2003. J'avais fait faire des socles aux dimensions exactes des châssis, d'environ 40 centimètres de haut, et le public pouvait ainsi évoluer dans la peinture, entre verticalité et horizontalité, dans une tridimensionnalité plastique et psychique. J'ai repris avec beaucoup de plaisir ce dispositif pour l'exposition *A comme Boa* au LAM en 2022. Cela fait toujours sens pour moi de voir la peinture se déployer dans l'espace. Comme surface, d'une part, puis comme langage, de l'autre, notamment avec la série des « Matrices » (depuis 2012).



Vues de l'exposition *Les Circonstances ne sont pas atténuantes*, Palais de Tokyo, Paris, 2003

LB L'atelier, c'est le lieu d'origine de l'œuvre, là où l'artiste fait l'œuvre, et c'est ce moment de travail que l'on retrouve une fois en face du tableau. Je trouve très important d'avoir la possibilité de se mettre à la place de l'artiste, de construire un dialogue avec l'espace offert, ce moment où l'on regarde la peinture et l'on se retrouve dans la même position que l'artiste, mais dans un autre temps. Une conversation entre l'artiste, l'œuvre et le-la regardeur-se se déclenche alors. Une œuvre de 1967 de Giulio Paolini (*1940) consiste en la « simple » reproduction photographique d'une peinture de Lorenzo Lotto représentant un jeune homme (*Ritrato di giovanne*, « Portrait d'un jeune homme », 1506) dont le titre est *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* (« Jeune homme qui

- regarde Lorenzo Lotto»). Effectivement, il s'agit de quelqu'un qui est en train de regarder Lorenzo Lotto (le modèle) tout en nous regardant. Dans l'art, l'artiste reste toujours présent. L'élément intéressant est qu'il y a toujours cette sensation de regarder au-delà de la surface. Dans la série « Mapping the Studio », c'est la présence de l'œuvre dans l'espace avec toutes les traces qui dépassent la surface du tableau et indiquent la rémanence de la présence de l'artiste devant la toile.
- AT Exactement. J'aime que le sol de l'atelier soit devenu le fond du tableau et que tous ces gestes y soient condensés. Le sol contient cette jachère des matériaux et des idées qui sédimentent et prospèrent, se transforment ou disparaissent. La pensée picturale va prendre corps au travers des formes qu'elle produit et qui naissent de ce sol physique et psychique. On sent « dans » et sur ce sol l'instantanéité des gestes, surtout quand j'applique des scotchs colorés ou des morceaux de papier figurant des notes. J'aime beaucoup positionner et déplacer puis repositionner ces éléments sur la surface de la toile. Parfois, je colle aussi des reproductions de tableaux découpées dans des catalogues. Sur ce sol, plusieurs séries donc plusieurs temporalités cohabitent entre elles. Quant au mur de l'atelier, je souhaitais l'emporter dans mon exposition au Musée Matisse de Nice (*On se retrouve chez toi*, 2022). Déplacer mon studio, le lieu de l'artiste, dans l'espace d'exposition qui est le lieu du public. Cela induit la notion d'interchangeabilité, le public se retrouve à la place de l'artiste.
- LB Comme le fait Christopher Williams (*1956) lorsqu'il expose les cimaises de précédentes expositions au sein de ses expositions. Le mur devient un héritage des lieux d'exposition antérieurs. Cette idée de faux mur, juste pour l'exposition, est intéressante dans cette construction d'une architecture pour l'exposition puisqu'il s'agit d'une architecture de fiction. Cette idée de déplacer des morceaux d'atelier permet alors l'existence de différents points de vue, à la fois spatiaux et temporels.
- AT Le point de vue soulève les questions de la perspective et de la réflexivité : la perspective au sens de proposer une place au·à la regardeur·se, la réflexivité pour lui permettre de « voir » à la place du tableau – avec lui. Le mur est un espace de projection en soi. Aujourd'hui, j'ai envie d'éditer ce mur comme un multiple. Une édition sur tissu, par exemple un grand morceau de soie à l'échelle une à accrocher chez soi, superposant l'espace du studio au mur de son espace privé.
- LB La question de l'atelier articule le concept de l'original avec celui de l'origine – deux définitions extrêmement liées. C'est une idée également présente en linguistique. Le grand linguiste suisse Ferdinand de Saussure (1857-1913) disait toujours que si la langue est en constant changement, l'étymologie, elle, est extrêmement ancienne. Il y a cette idée dans tes *Prédelles* qui articulent mots et figures. Ferdinand de Saussure disait également que la potentialité du texte est bien plus grande que celle de l'image car il est toujours possible d'ajouter de la négation à un texte, ce qui est impossible avec une image. Quand Rémy Zaugg (1943-2005) écrit sur ses tableaux « LOOK, I AM BLIND, LOOK », il joue avec ce paradoxe dans le domaine de l'écriture. Il est impossible de dire « Je suis aveugle » avec une image. Enfin, Ferdinand de Saussure parlait aussi de la langue comme de la « première Institution ». Ton tableau *Le Grand rêve* (2006, voir p. 146-147) est très éloquent à ce sujet : il représente la crise de l'institution. Détruire les œuvres par la contestation, comme l'ont fait les étudiants en architecture à Milan en 1968 lors de la Triennale de Milan, c'est une crise entre images et textes. Dans ton tableau, il y a cette dichotomie : l'affirmation des mots d'un côté, très politique, et l'image des personnages de l'autre. L'image devient dominante mais il y a ce contraste entre un programme-manifeste et des contenus visuels dans un rapport conflictuel.
- AT L'espace, c'est tout à fait le sujet de ce polyptique qui évoque Giancarlo De Carlo à la Triennale à Milan en 1968 : il dit qu'il faut arrêter de produire des objets et qu'il faut penser à l'espace. L'espace, c'est la relation à l'autre. C'est ce qui est beau dans *Les Ménines* (1656-1657) de Diego Vélasquez : cette mobilité, la possibilité que le public et le tableau ont de bouger l'un en face de l'autre, sans avoir de place assignée, immuable. Il y a aussi la liberté de la matière.
- J'ai beaucoup travaillé sur le Principe d'équivalence de Robert Filliou (1926-1987) en féminisant son « bien fait, mal fait, pas fait », lequel interroge les canons esthétiques, ceux de la peinture et de la beauté. C'est une grande liberté d'esprit pour l'artiste mais aussi pour le·la regardeur·se qui peut faire sa propre lecture en naviguant entre les différentes « eaux » du tableau. Bien peindre n'est pas la question : peindre, c'est représenter le chemin vers la représentation et son destinataire. On le voit très bien avec *Les Ménines*, dans ses différents degrés de « résolution » de la matière picturale. Il y a du jeu dans les façons de faire, au sens de flottement, de liberté. C'est également cette idée belge de la peinture qui ne se drapait pas dans trop de sérieux. Je pense à Marcel Broodthaers (1924-1976), René Daniels (*1950) ou René Magritte (1898-1967) et à cette ironie qui est une façon d'amplifier et de conceptualiser la peinture – le *Fémur d'homme belge* (1965) de Marcel Broodthaers – et ouvre à plusieurs lectures et points de vue, afin de faire entrer le·la regardeur·se dans l'idée et ses représentations, aux côtés de l'artiste.
- LB Dans ton œuvre, la multiplicité des couches conceptuelles donne la possibilité de regarder et de trouver quelque chose. Il y a, à la fois, la possibilité du miroir, et aussi le fait de jouer des tensions, articulations et dynamiques entre le langage et l'image qui, toutes, se déroulent à la surface du tableau – un autre espace conceptuel.
- AT La surface, c'est ce qu'il y a de plus profond et c'est loin d'être quelque chose d'homogène. C'est un tissage de plans, de formes et de fractures. Mais toujours et en premier lieu, avec beaucoup de plaisir à peindre ! Cette multiplicité de fractures crée une multiplicité de lectures et de regards, dans une multiplicité de temps. Dans son essai *La Mémoire des œuvres* (1992), la philosophe et écrivaine Judith Schlanger écrit que « la survie des œuvres est une présence renouvelée en permanence, une actualité rejouée pour chaque génération, rejouée d'ailleurs pour chaque lecture ».
- LB Cette conscience que ce n'est pas seulement l'artiste mais bien l'œuvre qui veut parler, qui est le lieu de la complexité – ce qui nous ramène à l'histoire de l'art et constitue sans doute l'une des raisons pour laquelle celle-ci t'intéresse tant. La référence aux artistes mais aussi l'analyse du passé offrent une nouvelle façon de regarder les choses. *Les Ménines* sont en cela intéressantes parce que ce tableau s'adresse au futur et, tant que ce tableau existe, il y aura toujours quelqu'un en face. Cette œuvre a généré un nombre incroyable de réflexions que son auteur n'a pu envisager. En revanche, il savait qu'il y aurait des descriptions de ce tableau. C'est extraordinairement en ligne avec Lorenzo Lotto. Ce n'est pas un hasard si Giulio Paolini travaille sur un peintre du XVI^e siècle et il faut aussi dire que le XVI^e siècle est une période de prise de conscience de regards différents. *Les Ménines* révèle l'espace du dedans et l'espace du dehors comme le fait ta série des « Big-Big & Bang-Bang ».
- AT Je crois qu'une œuvre qui intègre la place du public, comme regardeur ou lecteur, est une œuvre qui ne vieillit pas. Elle l'intègre dans toutes les temporalités futures. *Les Big-Big & Bang-Bang* sont des intercesseurs, pour reprendre Gilles Deleuze, soit un dispositif invitant à se tenir devant le tableau, sur son seuil, à regarder dedans. Cette forme s'est littéralement invitée dans mon atelier. Elle est entrée un jour dans ma peinture et n'en est plus ressortie. C'est le seuil, le regard premier, primaire, primitif – et l'interface avec l'autre. Entre le tableau et le·la regardeur·se, il y a cette

forme. Comme tu le dis très bien, elle appelle le regard futur, celui qui viendra plus tard, un jour, se tenir et s'activer devant elle.

LB C'est déjà un élément de transfert, une information, un dispositif. Avec *Les Ménines*, il s'agit d'affirmer : « vous êtes là ». L'artiste est là et nous y sommes avec lui. Une conversation s'engage entre celui ou celle qui a fait le tableau, celui ou celle qui l'a vu, nous qui sommes en train de le regarder et ceux et celles qui le regarderont dans le futur. Cette liaison invisible fait le lien entre l'espace du tableau et toute une série de personnes à des moments différents.

AT Comme chez Rémy Zaugg. Cette conscience du dispositif de la peinture et du regard m'a toujours intéressée dans l'histoire de l'art : la conscience de l'adresse du tableau, de son message, de sa lecture et de son interprétation. La période du Quattrocento m'a beaucoup apportée à ce sujet. J'ai toujours été très sensible à ces dispositifs aussi conceptuels que sensibles, à ces tableaux qui donnent à lire – à parcourir – l'histoire des Évangiles avec une performativité et modernité inouïes.

LB Chez Rémy Zaugg, il y a cette interpellation qui interroge la cécité de l'artiste et du-de la regardeur-se. Nous sommes tous logé-e-s à la même enseigne, : nous voyons certaines choses tandis que d'autres nous sont invisibles. Il interroge le discernement, à la fois la subjectivité du regard et la condition du contexte de l'époque. Il y a toujours quelque chose que nous ne voyons pas car nous sommes enfermé-e-s dans notre dimension temporelle qui, à la fois, ouvre de nouvelles perspectives et en cache d'autres. Voir, c'est aussi cacher. Rémy Zaugg travaille sur le fait qu'on est toujours en train de cacher quelque chose dans le regard. Dans tes *Big-Big & Bang-Bang*, il y a deux figures devant l'image qui montrent et cachent tout à la fois. « LOOK, I AM BLIND, LOOK » : qui est aveugle ? Celui-celle qui lit ou celui-celle qui écrit ? L'artiste ou le-la regardeur-se ? Chez toi, il y a cette interchangeabilité créative entre l'artiste et le-la regardeur-se.

AT J'aime beaucoup cette notion de liaison. Il s'agit, j'y crois fortement, d'une rotondité et non d'une linéarité. Il n'y a pas l'avant et l'après. Le temps va dans les deux sens. Pas seulement *Les Ménines* qui affirment que nous sommes en face d'elles, mais aussi la question du temps qui revient, qui fait un retour sur lui-même. C'est très nietzschéen, ce retour et ce passage. L'interchangeabilité créative, c'est la base d'un « nous ».

LB Il faut entrer dans l'espace du tableau et, pour cela, il faut trouver un passage, une ouverture, ce lien entre le public et l'espace contenu dans un tableau. C'est passionnant parce que cela permet une potentialité extraordinaire pour des générations et des idées à venir, qui regardent l'œuvre dans le futur. Chez René Daniels, le motif récurrent du nœud papillon ouvre l'espace, comme le font chez toi les deux lobes des *Big-Big & Bang-Bang*. Ce motif se place entre le tableau et le regard du public comme une clé de vision et de lecture. Chez René Daniels, c'est l'espace mis en perspective ; chez toi, c'est la notion de collectif avec le dialogue de deux formes – un regard stéréo. Deux regardent et créent les lignes de la perspective, exprimée par le nœud papillon chez René Daniels. Si celui-ci envisage une spatialité propre, tes *Big-Big & Bang-Bang* construisent une spatialité avec le regard du-de la spectateur-riche placé devant eux. Entre toi, Rémy Zaugg et René Daniels, il y a une constance dans l'utilisation de certains motifs liés à l'espace, au regard et au texte.

AT Même dans le temps de la vie du peintre. Il m'est arrivé de revoir des œuvres antérieures à l'aune de questionnements ayant évolué avec la société. C'est une bonne façon de les évaluer : voir si elles restent ouvertes à la contemporanéité.

LB Quand et comment le langage entre-t-il dans ton travail ?

AT À la fin des années 1990. En fait, je pense qu'il n'a jamais été « exclu » du champ de la peinture, du fait de mon activité depuis toujours décloisonnée entre peinture et écriture. J'ai d'ailleurs retrouvé des œuvres des années 1980 où les mots sont présents. Mais le langage arrive formellement en 1998 pour « dés-abstraitiser » l'espace pictural. Je note des pensées, recopie des articles au dos de la toile, incorpore ces gestes de « scriptible », pour reprendre le terme de Roland Barthes, dans la picturalité. Le langage est également lié à ma pratique, très soutenue, de l'écriture et des notes d'atelier. Bien sûr, il y a aussi la relation que j'ai avec les textes des autres. Pour moi, la peinture est poreuse aux autres disciplines et particulièrement à la littérature et à la poésie. Certains textes agissent comme des solarisations de mon travail plastique, comme c'est le cas avec la philosophe Michèle Cohen-Halimi (*1963) et l'écrivaine Tiphaine Samoyault (*1968), deux autrices avec lesquelles j'ai beaucoup collaboré ces dernières années (*e, méthode narrative*, Le clou dans le fer, Reims 2008 ; *A comme Boa*, Thalie Art Foundation, Bruxelles 2018). Ce ne sont pas des écrits « sur » le travail ; cela écrit « dans » le travail. Nos champs respectifs produisent des empreintes mutuelles. D'où mon attention au livre d'artiste aussi. Et ma passion pour la lecture !

LB Dans les *Prédelles*, il y a toujours du texte.

AT Toujours, puisque chaque *Prédelle* est impulsée par un mot. L'autre jour, dans une conversation, j'entends le mot « opt-ion ». Et instantanément, je me demande comment le représenter, comment le jouer en *Prédelle*. C'est vraiment une série liée à la prosodie, au signifiant et signifié, où le mot devient matériau. J'entends aussi « Dial-ogue » et j'interroge le sens qui se franchit entre signifiant et signifié, sa corporalité, sa couleur. J'aime la notion d'enjamber la marge centrale des *Prédelles* pour trouver le sens à travers l'autre toile. La complétude du tout. Ce sont de petits tableaux métaphysiques.

LB La présence du langage dans le tableau est liée à l'idée de l'espace et du temps. Si l'on pense, par exemple, à la présence des lettres dans la peinture cubiste au début du XX^e siècle, c'est vrai qu'il y avait la notion du temps dans la peinture. Dans tes œuvres, figurent toujours des éléments très différents qui se superposent et mettent à mal une idée unique de la peinture. La peinture s'adapte à différentes positions qui créent un espace conceptuel dans la toile. Ainsi, je vois toujours dans tes tableaux un aspect du langage qui va au-delà de la peinture en tant que technique uniforme.

AT C'est certain. Pour moi, la peinture n'est en aucun cas homogène. Elle résulte d'un espace ouvert où des éléments viennent s'incorporer. Chez l'artiste Carla Accardi (1924-2014), il y a également l'idée de l'espace et le rapport à l'écriture, l'écriture comme signe. Les *Big-Big & Bang-Bang* sont eux aussi une écriture. René Daniels, c'est encore une écriture : un alphabet inconnu de signes qui invitent à rentrer dans l'espace de l'image. Cela me rappelle un souvenir d'enfance. J'ai cinq ans et je suis assise à l'arrière de la voiture de mes parents pendant un long trajet. Mon esprit vagabonde en regardant par la fenêtre. La voiture s'arrête à un feu rouge dans une ville. Il y a un panneau, ou plutôt une enseigne, avec des choses écrites, et je me dis que c'est l'une des dernières fois où je peux regarder ce panneau sans le lire, car bientôt j'aurais appris, et le regard aura décodé les mots sitôt posé dessus.

LB C'est un très beau souvenir. Il exprime parfaitement ce qu'il y a dans ton travail, à la fois le mot écrit et le signe écriture, le scriptible. Dans le dialogue entre signe et mot, il est possible d'intervertir les sens : observer l'écriture et lire l'image. Rien n'est écrit dans les *Big-Big & Bang-Bang*

mais une écriture se parcourt. Parlons, pour finir, de ta pratique de l'exposition, de comment exposer les œuvres dans l'espace.

AT C'est un aspect important! Au LAM en 2022, j'ai rapproché *Sans titre* (2001, p. 98-99), où figure une citation de Jean-François Lyotard (« Il faut penser ce que nous voyons et non voir ce que nous pensons »), du grand polyptique sur Giancarlo De Carlo. Ce sont des écritures différentes au sein de deux tableaux-manifestes. Je souhaitais que le spectateur puisse être en face de ces deux tableaux qui, au-delà de leurs structures spécifiques, offrent chacun une vision de l'art et de la société. Une exposition est un tableau, c'est l'organisation d'un langage dans un espace donné. Au LAM, le jeu sur les échelles jouait également un rôle important puisque le parcours conduisait des *Matrices/Sol* en verre de dix centimètres aux *Matrices/Architecture* hautes de 2,20 mètres (p. 140-141). Tout à coup, au lieu de surplomber ce « tapis » de langage, le-la visiteur-se se retrouvait pris-e dans un espace beaucoup plus grand que lui-elle, comme une métaphore du sens dans lequel nous évoluons et cherchons notre chemin, de cette plasticité du langage qui conduit du plan du tableau à celui de l'espace, d'une échelle comme celle des *Prédelles* à des éléments sculpturaux qui nous accueillent et nous dominent. Nous revenons à la phrase de Jacques Lacan : « le tableau, certes, est dans mon œil. Mais moi, je suis dans le tableau ».

LB Avec ta manière à la Sherrie Levine (*1947) de travailler au sein des musées (par exemple au Musée des Beaux-Arts d'Angers, au Musée Matisse de Nice ou très récemment à l'Abbaye de Fontevraud), l'histoire des tableaux devient partie intégrante du dispositif d'exposition. Il y a une lecture d'ensemble qui s'approprie les autres œuvres dans un regard total. Il n'y a plus de rupture; il y a une continuité de différentes temporalités. Les *Big-Big & Bang-Bang* apportent cette capacité du regard dans ton œuvre mais c'est aussi le cas de tes interventions dans un contexte muséal. Faire des tableaux et exposer les tableaux retourne d'un même esprit. L'exposition possède une structure semblable à celle d'un livre. Le rapport aux pages précédentes et suivantes se retrouve dans la succession des salles d'exposition, et cet espace de narration est également à l'œuvre dans les *Prédelles*, un système d'exposition à l'échelle de l'œuvre.

À propos des *Big-Big & Bang-Bang*, il faut aussi souligner quelque chose d'important: la manière dont les gens regardent dans le musée ou dans l'exposition, ce que montre très bien la série des « Museum Photographs » (depuis 1993) de Thomas Struth (*1954). Regarder quelqu'un qui regarde, analyser les détails du déroulement de son regard fait partie de l'expérience de l'exposition. À côté de l'œuvre et de l'espace, il y a le visiteur qui rentre dans ce dialogue pour créer une triangulation. C'est ce triangle que révèle les *Big-Big & Bang-Bang*.

AT Le regard est une énergie qui se déclenche et va former des pôles. Mais c'est aussi la capacité et la possibilité de rentrer dans quelque chose. Le fait que, dans les *Big-Big & Bang-Bang*, ils sont deux souligne cette idée de dialogue. Avec nous, entre eux. Regarder et être regardé. Avec cette série, il y a toujours l'idée d'être dans une conversation; et cette conversation est dans le temps, maintenant et dans le futur, avec celles et ceux qui se tiendront devant.

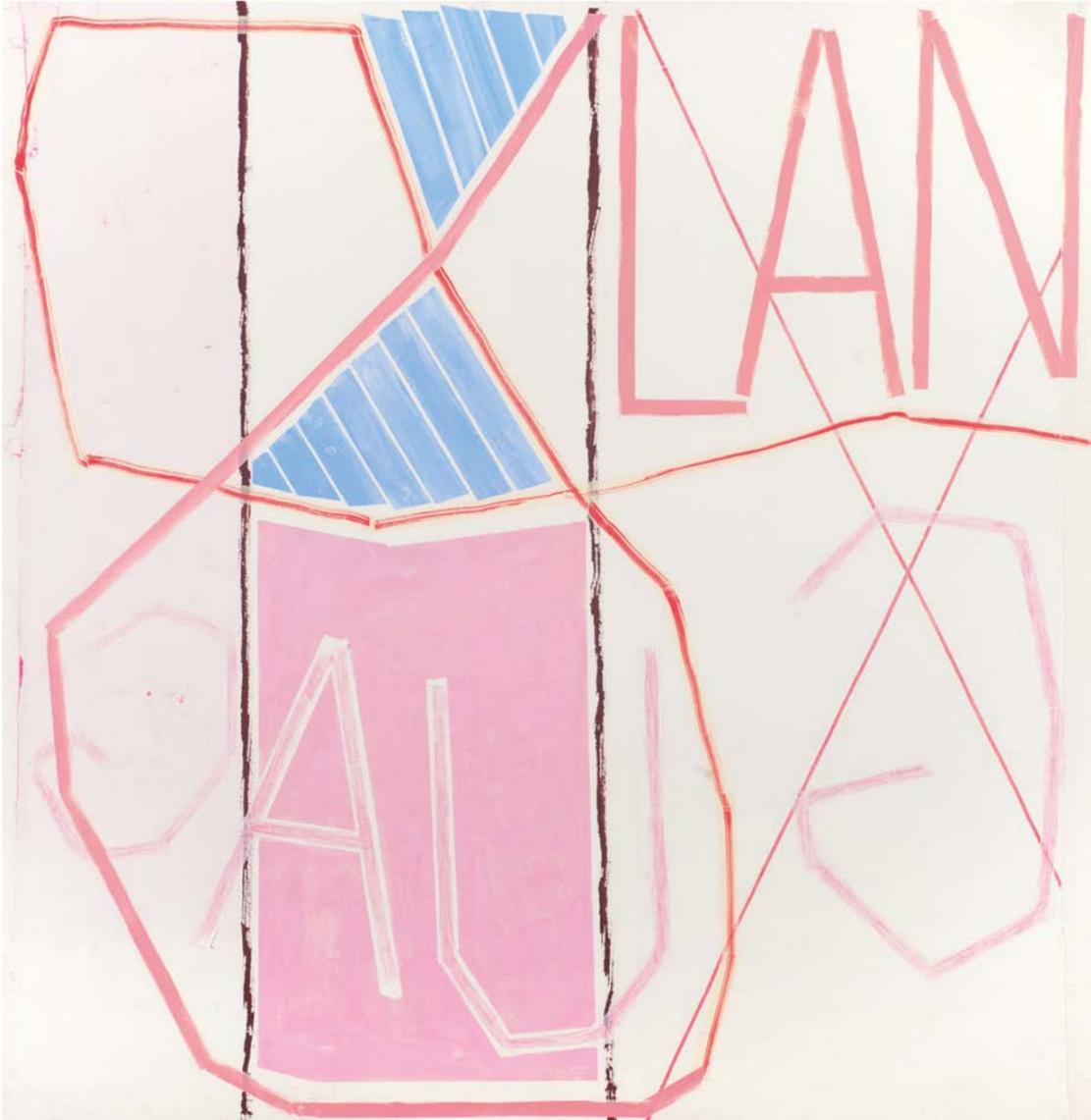


Mapping the Studio #1, 1996-2012



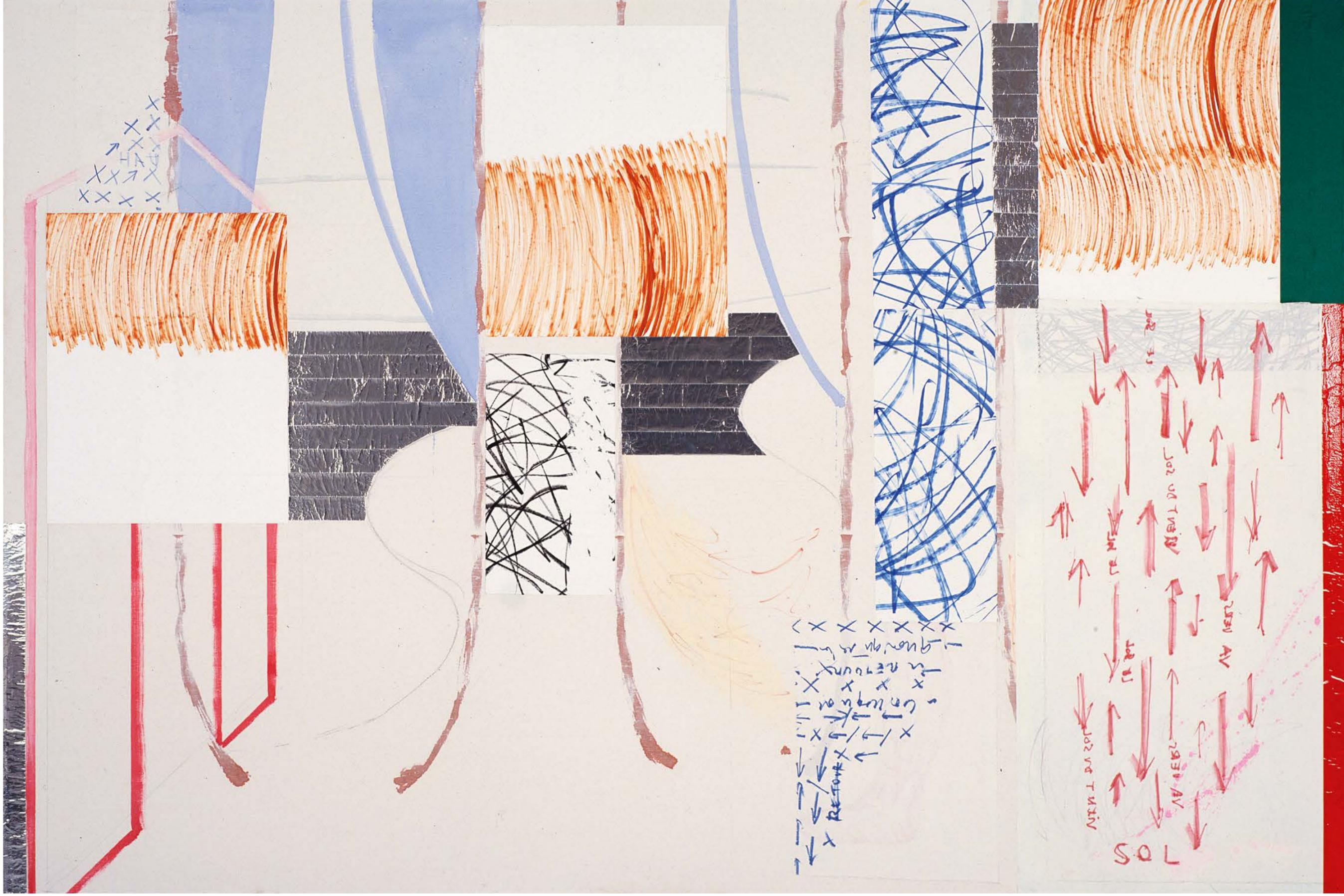


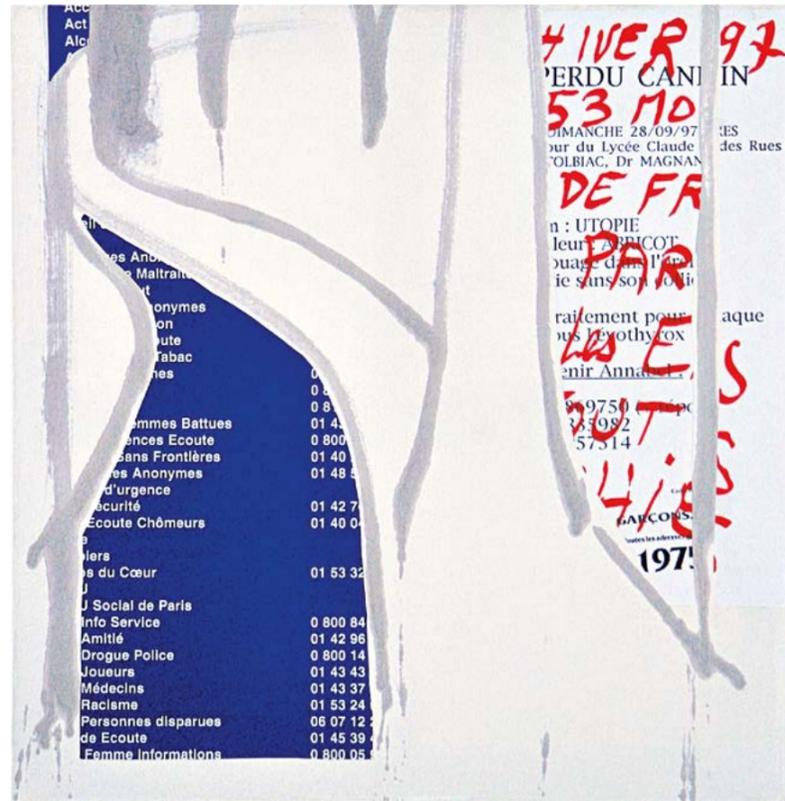
Language #7, 2020



Big-Big & Bang-Bang #14, 1996







Attribution des marchés, 2004





Prédelle (Language), 2017



The Readers, 2012





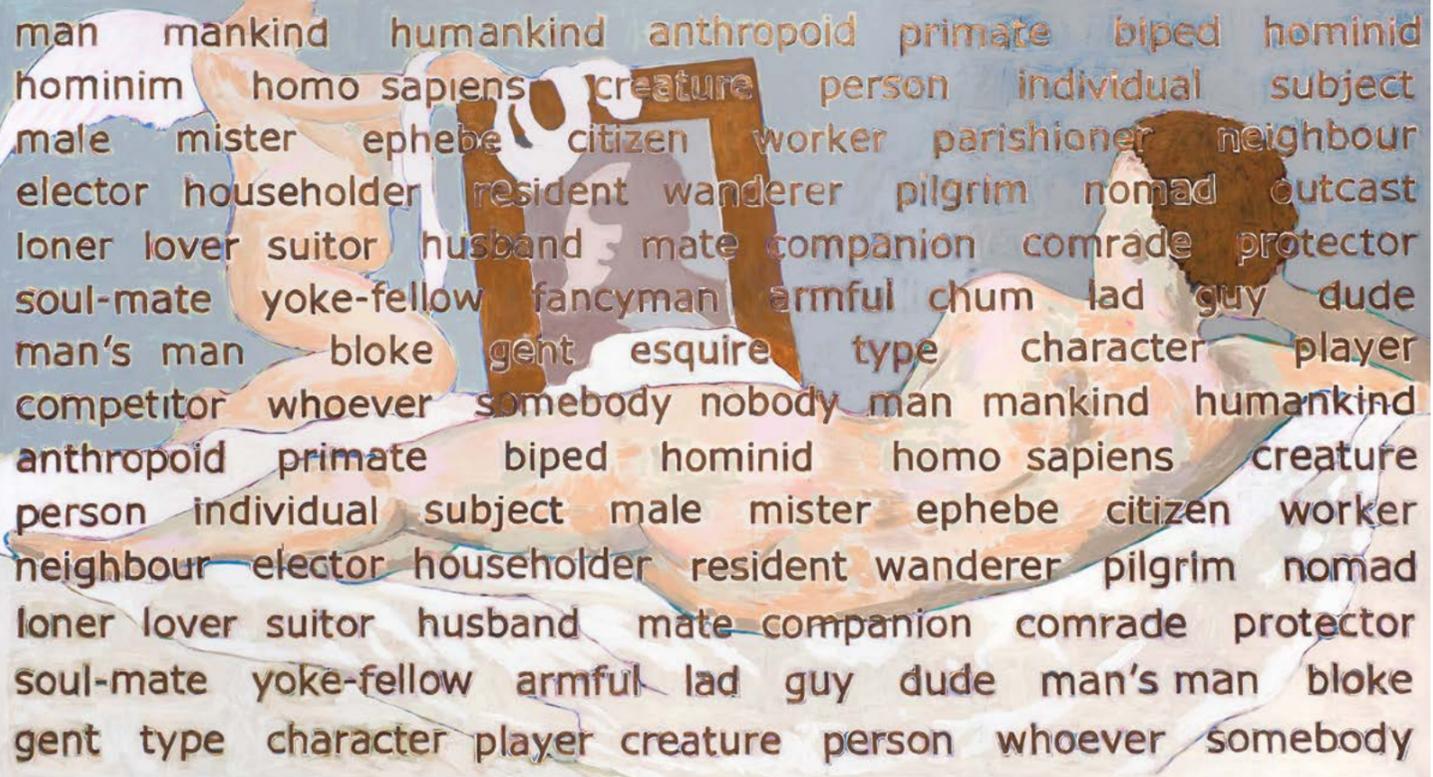
Prédelle (Painting #8), 2022
 Prédelle (Painting #10), 2022
 Prédelle (Painting #9), 2022



Exécution de la peinture, 2013
 ↳ Olympia #2, 2012



mon amour ma douce ma chérie ma mignonne ma putain ma loute ma poule ma pépée
ma louloute mon trésor ma dulcinée ma bien-aimée ma promise ma fiancée ma floume
ma meuf ma pouf ma cocotte ma demoiselle ma salope ma princesse ma grenouille
mon boudin ma biche ma femelle ma douceur ma nana ma pute ma trainée ma
promise mon avenir ma république mon abricot ma fleur ma moule ma figue mon bout
de chou ma beberne ma chienne ma belle ma reine ma déesse ma danseuse mon
Amérique mon chaton ma lady ma destinée ma régulière ma concubine mon égérie
ma lionne ma moitié mon chou ma frangine ma gonzesse ma légitime ma courtisane
mon cageot ma gourgandine ma guimbarde ma crevette ma poupée ma souris ma
sirène ma muse mon brancard ma bringue ma came mon cageot ma catin ma
comtesse ma greluce ma grognasse ma pétasse ma poufiasse ma fendue ma
fouine ma laitue ma luronne ma mie ma chatte mon cœur mon allumeuse ma rombière
ma bergère ma compagne ma baronne ma roulure ma gonzesse ma jument mon jupon
ma dondon ma faunesse ma tricoteuse mon échassière ma bécasse ma langouste
ma puse ma pitchounette ma panthère ma blonde ma brune ma brunette ma
colombine ma jouvencelle ma rouquine ma miss mon hirondelle mon odalisque ma
bien-aimée ma grande ma pitchoune mon adorée mon hyménée ma favorite ma
pouliche ma poulette ma nymphette mon flirt mon idylle ma mignonne ma fleur mon
cœur mon île mon bonheur ma passion ma mie ma vie mon océan ma jonque mon
horizon mon âme-sœur ma maîtresse mon amante mon épouse ma femme mon amour

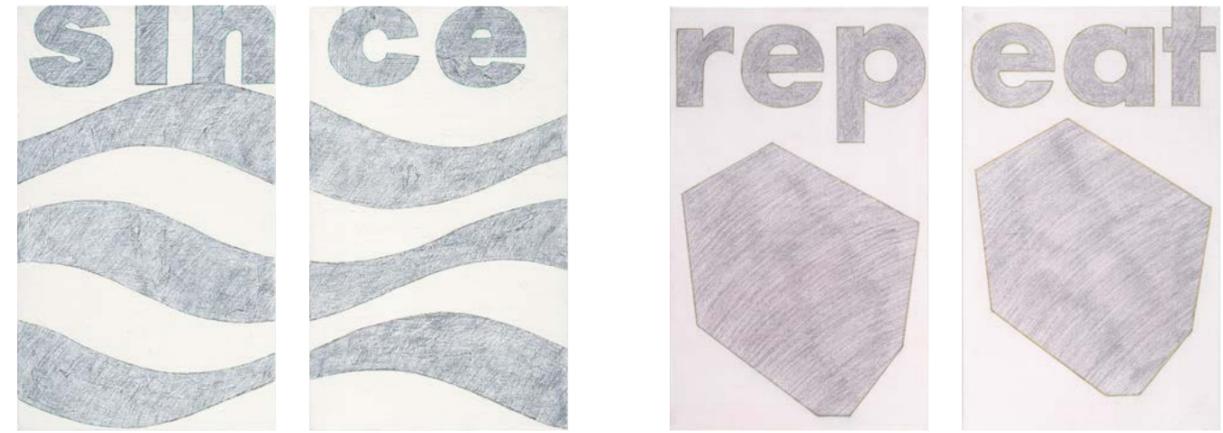


man mankind humankind anthropoid primate biped hominid
hominim homo sapiens creature person individual subject
male mister ephebe citizen worker parishioner neighbour
elector householder resident wanderer pilgrim nomad outcast
loner lover suitor husband mate companion comrade protector
soul-mate yoke-fellow fancyman armful chum lad guy dude
man's man bloke gent esquire type character player
competitor whoever somebody nobody man mankind humankind
anthropoid primate biped hominid homo sapiens creature
person individual subject male mister ephebe citizen worker
neighbour elector householder resident wanderer pilgrim nomad
loner lover suitor husband mate companion comrade protector
soul-mate yoke-fellow armful lad guy dude man's man bloke
gent type character player creature person whoever somebody

← Rokeby, 2021
Sans titre, 2001



Prédelle (Since), 2018
Prédelle (Repeat), 2018

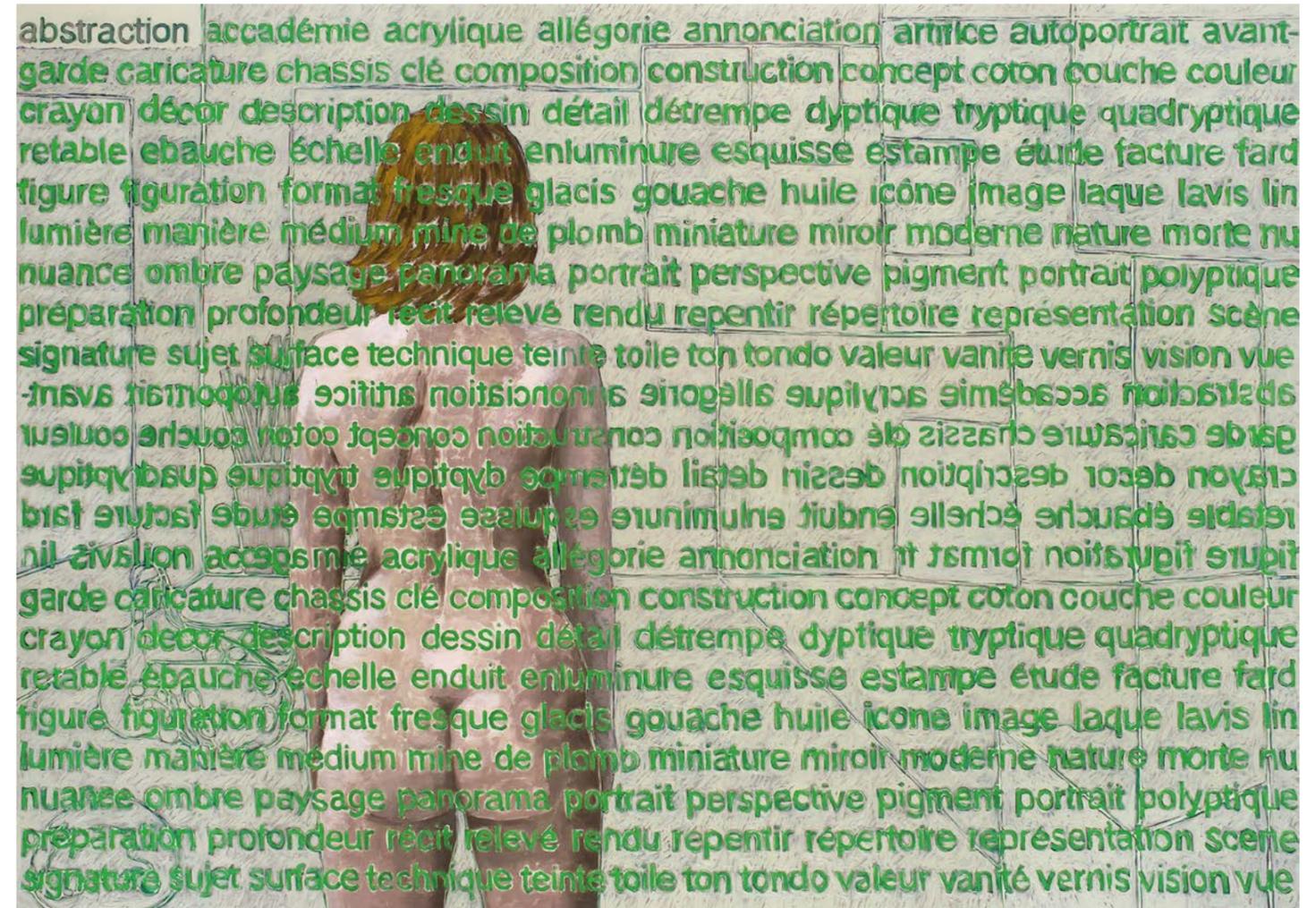


Original World #3, 2008



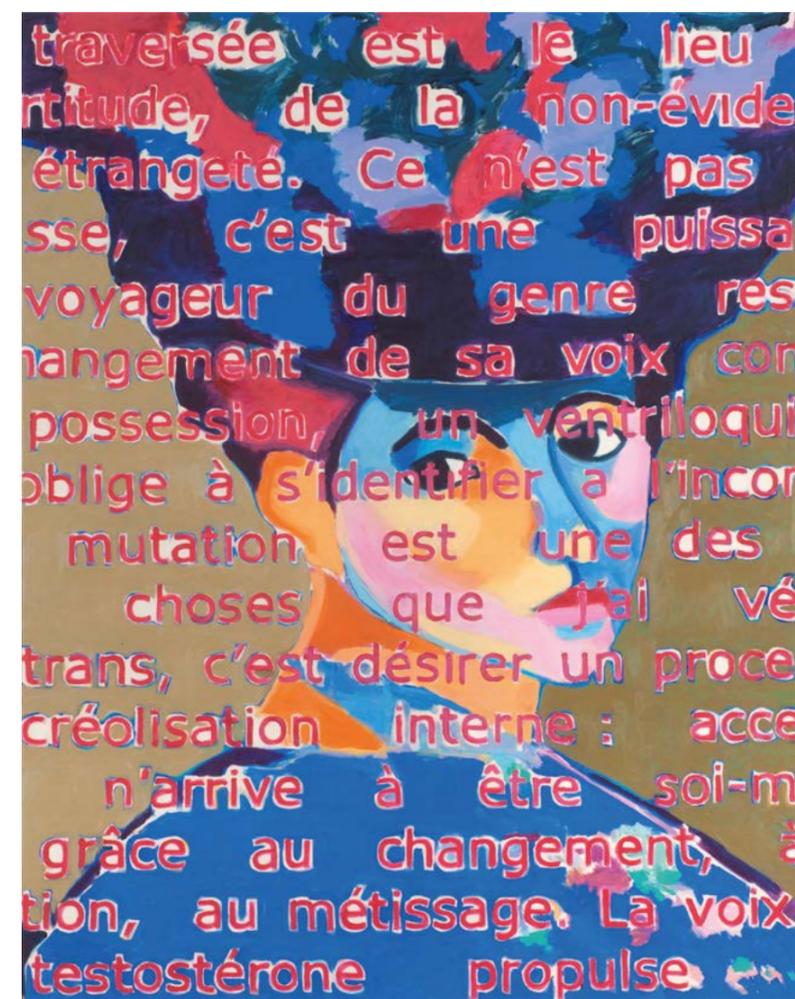
Prédelle (Here), 2010

Sleepwalker, 2013





Créolisation interne #2, 2020



Créolisation interne #4, 2020



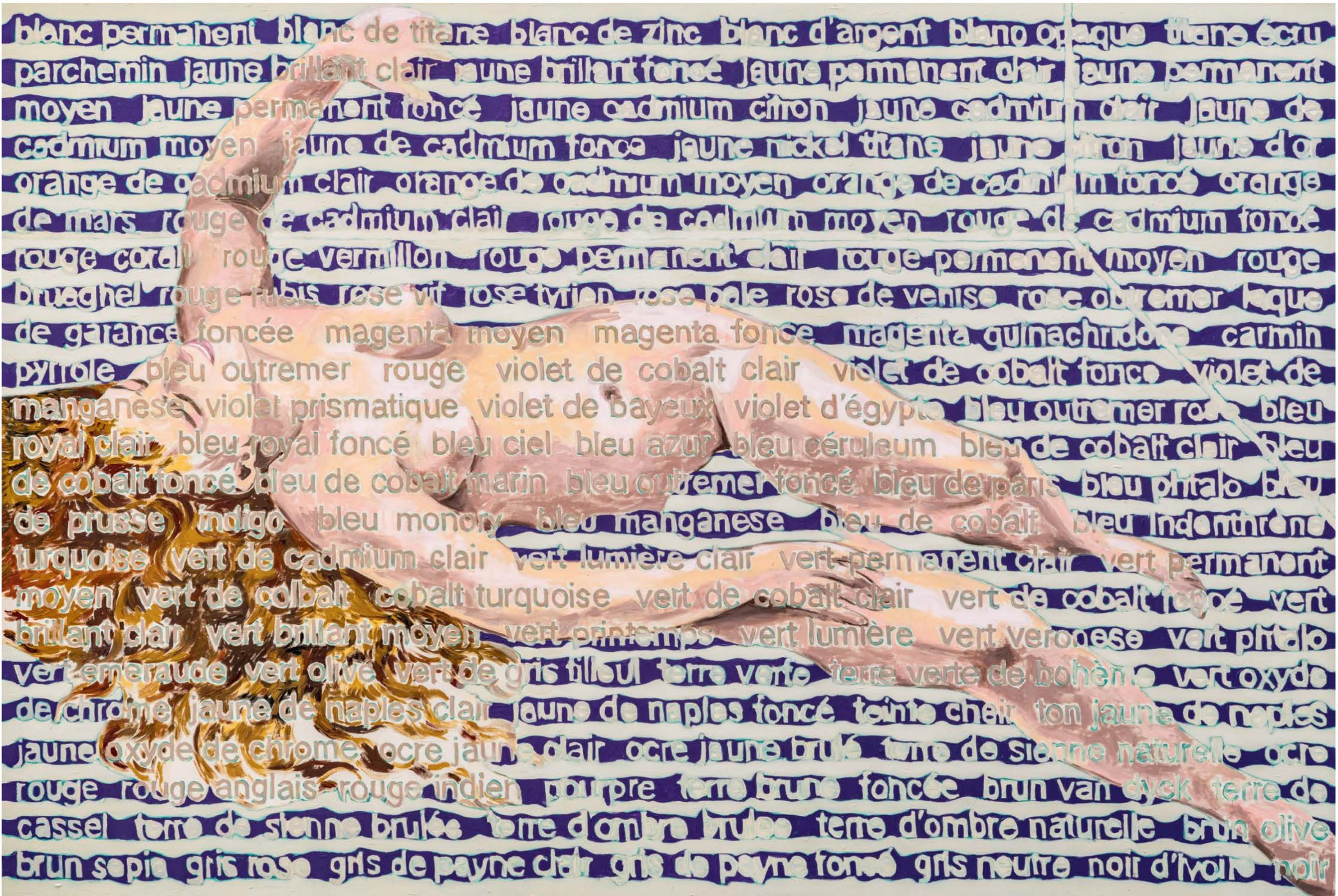
Land and Language #1, 2017
 Portrait grandeur nature (Roberte Mapplethorpe), 2009



Annie Warhol

Portrait grandeur nature (Annie Warhol), 2007
Land and Language #3, 2018





Le tracé d'un bal d'étourneaux. Le « réalisme » d'Agnès Thurnauer Cécile Debray



Approcher la peinture d’Agnès Thurnauer par son écriture – son Journal d’atelier¹ ou ses lettres à Henri Matisse² – permet d’emprunter un chemin de traverse sensible, complexe, parallèle aux nombreux textes écrits à propos de ses œuvres. L’artiste, cultivée, fascinée par le langage, la théorie, l’histoire de l’art, a elle-même contribué à bâtir, avec jubilation, cet environnement textuel touffu et raffiné, ne serait-ce que par ses amitiés avec les écrivains, les poètes, les critiques et historiens d’art mais, aussi et surtout, par son œuvre éminemment analytique qui mêle images et mots, signes et matières, gestes et techniques.

Commençons par récapituler, par décrire son travail par un rapide panorama permettant de tout embrasser comme un paysage vu du ciel.

Agnès Thurnauer développe, depuis la fin des années 1990, quelques séries qu’elle ne cesse de nourrir, y travaillant de front et affirmant la coexistence de l’abstraction, de la figuration, de la gestualité, de l’écriture et du signe au sein de la peinture, de sa peinture. Ces parallèles, ces ruisseaux, inscrits et approfondis au fil des années, forment aujourd’hui une véritable géographie, une cohérence au sein de l’atelier, se croisant, se répandant, se contaminant. Les facétieux et mystérieux duos linéaires et anthropomorphes *Big-Big & Bang-Bang* (depuis 1995) s’érigent sur divers fonds abstraits et colorés. La dialectique mot/image, signifiant/signifié est au cœur des diptyques de la série des « Prédelles » (depuis 2007) mais aussi de plusieurs œuvres proches de Art and Language ou de John Baldessari, comme *Esthétique relationnelle* (2005) ou la suite des *Bien faite, mal faite, pas faite* (2004, p. 153). Le corps contorsionné d’une acrobate est imprimé léopard sur différents fonds dans la série des « Biotopes » (2004-2012, p. 19-21), allégories politiques. Les grands tableaux d’histoire sont autant de relectures d’œuvres d’art ou de moments qui esquissent une généalogie (Édouard Manet, Gustave Courbet, Henri Matisse, parmi d’autres) qu’un discours sur cette histoire. Le monumental polyptique *Le Grand Rêve* (2006, p. 146-147) interroge ce qu’il reste de l’avant-garde par l’évocation de la Triennale d’architecture de Milan de 1968 et du texte manifeste de Giancarlo De Carlo³. *Reflexion on Reflection* (2011) montre l’écrivain Michel Houellebecq célébré et photographié aux côtés de la figure hiératique de la servante du *Bar des Folies Bergères* (1882) d’Édouard Manet, incarnation de la peinture fixant le regardeur. *The Readers* (2012, p. 93) représente côte à côte le modèle d’Édouard Manet, Victorine Meurent, lisant, et un guerrier pachtoutin afghan, également un livre à la main. Plusieurs tableaux emblématiques sont convoqués pour ces peintures d’histoire féministes où figures et formes sont intriqués aux mots, selon un rapport intime et affirmé entre peinture et langage : l’*Olympia #2* (2012, p. 96) associe celle d’Édouard Manet à un fond de sobriquets désignant les femmes ; *L’Origine du monde* (1866) de Gustave Courbet constitue le fond des *Cartels* (2007-2008) désignant un autoportrait d’Agnès T. ; *Virginia Valadon* (2014, p. 41) reprend *La Chambre bleue* (1923) de Suzanne Valadon sur des bribes d’*Une chambre à soi* (1929) de

Virginia Woolf ; plus récemment, des portraits d’Henri Matisse comme *La Raie verte* (1905) apparaissent dans la série des « Créolisations internes » (2020, p. 104-105) dont le fond figure des extraits de l’essai *Un appartement sur Uranus* (2019) de Paul B. Preciado décrivant sa transition sexuelle…

Des traces, des bribes de ces peintures, toutes époques confondues, resurgissent sur le plan de la toile dans les très belles toiles de la série « Mapping the Studio », notamment dans *Language #7* (2020, p. 84) et *Rose* (2020, p. 83), qui toutes dressent une cartographie de l’atelier et du travail, subsumant les techniques et les motifs : lignes, aplats bleus, roses ou jaunes, bouts d’adhésifs, ailes chamarrées, petits *Big-Big*, photographies collées, fragments de textes et de notes griffonnés au crayon ou au stylo, morceaux de revers de la toile marouflée. Un morceau de sol ou de mur, éléments de traces et de mémoire, forme le palimpseste mais aussi le répertoire sensible et mental de la peinture d’Agnès T. Une « abstraction humble », écrirait Éric de Chassey⁴, une abstraction excentrique peut-être.

Les jeux sur les mots ont mené l’artiste vers le volume. Les *Portraits grandeur nature* (depuis 2008), pin’s géants en résine, sont issus de ses tableaux *XX Story* (2003-2005) et offrent un défilement en perspective des grands noms de l’histoire de l’art, féminisés : de Nicole Poussin et Eugénie Delacroix jusqu’à Jacqueline Pollock et Martine Kippenberger. Chaque nom est isolé sur un tondo en résine époxy coloré de manière pop, la série pouvant se démultiplier, selon une infinie variété de couleurs et de noms, en un jeu drôle et conceptuel qui érige autant de figures hybrides d’une histoire de l’art autre. Si le nom se prête à ces jeux de variation, de permutation, la lettre, unité fondamentale du langage, offre des qualités plastiques, architecturales qu’Agnès T. révèle dans sa série des « Matrices » (depuis 2012). Elle déploie ainsi le langage dans l’espace, le matérialise comme œuvre à part entière à travers ces sculptures de mots, déclinées sous différents matériaux – plâtre, aluminium, bronze, verre, résine – et différentes échelles – *Matrices/Sol*, *Matrices/Assises*, *Matrices/Architecture* –, jouant de la forme et de la contreforme du moule, comme en peinture de la réserve et du couvert, de l’ouverture de la lettre et de sa fermeture… Un jeu de construction des formes, du langage, de l’espace, ludique et sérieux, esthétique et relationnel.

À l’instar de la manière dont elle tient son Journal d’atelier, Agnès T. montre une très grande spontanéité, inventivité et liberté quant aux techniques, à la méthode, qui semblent régies par une certaine fluidité et coexistence pacifique. Ainsi le dessin n’est séparé ni de la peinture ni du collage ni de l’écriture ; la pièce unique côtoie le multiple ; le fait-main, la fabrication industrielle ou mécanique ; la toile peut être travaillée au sol, clouée au mur ou posée sur la table ; elle est souvent découpée, recadrée après coup, puis montée sur châssis. Le traitement peut être minutieux, dessiné avec une grande précision ; les motifs peints en réserve des lettres, calligraphiques. Le tracé peut s’effectuer

au pinceau levé, d’un seul geste ample (les *Big-Big & Bang-Bang*) ou selon le mouvement continu, virevoltant et automatique du crayon aquarellé dans la couche humide d’apprêt de la série des « Dessins préparatoires » (depuis 2011), tel le sillage visible d’un « bal d’étourneaux » (JA, 17 septembre 2009). Agnès T. dessine au crayon de couleur sur la toile, apportant une infinie délicatesse, un moelleux très émouvant aux grands portraits de Victorine Meurent. Le recours simultané à toutes sortes de médiums est déterminé par une attention aigüe portée à l’harmonie colorée, à la justesse de la composition et de l’ensemble. Un bout d’adhésif coloré peut être animé par un réseau de lignes et un motif de jambe, selon un véritable équilibre musical, poétique et plastique. Ces procédures ouvertes, hétérodoxes, sont menées sous le coup d’intuitions et de réflexions, d’une longue maîtrise du faire, avec toutefois une fermeté d’improvisation très proche de la danse.

Cette liberté exprimée est néanmoins déployée au sein d’un contexte de références très présent et très structurant à l’art (peinture ancienne, danse, poésie, cinéma, musique populaire ou classique) : « Je suis agrandie par l’œuvre de celles et ceux que j’aime. Je suis une meilleure artiste en les aimant. Je ne peux imaginer mon rapport à l’histoire qu’autrement inclusif et réciproque » (*Lettres à Matisse*, 25 septembre 2021). Elle s’inscrit également dans un rapport très foisonnant à l’écriture et au réel : les livres et les journaux qu’elle lit, les émissions radiophoniques qu’elle écoute et son rapport au monde qu’elle dit dans son Journal d’atelier. Enfin sa sensibilité pour le construit, l’architecture et l’espace qu’elle relie à la question de la position du corps, de son propre corps dans l’œuvre, forme l’une des grandes singularités de sa peinture.

Fille d’architecte, Agnès Thurnauer, peintre, laisse percer un tropisme pour l’ordonnancement de l’espace et des formes à travers plusieurs tableaux anciens tels que *Destination possible* (2002) où les motifs du pare-brise et du rétroviseur tiennent lieu de cadrage perspectiviste. *Périphérie* (2002), *À l’écoute* (2002), *Porto Alègre* (2002), *Parcourabilité* (2002) évoquent de lointains paysages urbains métaphysiques avec arcades et épures d’édicules, réminiscences de Giorgio de Chirico ou des Primitifs italiens passés par le prisme organique grotesque de Philip Guston. Et c’est dans cette gestion subtile et audacieuse des références que l’on reconnaît la singularité de son travail : une vigilance à l’endroit de la citation architecturale possiblement autoritaire ou passéiste, qui est adoucie, féminisée et actualisée, par l’organique (la forme molle, le rose) – de Piero della Francesca à Eva Hesse. Du premier, l’artiste retient la liberté et la narrativité de la composition. Par exemple, dans le petit tableau de *La Flagellation du Christ* (1459-1460), la succession d’arcades, de portiques et de sols et la construction rigoureuse de la perspective albertienne dessinent deux espaces distincts, la scène de la flagellation à gauche et la conversation entre les trois personnages à droite, au premier plan. Daniel Arasse parle de « la somme des lieux des scènes anachroniques⁵ ». Les figures

y ont la même solidité que les édifices. Ce hiératisme peut s’apparenter à l’épure architecturale, à la sculpture minimale. Agnès T. écrit dans ses *Lettres à Matisse* à propos du tableau *La Blouse roumaine* (1940) : « C’est un petit format mais il est aussi puissant qu’une cariatide qui viendrait soutenir l’architecture du bâtiment » (26 mai 2021).

C’est sans doute cet ordonnancement posé, silencieux qui émeut l’artiste et qui a pu susciter son exploration de la sculpture, avec les *Matrices*, et son goût pour l’installation et la construction de résonances entre ses œuvres – construire un paysage d’œuvres, projeter l’atelier comme une construction ou une matrice, entre le pétrifié et l’organique. Dans son Journal d’atelier, à propos de ses premiers essais de matrices, elle tente de renouer avec la sensation première, celle de l’enfance, du langage ressenti comme un environnement, un espace : « Nous rendre à l’échelle du petit enfant qui circule dans cet environnement de langage beaucoup plus grand que lui, qui le dépasse, car rien n’est arrimé des sons aux syllabes, aux mots, aux sens, tout est à expérimenter. Retrouver cette sensation d’être baigné dedans. Sans que cela dise. » (18 septembre 2012).

L’essaimage des lettres des matrices au sol, mais aussi des moules vides en élastomère de ces formes, selon un jeu entre contenants et contenus, semble dériver des sculptures d’Eva Hesse, *Repetition Nineteen III* (1968), vases en fibre de verre et polyester dont la répétition sans uniformité fonde cette idée d’« excentrique abstraction » – un ordonnancement bizarre, mouvant. La série « Mapping the Studio » (depuis 2012) construit un ordonnancement de son travail. Le titre emprunte à Bruce Nauman et sa longue captation vidéo de l’atelier. À ses premières performances en 1968 dans l’atelier aussi, comme *Walking in Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*, qui offrent un lien avec la série d’Agnès T. : l’artiste américain parcourt, en marchant selon un contreapposto exagéré, le tracé de deux rectangles dessinés par des adhésifs au sol de l’atelier. Agnès T. redresse, elle, à la verticale le sol de l’atelier et y réunit toutes les séries comme résumé du travail, par exemple dans les toiles *Language #7*, *Rose*, *Danse* et *Nuit* (toutes 2020), selon la synchronie de Piero della Francesca : « Se déplacer dans le temps comme dans un espace. Dans le travail de maintenant ou d’il y a dix ans comme dans un champ. C’est comme mettre la palette dans la peinture quand le tableau est terminé. Mettre avant et après au même plan. » (JA, 30 août 2009)

Si l’œuvre plastique constitue progressivement une vaste architecture, cohérente, organique et belle, l’écriture permet à Agnès T. de dire le temps et le monde sur un autre mode, une narration intime et sensible. Espace/temps, peinture/écriture. Il semble y avoir un étonnement premier, sans cesse renouvelé, face au fonctionnement du langage ; une jubilation à observer, à souligner les possibilités d’analyse, de combinaisons de la structure du langage et des formes depuis les *Prédelles* qui mettent en tension un mot et une image, une polysémie, jusqu’au Journal d’atelier. Au moment où elle entre dans son atelier,

Agnès T. ouvre son journal, consigne une observation, une émotion, un souvenir, une citation, une réflexion, amorces du travail. C’est son regard sur le réel, sur le monde, le visible qui y est déposé avec humour, émotion, vivacité : le quotidien d’un repas partagé, l’arbre à kiwi du jardin, être mère, être femme, une scène de rue, une chanson, des tableaux de Lucian Freud ou les sculptures de Rachel Whiteread vus dans des expositions, Claude Monet et ses doutes… Tout cela avec fluidité, élégance et des fulgurances sur le fonctionnement de la peinture. Elle est une artiste dans le monde, dans le réel. « L’art est dans la réalité, avec nous, et constitue un espace de relation avec elle. » (JA, 15 septembre 2009) « Vérité ou réalité, peu importe. L’idée est là, ne pas faire obstacle à notre capacité à être au monde, mais au contraire, être l’interface qui met en rapport. » (JA, 15 septembre 2009) « Nous situer, nous inscrire dans l’espace de notre vie » (JA, 21 septembre 2009). Décrire un paysage pour jouer avec les mots : « Brouillard sur la ville devenue molle et blanche par la fenêtre au regard de quoi, l’atelier débrouillard a des arêtes effilées. » (JA, 16 novembre 2009) Observer son enfant : « Cet enfant qui habite tellement sa pensée […] Je le vois parfois sourire car il vient dans sa pensée d’imaginer quelque chose qui l’amuse ou le déconcerte. » (JA, 15 février 2010). Élan : « J’arrive. C’est une entrée en matière, à la matière de l’atelier et du travail. J’aime ce pont, la courbe de ce pont qui, dans son asymptote, me fait prendre conscience que chaque matin est une envolée, chaque matin une irruption dans le paysage. » (JA, 1^{er} octobre 2010). Peindre : « Je fais monter la couleur couche après couche, le rose vif de dessous ressortant à chaque séchage comme une nappe phréatique qui affleure. Je l’atténue, il renchérit, je repasse, il refait surface, et nous échangeons ainsi nos mouvements jusqu’à l’obtention d’un commun accord. » (JA, 25 novembre 2010)

Ce lien vital avec le concret, cette forme discrète et allusive de narration, ce recours à l’écriture de soi pourrait l’inscrire dans une longue lignée de femmes écrivains et de femmes artistes, sororité élective : le *Journal* de Virginia Woolf, les *Journaux* de Sylvia Plath, le *Journal* d’Helen Hessel, les *Diaries* d’Eva Hesse⁶, les carnets de Louise Bourgeois, les œuvres narratives et autofictionnelles de Sophie Calle, Eleanor Antin, Faith Ringgold ou Annette Messenger…

Chez Agnès T., la forme fragmentée et spontanée, on pourrait dire organique de l’écriture du Journal, contrebalance l’approche plus structuraliste ou conceptuelle du langage dans l’œuvre. C’est sans doute cette réversibilité ou cette versatilité, entre le sensible et le concept, entre l’immarcescible et le fragile, qu’elle cherche à atteindre et qui sonne juste. Tenter une synthèse singulière, occuper une place qui est la sienne propre et qui dit le présent, le contemporain – avec conviction, de tout son esprit et de tout son corps, malgré l’exigence et l’engagement entier que cela requiert. « J’ai peur soudain, peur de ne pas assez vite me remettre au travail, retrouver la veine dans laquelle le sujet est vif, le lit où je mène ma barque, le mitan de mon fleuve, mon eau. » (2 juin 2010, au lendemain de la mort de Louise Bourgeois).

- Agnès Thurnauer, *Journal et autres écrits*, ENSBA, Paris 2014, p. 165-346 pour le Journal d’atelier. Le journal d’atelier est abrégé en JA dans le présent texte.
- Agnès Thurnauer, *Cher Henri, Correspondances avec Matisse*, Bernard Chauveau Éditions/Musée Matisse, Paris/Nice 2023.
- L’architecte italien Giancarlo De Carlo (1919-2005) fut le commissaire de la XIV^e Triennale d’architecture de Milan en 1968, laquelle fut occupée et détruite par des étudiants en architecture au cours d’une manifestation avant son inauguration.
- Éric de Chassey, « Un modernisme humble. La peinture abstraite aujourd’hui », *Art Press*, n°310, mars 2005, p. 29-35.
- Daniel Arasse, *L’Homme en perspective : les Primitifs d’Italie*, Hazan, Paris 2008, p. 206.
- Virginia Woolf, *Journal intégral. 1915-1941*, Stock, Paris 2008 ; Sylvia Plath, *Journaux de 1950 à 1962*, Gallimard, Paris 1999 ; Helen Hessel, *Journal d’Helen : lettres à Henri-Pierre Roché, 1920-1921*, André Dimanche Éditeur, Paris 1991 ; Eva Hesse, *Diaries*, Barry Rosen (éd.), Yale University Press & Hauser & Wirth, New Haven/Londres 2016.

La vertu des noms est d'enseigner

Élisabeth Lebovici

Tout ouvrage monographique ne saurait constituer autre chose qu'une célébration de ce « bonne qu'à ça », formule féminisée de la réponse de Samuel Beckett à la question : « Pourquoi écrivez-vous ? ». Celui-là, avec son « bon qu'à ça », donnait en effet l'énoncé radical de l'engagement artistique, de cet investissement à nul autre pareil et qui n'est pas la vie, ni même « la vie plus intéressante que l'art' ».

Ce livre, et en particulier le texte que j'écris, n'échappent pas à la formule. Bien au contraire, ils se veulent l'argumentaire – peut-être – et, en tout cas, la description sur pièces de l'engagement artistique d'Agnès Thurnauer. Mon projet dans ce cadre tend à confirmer plus précisément le changement qualitatif, le saut épistémologique, le pas au-delà ou de côté, qui interviennent parfois à mes yeux au sein de l'expérience de telle ou tel artiste et singulièrement de cette artiste. Est-ce l'expérience d'un « devenir artiste », rendue tangible dans son discours ou dans ses faits et gestes, comme dans une bouchée de madeleine trempée dans du thé ? Je veux dire, ici, la jubilation que produit cette rupture avec laquelle cette artiste a largué les amarres de la convention, de la tradition, de l'autocensure et peut-être de sa propre histoire.

La plasticité de ce « lâcher prise » et le développement de sa puissance d'agir affecte des artistes, me semble-t-il, qui sont souvent des femmes. Très souvent, de Louise Bourgeois à Maria Lassnig, de Rosemarie Trockel à Sturtevant, d'Annette Messenger à Nancy Spero, leurs expressions verbales ou visuelles ressemblent à celles qu'Hélène Cixous appelle joyeusement des « jem'enfichistes, des locataires de l'inconscient, dont nous savons qu'il ne connaît pas le non, et qu'il cultive la greffe et les suppléments »². Sans doute parce qu'on ne naît pas femme, on le devient et c'est volontairement que j'ôte les guillemets de cette phrase si fameuse plus de cinquante ans après la parution du *Deuxième Sexe* (1949) de Simone de Beauvoir. Sans doute parce que les femmes ont d'abord à se situer – et comment s'en sortir ? – à partir d'une expérience de soi où l'on est l'autre, d'abord.

« En effet, il n'y a pas deux genres, il n'y en a qu'un : le féminin, le “masculin” n'étant pas un genre. Car le masculin n'est pas le masculin mais le général. Ce qui fait qu'il y a le général et le féminin »³, écrivait Monique Wittig, on ne le répètera jamais assez. Et le concept de « différence des sexes », qui construit encore grandement nos sociétés, constitue ontologiquement les femmes en autres différents. Les hommes, eux, ne sont pas différents lorsque le masculin se confond avec l'universel. Les hommes n'ont pas à s'identifier, au contraire des sujets qui ont été construits historiquement comme l'autre. Mais même si ces sujets ont été marginalisés, ils sont pourtant, en tant qu'autre, structurellement nécessaires, comme le double spéculaire d'un sujet qui a colonisé les pouvoirs de la raison. Comme l'exprime Virginia Woolf dans *Une chambre à soi* (1929) : « Les femmes ont pendant des siècles servi aux hommes de miroirs, elles possédaient le pouvoir magique et délicieux de réfléchir une image de l'homme deux fois plus

grande que nature. […] C'est pourquoi Napoléon et Mussolini insistent tous deux avec tant de force sur l'infériorité des femmes; car si elles n'étaient pas inférieures, elles cesseraient d'être des miroirs grossissants. […] Car si une femme, en effet, se met à dire la vérité, la forme dans le miroir se rétrécit…⁴ ». Mais lorsque les corps ne se soumettent plus à l'opposition, à l'attribution, à l'interdiction, à l'exclusion ou à l'inclusion, alors tombe le masque d'un universel recouvrant ou enveloppant le masculin, qui se découvre. La redéfinition de l'identité féminine implique ainsi une révision de l'identité masculine en cette interreaction dialectique, qui s'est établie entre les genres, le masculin et le féminin.

Peu à peu, les féminismes ont fini par rejeter le caractère binaire et hiérarchisé du genre et lâcher du lest sur une conception victimaire de la femme opprimée (ou exemplaire, ou héroïque), pour reconnaître la diversité ou l'hétérogénéité existante entre et en chacune des femmes. Partant de la conception foucauldienne, selon laquelle le pouvoir n'est pas seulement répressif mais aussi constructif, en tant que créateur de subjectivités, Judith Butler a avancé, du moins dans son *Trouble dans le Genre*⁵, que le genre, comme construction et comme langage, est performatif. Ce n'est pas une manifestation naturelle du sujet. Le genre comme performance construit le sujet et ses identifications sexuelles par la médiation d'une série de pratiques discursives et de normes.

Ce que j'aimerais argumenter ici, c'est que des processus semblables sont affaire d'art et se retrouvent dans la labilité des œuvres d'Agnès Thurnauer : on pourrait aussi parler d'une performance du genre à travers l'art, performance qui produit son discours d'autonomie émancipatrice. Annette Messenger l'a dit autrement, lorsqu'elle évoque la matière de son art, qui consiste à être « plus femme » dans son travail que dans sa vie : travaux ménagers, soins maternels, curiosité, rituels de protection ou de soumission, sentimentalisme, tous clichés suggérant, d'une façon ou d'une autre, la spécificité d'une sphère du « féminin » dans les sociétés patriarcales sont ainsi assumés et activés par l'artiste, non la personne singulière, et enrôlés au titre d'activité artistique⁶.

Qu'en est-il lorsqu'il s'agit d'abstraction, entendue le plus souvent comme un processus, justement, d'universalisation ? Certes, chez Agnès Thurnauer, la peinture, même abstraite, est, comme elle l'affirme souvent, un processus très concret, par exemple « comme la pensée du froid et du chaud » : « Le tableau est justement un lieu où l'on peut faire coexister des éléments réels et imaginaires, pour ne pas dire figuratifs et abstraits. Mais […] en France, l'héritage des hommes du XX^e siècle, c'est l'abstraction. Une abstraction mue par une volonté de puissance incroyable ! Ils ont inventé chacun un dispositif qui résume la peinture à un signe. Buren, c'est la bande ; Toroni, c'est la touche ; Lavier, c'est la couche ; Hantäi, c'est le pliage, etc… Malgré tout le respect que j'ai pour eux, cela revient, il me semble, à fermer la peinture sur sa propre loi, et non à l'ouvrir au monde (même si le fait de

travailler in situ pour certains renouvelle à chaque fois le dispositif) ». Pour elle, l'abstraction a ainsi un genre et en l'occurrence, c'est le masculin ; en France ou du moins dans la langue française. Son travail, depuis qu'il aborde publiquement la peinture, veut moins contester ce geste et cette autorité uniques que les déborder. Littéralement, en sortant du couple châssis-canevas (ou toile), tendus l'un à l'autre. En bougeant, en brassant les médiums, les supports, mélangeant les dessus et les dessous, les envers et les endroits, les typologies de gestes et de marquages, sans vouloir jamais laisser fixer, définir, identifier d'un mot ou d'une phrase lapidaire, cette « peinture » ; le « c'est », chez elle, ne doit pas advenir. D'où sans doute, la correspondance quotidienne qu'elle a longtemps eu avec ses interlocuteurs et interlocutrices, pour sans cesse supplémenter telle locution ou tel argument employés, pour à nouveau rendre au travail de la pensée son erratisme et ses associations… libres.

L'abstraction a partie liée avec le corps. Il faut en ce sens entendre le vocable d'Art concret, choisi par exemple, dans la Suisse de Sophie Taeuber. Celle-là est intervenue, dans l'histoire de l'art, au croisement entre la danse et l'abstraction, un lien, chez elle, peu dénouable. À Zurich, en effet, où elle enseignait dès les années 1915 à l'École des Arts appliqués, Sophie Taeuber produisit (sans en passer par le naturalisme, le néo-impressionnisme, non plus qu'aucun de ces ismes d'époque), de gouache en gouache, un art de la construction. À peu près dans le même temps, elle se consacrait presque entièrement à la danse et participa, en tant que « performeuse », aux soirées Dada. Quoiqu'elle n'ait finalement pratiqué cet art que peu d'années, la danse a imprégné sa création visuelle jusqu'à sa mort. Ainsi son abstraction constitue-t-elle une transgression par rapport au champ du modernisme, lequel, si l'on en croit Clement Greenberg, consiste à spécifier de plus en plus son médium.

Un peu plus tôt, l'Américaine Loïe Fuller avait, elle aussi, mixé la danse et les recherches plastiques, avec des projections et des réflexions lumineuses et colorées, ou même fluorescentes, qui intégraient le travail du corps. Travaillant sur des mélanges chimiques pour les gélatines et les projections, installant des scènes éclairantes munies de miroirs, elle fut aussi la première à exploiter pleinement le noir dans une salle et à concevoir des constructions spatiales visuelles, éphémères et lumineuses. De l'autre côté du XX^e siècle et pour prendre un autre exemple aux fins de cette démonstration, le Judson Church Dance Theater de New York a mis radicalement en crise les conventions de la danse, depuis l'extériorité apportée par l'abstraction picturale – la contribution d'Yvonne Rainer, Trisha Brown ou Simone Forti consistant à forcer l'abandon de nouvelles rhétoriques formalistes. En écartant à la fois la possibilité du geste virtuose et celle du rapport de fascination, elles autorisaient la danse du « mouvement ordinaire », congédiant toute tentative de hiérarchie interne des œuvres. C'est encore une fois à une ruine des frontières autorisées du chorégraphique et du pictural que cette génération a œuvré.

Chez Agnès Thurnauer, l'intervention du corps, ou plutôt de sa surface et sa peau photographiées, est venue s'inscrire drôlement au sein de la peinture ; à proprement parler, les représentations du corps ne figurent pas « dedans » si l'on imagine la peinture comme un rapport homogène, transitif entre chacune de ses parties. Mais on peut envisager les choses autrement, et voir ces photographies de corps, fragmentaires comme une danse, à la façon d'un collage, d'une disruption : une façon d'élargir ou d'épaissir le cadre et de faire exploser à nouveau la tension inivoque du châssis. « J'ai commencé à photographier dans l'atelier en 1998, explique-t-elle, et puis j'ai trouvé intéressant le fait de court-circuiter la notion du corps comme modèle pour le tableau, en le photographiant en résonance avec le tableau, comme un autre de soi, qui viendrait après le tableau et non avant. C'est un corps qui agit le tableau, en interférant avec lui. » Le corps n'est plus ni modèle, ni maîtresse, mais dimension et court-circuit. Comme les chorégraphies des *Biotopes* (2004-2007, p. 20-21) viennent opérer à la surface des tableaux pour la doter d'une élasticité qui n'attend qu'à rebondir. Appliqués sur des représentations de titres et d'articles de papiers journaux froissés ou pliés, les figurations de corps acrobates enroulés, déroulés, renversés en pont ou en voltige (des figurations de *figures*, au sens gymnastique du terme), entièrement recouverts d'un motif léopard, trouvent dans cet espace, celui du tableau, la stabilité d'un moment bref d'équilibre. Ces postures, qui n'ont guère à voir avec les positions classiques qu'on trouve déclinées en peinture, agissent aussi comme une théâtralisation de l'espace pictural. Mais pour comprendre certaines implications de cette *dissidanse* – encore une formulation, magnifique, d'Hélène Cixous^a –, il aura fallu, en effet, tirer la langue et crier. Crier : non pour se faire entendre mais d'abord pour s'entendre soi-même. Il s'est agi, pour Agnès Thurnauer, comme pour toute femme (et ceux ou celles qui s'identifient comme féministes) de faire parler les « e » muets. La métrique de la langue française, à partir du XVI^e siècle, les appelle encore féminins, caduques, instables, ces « e » muets, associés, de façon explicite ou non, à une conception de la place des femmes dans la société et la culture.

En ajoutant un « e » muet à la formule de Robert Filliou, « Bien fait, mal fait, pas fait », transformée en « Bien faite, mal faite, pas faite », Agnès Thurnauer opère effectivement quelque chose qui est de l'ordre de la performance. Elle se saisit de l'événement inaugural, en 1968, d'un « Principe d'équivalence » parti d'une chaussette rouge placée à l'intérieur d'une boîte jaune sur un panneau de bois, formation développée et multipliée à l'aide de 85 boîtes vides ou contenant des chaussettes ou des morceaux de chaussettes, 46 planches et 11 panneaux sans boîtes. Avec son Principe d'équivalence, Robert Filliou a énoncé qu'une œuvre d'art ne saurait être évaluée en fonction de son exécution : le bien fait, l'adéquation avec un modèle par le biais d'une technique, le mal fait, l'erreur incorrigible, et le pas fait et non réalisé pèsent du même poids sur la balance. La réitération de ce principe va

s'opérer par le biais d'un tampon et c'est cette marque qu'Agnès Thurnauer entreprend de copier. De copier, mais aussi de refaire et de rejouer. En ajoutant un « e » muet au Principe d'équivalence, l'énoncé « Bien faite, mal faite, pas faite » s'ouvre en effet à d'autres genres de compétences. Le jugement de valeur comme universel abstrait (le beau, pas le moche) se voit effectivement doté d'un genre lorsque le « e » muet l'excite et le prolonge. On pénètre ainsi dans un espace de travail nouveau, plus ambivalent, plus polyvalent, celui de la performance du genre.

En termes de performativité linguistique, les énoncés du genre, aussi bien ceux qui sont prononcés au moment de la naissance – comme « c'est une fille! », « c'est un garçon! » – que les injures, ou toute autre forme de légitimation ou d'illégitimation – bien faite, mal faite, pas faite – fonctionnent comme des citations sans origine et sans original.



Logotype 60 × 60, 2014

Acrylique sur toile, 60 × 60 cm

On sait aujourd'hui à quel point la question de la citation est cruciale pour l'art contemporain, lassé de se regarder au miroir de l'originalité ou de la nouveauté. C'est précisément cette question qui a fait advenir Agnès Thurnauer à la peinture. Depuis les tout débuts, ou même avant les débuts : « Dessine-moi un mouton », répétait-elle en visitant avec un crayon et un bloc de papier la documenta 7 de Kassel en 1982. Une citation (le personnage du *Petit prince* de Saint-Exupéry) comme performance. De même ou plutôt plus loin, dès qu'il s'est agi de peinture, c'est-à-dire de désir, la chose est abordée par le fait de la « pièce rapportée ». *Extension du domaine de la peinture* (1998). C'est un titre, c'est un programme. Chacune des œuvres d'Agnès Thurnauer affirme une construction « par l'extérieur » et ceci contamine jusqu'au cœur ou au centre de la toile, par l'apport de matériaux, venant se greffer, s'addionner ou s'agréger au châssis. Ces matériaux peuvent être des souvenirs d'œuvres, de phrases, de mots, empruntés à l'espace de l'histoire de l'art et, en quelque sorte, privés de leur origine pour se représenter là à titre de citation, voire inversés. Ils peuvent être des diagrammes, des chiffres, des gestes. Ils peuvent être des traits, gribouillages,

hachures, interruptions, flèches, croix, traces de marker, rubans adhésifs… Des fragments d'affiches ou de tracts et aussi des figures, des contours, etc., articulés dans un procédé additif de copier-coller⁹. Car rapporter du matériel, comme on dit en psychanalyse, c'est également le citer, le rendre présent dans la cure, et en faire (du) présent. Chez Agnès Thurnauer, ce procédé trouve sa métaphore spatiale lorsque chez elle, le derrière devient le devant et formule, à l'œil, un mélange présent, comme le signe, avec deux faces du signifiant et du signifié.

L'art dans sa forme post-moderne est une jonction entre des choses qui n'appartiennent pas au même cadre d'activité, au « même monde ». Ce que les artistes femmes, entre *autres*, n'ont cessé de nous dire. Le féminisme, lorsqu'on le cherche à l'œuvre dans les arts visuels, fonctionne comme la pensée de l'inconscient, « dont nous savons qu'il ne connaît pas le non, et qu'il cultive la greffe et les suppléments ¹⁰ » – ce qui a sans doute plus à voir avec la spéculation qu'avec le spéculaire, le devenir que le regarder.

En adoptant la formule « Bien faite, mal faite, pas faite », Agnès Thurnauer estampille des tableaux sur châssis – à propos, le châssis, dans l'esprit d'une société patriarcale, n'est-il pas associé au physique du corps, le plus souvent féminin ? Châssis sur châssis donc, ces images couleur d'encre violette des *Bien faite, mal faite, pas faite #1, 2 ou 3* (2004 ; p. 153), où figurent des fragments de corps, dans leur découpage implicite ou explicite produit par les publicités de soutien-gorge ou de culottes, focalisé, donc, sur les seins ou les fesses habillés-déshabillés. La psychanalyste Joan Riviere, dans son célèbre article de 1929, « La féminité en tant que mascarade ¹¹ » suggère que, dans certains contextes sociaux, les femmes performant la féminité comme une mascarade nécessaire. Les femmes apprennent à imiter la féminité comme on porte un masque social, comme une mise en scène ironique qui, bien qu'elle soit une stratégie de survie, n'en est pas moins théâtrale. À travers la répétition ludique des normes invisibles, les femmes révèlent ainsi avec ingéniosité l'absence de lien entre la performance du genre et son origine supposément naturelle. Bien faite, mal faite, pas faite, voilà pour la valeur, qui perd toute justification, toute causalité, bref toute valence.

Or il est un terrain où la performance du genre s'accomplit sans arrêt. C'est celui de la manifestation nominale de l'identité : celle qui nous apparaît comme la plus naturelle, où nous répétons le prénom et le nom qui nous ont été donnés et nous les répétons inéluctablement à moins de nous en donner d'autres… Ce fameux « nom propre », le cachet de notre état-civil.

Le discours des noms et la question de sa performativité traversent la commande publique conçue par Agnès Thurnauer pour le collège Simone-de-Beauvoir à Créteil, inaugurée fin 2003. En effet, l'inscription républicaine « Liberté, égalité, fraternité », qui frappe le fronton de tous les établissements publics d'enseignement, est redoublée, grâce à son intervention, par un mur d'autres inscriptions : plus d'une centaine de pré-noms, évocateurs d'une trentaine de nationalités

Liste des œuvres

Pages 1-8

Vues d'atelier, Ivry-sur-Seine, été 2023

Page 1 : *Créolisation interne #3*, 2020

Acrylique sur toile, 118 × 90,5 cm

Page 17

Prédelle (TIME #1), 2018

Diptyque, acrylique sur toile, 55 × 38 cm chaque

Page 18

Prédelle (Idea), 2008

Diptyque, acrylique sur toile, 55 × 35 cm chaque

Collection Sophie Javary, Paris

Page 19

Biotope points oranges, 2012

Acrylique sur toile, 155 × 120 cm

Collection Lorraine & Olivier Cojot

Page 20

Biotope Immigration, 2006

Acrylique sur toile, 155 × 150 cm

Collection Société Générale, Paris

Page 21

Biotope Être un artiste, 2004

Acrylique sur toile, 155 × 120 cm

Collection Société Générale, Paris

Page 22

Big-Big & Bang-Bang, 1995

Acrylique sur toile, 189,5 × 175 cm

Page 23

Grande prédelle (Poème #1), 2022

Diptyque, acrylique, feutre, crayon et collage sur toile, 195 × 113 cm chaque

Page 24

Grande prédelle (Poème #2), 2022

Diptyque, acrylique, feutre, crayon et collage sur toile, 195 × 113 cm chaque

Page 25

Prédelle (Poème #3), 2021

Diptyque, acrylique et feutre sur toile, 55 × 33 cm chaque

Pages 26-27

Prédelle (Rose), 2012

Diptyque, acrylique sur toile, 55 × 33 cm chaque

Collection privée SEM, Monaco

Page 28

Prédelle (Sexe), 2021

Diptyque, acrylique sur toile, 55 × 33 cm chaque

Page 29

Portrait grandeur nature (Louis Bourgeois), 2008

Résine et peinture époxy, ø 120 × 15 cm, éd. 3 + 2 EA

Collection Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris

Page 30

Portrait grandeur nature (Miss van der Rohe), 2018

Résine et peinture époxy, ø 120 × 15 cm, éd. 3 + 2 EA

Collection Michèle & Jimmy Guyot-Roze, Paris; Collection Bertrand & Catherine Julien-Laferrière, Paris

Page 31

Prédelle (Window), 2008

Diptyque, acrylique sur toile, 55 × 38 cm chaque

Collection privée SEM, Monaco

Page 32

Prédelle (Préface), 2021

Diptyque, acrylique sur toile, 55 × 33 cm chaque

Page 33

Prédelle (Not Yet #5), 2023

Diptyque, acrylique sur toile, 55 × 33 cm chaque

Prédelle (Wandering), 2020

Diptyque, acrylique sur toile, 55 × 33 cm chaque

Collection Umberto Najar, Paris

Page 34

Prédelle (Not Yet #2), 2021

Diptyque, acrylique sur toile, 55 × 33 cm chaque

Collection Régine de Boussac, Bordeaux

Prédelle (Abstract #1), 2018

Diptyque, acrylique sur toile, 55 × 33 cm chaque

Page 35

Prédelle (Abstract #2), 2018

Diptyque, acrylique sur toile, 55 × 33 cm chaque

Collection Bouvet Ladubay, Saumur

Page 36

Prédelle (Border #1), 2018

Diptyque, acrylique sur toile, 55 × 33 cm chaque

Collection Musée national de l'histoire de l'immigration, Palais de la Porte Dorée, Paris

Prédelle (May Be), 2019

Diptyque, acrylique sur toile, 55 × 33 cm chaque

Collection HG, Paris

Page 37

Prédelle (Border #2), 2018-2021

Diptyque, acrylique sur toile, 55 × 33 cm chaque

Pages 38-39

Rainbow Elbow, série « Prédelles », 2007

Diptyque, acrylique et bois sur toile, 55 × 38 cm chaque

Collection Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris

Page 40

Prédelle (Painting #3), 2008

Diptyque, acrylique et bois sur toile, 55 × 38 cm chaque

Baby Big-Big, 2023

Acrylique et ruban adhésif sur toile, 24 × 30 cm

Page 41

Virginia Valadon, série « Peintures d'histoire », 2014

Acrylique sur toile, 150 × 200 cm

Page 42

Prédelle (Until #1), 2018

Diptyque, acrylique sur toile, 55 × 33 cm chaque

Baby Big-Big #2, 2021

Acrylique sur toile, 27 × 41 cm

Collection Angus-Clé, Paris

Page 43

Prédelle (May Be #4), 2021

Diptyque, acrylique sur toile, 55 × 33 cm chaque

Page 44

Prédelle (Translation #2), 2022

Diptyque, acrylique sur toile, 55 × 33 cm chaque

Page 45

Prédelle (May Be #3), 2020

Diptyque, acrylique sur toile, 55 × 33 cm chaque

Collection Christophe Guillot, Marseille

Prédelle (Border), 2017

Diptyque, acrylique sur toile, 55 × 38 cm chaque

Big-Big & Bang-Bang, 2010

Acrylique et crayon sur toile marouflée sur toile, 183 × 171 cm

Page 46

Portrait grandeur nature (Jacqueline Lacan), 2008

Résine et peinture époxy, ø 120 × 15 cm, éd. 3 + 2 EA

Collection Pascale Cayla, Paris

Page 47

Prédelle (Probably), 2018

Diptyque, crayon sur toile, 55 × 38 cm chaque

Page 48

Prédelle (Maintenant), 2008

Acrylique sur toile, 33 × 55 cm

Collection Clément Dirié, Paris

Page 49

Prédelle (Now #3), 2008

Acrylique sur toile, 55 × 33 cm

Sans titre, 1995

Acrylique sur toile, 59 × 95 cm

Page 50

Grande prédelle (Now), 2010

Acrylique sur toile, 185 × 113 cm

Page 51

À l'écoute, 2002

Acrylique, marqueur, ruban adhésif et papiers collés sur toile, 183 × 235 cm

Collection Centre national des arts plastiques, Paris-La Défense

Pages 52-53
Prédelle (While #2), 2018
 Diptyque, crayon sur toile, 55 × 38 cm chaque
 Collection Jean-Pierre Greff, Genève

Page 54
Origine du Monde (Live), 2005
 Acrylique sur toile, 300 × 240 cm
 Collection Laurent Dumas, Paris

Page 55
Dessin préparatoire (And Then), 2010
 Médium et crayon aquarelle sur toile, 55 × 46 cm

Big-Big & Bang-Bang maintenant, 2020
 Acrylique sur toile marouflée sur toile, 201 × 180,5 cm

Pages 56-57
Time, 2010
 Diptyque, acrylique et crayon sur toile, 300 × 240 cm chaque

Page 58
Big-Big & Bang-Bang #15, 1995
 Acrylique sur toile marouflée sur toile, 200 × 170 cm
 Collection Laurent Dumas, Paris

Big-Big & Bang-Bang #19, 1995
 Acrylique sur toile marouflée sur toile, 200 × 170 cm
 Collection Laurent Dumas, Paris

Page 59
Big-Big & Bang-Bang #10, 1995
 Acrylique sur toile marouflée sur toile, 200 × 170 cm

Page 60
Maintenant, 2012
 Acrylique sur toile, 33 × 55 cm

Baby Big-Big #8, 2023
 Acrylique sur toile marouflée sur toile, 27 × 41,5 cm
 SAJ Collection, Paris

Page 61
Baby Big-Big #6, 2021
 Acrylique sur toile marouflée sur toile, 22 × 33 cm

Page 62
Prédelle (Crossing), 2020
 Diptyque, acrylique sur toile, 55 × 33 cm chaque

Page 63
Big-Big & Bang-Bang #12, 1995
 Acrylique sur toile marouflée sur toile, 195 × 180 cm

Page 64
Big-Big & Bang-Bang #28, 2010
 Acrylique sur toile marouflée, 183 × 162 cm

Page 65
Portrait grandeur nature (Claude Cahun), 2019
 Résine et peinture époxy, ø 120 × 15 cm, éd. 3 + 2 EA

Page 66
Big-Big & Bang-Bang Now, 2011
 Acrylique sur toile marouflée sur toile, 190 × 180 cm

Big-Big & Bang-Bang Then, 2011
 Acrylique sur toile marouflée sur toile, 190 × 180 cm

Page 67
Big-Big & Bang-Bang When, 2011
 Acrylique sur toile marouflée sur toile, 190 × 180 cm

Prédelle (Perhaps), 2018
 Diptyque, acrylique et crayon sur toile, 55 × 33 cm chaque

Page 68
Baby Big-Big, 2020
 Acrylique sur toile marouflée sur bois, 24 × 30 cm

Page 69
Un problème de santé publique, 1999
 Acrylique, marqueur, ruban adhésif et papiers collés sur toile, 203 × 183 cm

Page 70
Peinture primaire, 2000
 Acrylique, papier et ruban adhésif sur toile marouflée sur toile, 203 × 183 cm

Page 71
L'Annoncée, 2002
 Acrylique, feutre et ruban adhésif sur toile marouflée sur toile, 229 × 219 cm

Page 72
Dessin préparatoire #10, 2022
 Médium et crayon aquarelle sur toile, 38 × 55 cm
 Collection privée, Paris

Page 81
Mapping the Studio #1, 1996-2012
 Acrylique et ruban adhésif sur toile, 111 × 114 cm

Page 82
Mapping the Studio #3, 1996-2018
 Acrylique et ruban adhésif sur toile, 150 × 145,5 cm

Page 83
Rose, série « Mapping the Studio », 2020
 Acrylique et ruban adhésif sur toile, 162 × 162 cm

Page 84
Language #7, série « Mapping the Studio », 2020
 Acrylique et ruban adhésif sur toile, 162 × 162 cm

Page 85
Prédelle (Crossing #2), 2021
 Diptyque, acrylique sur toile, 55 × 33 cm chaque

Big-Big & Bang-Bang #14, 1996
 Acrylique sur toile, 173,5 × 170 cm
 Collection privée, Paris

Page 86
Danse, série « Mapping the Studio », 2020
 Acrylique et ruban adhésif sur toile, 146 × 143 cm

Page 87
Amour, série « Mapping the Studio », 2022
 Acrylique et ruban adhésif sur toile, 163 × 150 cm

Pages 88-89
Il y a une rivière dans la peinture qui coule infiniment vers nous, 2001
 Acrylique, marqueur, ruban adhésif et papiers collés sur toile, 188 × 280 cm
 Collection FRAC Bretagne, Rennes

Page 90
Street Life, 2002
 Acrylique et papiers collés sur toile, affiches : Kendell Geers, *Emergency Series*, 2001, 82 × 79 cm
 Collection M. & Mme Francis Lorentz, Paris

Page 91
Attribution des marchés, 2004
 Acrylique et crayon sur toile, 240 × 300 cm

Page 92
Prédelle (Language), 2017
 Diptyque, acrylique et crayon sur toile, 55 × 38 cm chaque

Baby Big-Big, 2020
 Acrylique, crayon et feutre sur toile marouflée sur bois, 24 × 30 cm
 Collection privée, Paris

Page 93
The Readers, série « Peintures d'histoire », 2012
 Acrylique sur toile, 230 × 200 cm
 Collection privée, Genève

Page 94
Prédelle (Painting #8), 2022
 Diptyque, acrylique sur toile, 55 × 38 cm chaque

Prédelle (Painting #10), 2022
 Diptyque, acrylique sur toile, 55 × 38 cm chaque
 Collection José Carlos Santana Pinto, Lisbonne

Prédelle (Painting #9), 2022
 Diptyque, acrylique sur toile , 55 × 38 cm chaque

Page 95
Exécution de la peinture, série « Peintures d'histoire », 2013
 Acrylique sur toile, 200 × 280 cm

Page 96
Olympia #2, série « Peintures d'histoire », 2012
 Acrylique sur toile, 150 × 260 cm

Page 97
Rokeby, série « Peintures d'histoire », 2021
 Acrylique sur toile, 260 × 160 cm

Pages 98-99
Sans titre, 2001
 Acrylique, feutre et collage sur toile, 188 × 280 cm
 Collection LAM–Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, Villeneuve-d'Ascq

Page 100
Original World #3, série « Peintures d'histoire », 2008
 Acrylique sur toile, 130 × 165 cm
 Collection Arielle Leopold, Paris

Page 101
Prédelle (Since), 2018
 Diptyque, acrylique et crayon sur toile, 55 × 33 cm chaque

Prédelle (Repeat), 2018
 Diptyque, acrylique et crayon sur toile, 55 × 33 cm chaque

Page 102
Prédelle (Here), 2010
 Diptyque, acrylique sur toile, 55 × 33 cm chaque
 Collection Michelle Eymeri, Paris

Page 103
Sleepwalker, 2013
 Acrylique sur toile, 200 × 280 cm

Page 104
Créolisation interne #2, 2020
 Acrylique sur toile, 131 × 98 cm

Page 105
Créolisation interne #4, 2020
 Acrylique sur toile, 116 × 88,5 cm
 Collection Gilles Cahen-Salvador, Paris

Page 106
Land and Language #1, série « Peintures d'histoire », 2017
 Acrylique sur toile, 200 × 300 cm
 Collection Musée national de l'histoire de l'immigration, Palais de la Porte Dorée, Paris

Page 107
Portrait grandeur nature (Roberte Mapplethorpe), 2009
 Résine et peinture époxy, ø 120 × 15 cm, éd. 3 + 2 EA
 Collection Nadine & Jean-Noël Flammarion, Paris

Page 108
Portrait grandeur nature (Annie Warhol), 2007
 Résine et peinture époxy, ø 120 × 15 cm, éd. 3 + 2 EA
 Collection Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris ; Collection Elisabeth Couturier, Paris

Page 109
Land and Language #3, série « Peintures d'histoire », 2018
 Acrylique sur toile, 200 × 300 cm
 Collection Fondation Thalie, Bruxelles

Pages 110-111
Consentement chromatique, 2015
 Acrylique sur toile, 200 × 300 cm

Page 112
Sans titre #1, série « Peintures d'histoire », 2006-2015
 Acrylique sur toile, 116 × 89 cm

Pages 129-131
 Vues de l'installation pérenne *Matrices CHROMATIQUES*, dépôt du Centre national des arts plastiques (CNAP), Musée de l'Orangerie, Paris, 2020

Pages 132-133
 Vue de la commande publique *Matrices/ Assises/Ivry*, ministère de la culture et SADEV, square de la Minoterie, Ivry-sur-Seine, 2021

Pages 134-135
 Vue de l'exposition *On se retrouve chez toi*, cur. Claudine Grammont, Musée Matisse, Nice, 2022
 Au sol : *River Tongue*, 2021
 Verre coloré, hauteur : 11 cm, dimensions variables

Pages 136-137
 Vue de l'exposition *Préfigurer*, Galerie Fernand Léger, Ivry-sur-Seine, 2016
 Au mur : *XX Story*, 2003
 Crayon sur toile, 188 × 300 cm
 Au sol : *Matrices/Sol*, 2014
 Résine acrylique, hauteur : 10 cm
 Collection Musée des Beaux-Arts de Nantes, Nantes

Pages 138-139
 Vue de l'exposition *Now When Then*, cur. Catherine Grenier et Blandine Chavanne, Musée des Beaux-Arts de Nantes, Nantes, 2014
 Sur les murs de gauche et de droite : *Peinture initiale #1, #2, #3, #4*, 1998
 Acrylique, marker et ruban adhésif sur toile, 183 × 163 cm chaque

Pages 140-141
 Vue de l'exposition *A comme Boa*, cur. Sébastien Delot et Grégoire Prangé, LAM–Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, Villeneuve-d'Ascq, 2022
 Au sol : *Matrices/Architecture A et B*, 2022
 Bois peint, hauteur : 220 cm
 Au mur : *Prédelle (Probably)*, 2018
 Diptyque, acrylique et crayon de couleur sur toile, 55 × 33 cm chaque

Pages 142-143
 Vue de l'exposition *Thurnauer à Angers*, cur. Ann Hindry, Musée des Beaux-Arts, Angers, 2009

Page 144
Pour Simon Hantai, 1998-2021
 Acrylique sur toile, 288 × 202 cm
 Vue d'exposition, cur. Éric de Chassey et Julien Voinot, Musée de l'Armée, Paris
 Collection Musée de l'Armée, Paris

Pages 146-149
 Vues de l'exposition *A comme Boa*, cur. Sébastien Delot et Grégoire Prangé, LAM–Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, Villeneuve-d'Ascq, 2022
 Pages 146-147 : *Le Grand rêve*, 2006
 Acrylique sur toile, 300 × 240 cm chaque
 Pages 148-149 : *Walking In the Rain/Feeling Out of Place/ Sounding Like A No-no*, 2002
 Diptyque, acrylique et ruban adhésif sur toile marouflée sur toile, affiches : Kendell Geers, *Emergency Series*, 2001, 300 × 224 cm chaque
Prédelle (Sentence #2), 2018
 Diptyque, crayon sur toile, 55 × 38 cm chaque

Pages 150-151
 Vue de l'exposition *Nouvel accrochage des collections*, cur. Frédérique Goerig-Hergott, Musée Unterlinden, Colmar, 2018
 Au mur : *Grande prédelle (Rainbow Elbow) #1, #2, #3, #4*, 2009
 Acrylique et bois sur toile, (2×) 195 × 130 cm chaque
 Collection Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris

Pages 152-153
 Vue de l'exposition *Francine Picabia*, cur. Alain Julien-Laferrière, Centre de Création Contemporaine, Tours, 2008
 À droite : *Bien faite, mal faite, pas faite #6, #1, #3, #5*, 2004
 Acrylique sur toile, 132 × 88 cm chaque

Pages 154-155
 Vue de l'exposition *elles@centrepompidou*, cur. Camille Morineau, Emma Lavigne et Cécile Debray, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris, 2009

Pages 156-157
 Vue de l'exposition *La Traverser*, Michel Rein, Paris, 2020

Pages 158-159
 Vue de l'exposition *On se retrouve chez toi*, cur. Claudine Grammont, Musée Matisse, Nice, 2022
 Sur les tables : *Cher Henri. Correspondances avec Matisse*, livre d'artiste, 2022

Page 160
 Vue de l'exposition *Pariétales*, Michel Rein, Paris, 2023
 Au mur : *Tablettes*, 2023
 Acrylique sur toile, 161 × 121 cm

Biographie

Née en 1962, Agnès Thurnauer vit à Paris.
Elle est diplômée de l'École nationale des Arts
décoratifs de Paris en 1985.
Elle est représentée par Michel Rein, Paris/
Bruxelles.

www.agnesthurnauer.net

* Publication

EXPOSITIONS PERSONNELLES (SÉLECTION)

2023
Aliénor l'Ouragane, Musée d'art moderne–
Abbaye royale de Fontevraud, Fontevraud*

2022
On se retrouve chez toi, Musée Matisse, Nice*
A comme Boa, LAM–Lille Métropole Musée d'art
moderne, d'art contemporain et d'art brut,
Villeneuve-d'Ascq
Près d'elle, Librairie Métamorphose, Paris*
How Deep Is Your Love, Michel Rein, Bruxelles

2021
RRose c'est la Life, Centre d'art contemporain
Bouvet Ladubay, Saumur

2020
Land and Language, Fondation Thalie, Bruxelles*
La Traverser, Michel Rein, Paris

2019
Claude Cahun, Mouvements, Paris

2018
Reconnaisances, Galerie Valérie Bach, Bruxelles

2016
Une histoire de la peinture, Collection Philippe
Méaille–Château de Montsoreau, Montsoreau*
Préfigurer, Galerie Fernand Léger, Ivry-sur-Seine*
Land and Language, LAB Kunsthalle, Bratislava*

2015
You, Jesus College, Cambridge (Royaume-Uni)
Studio as Performance, Galerie Valérie Bach,
Bruxelles*

2014
Figure libre, Le Radar, Bayeux
Now When Then, Musée des Beaux-Arts, Nantes*
Sleepwalker, Galerie de Roussan, Paris

2013
Femmes sculpteurs, Fondation Salinger, Le Thor

2011
Manifestement, Espace d'art contemporain
André-Malraux, Colmar
Verbe, sujet et compléments, Immanence, Paris

2010
May I?, Fondation Emerige, Paris*

2009
Thurnauer à Angers, Musée des Beaux-Arts,
Angers*

2008
Portraits grandeur nature, Galerie Anne de
Villepoix, Paris

2007
Francine Picabia, CCC–Centre de création
contemporaine, Tours
Bien faite, mal faite, pas faite, SMAK, Gand

2006
Around A Round, Galerie Ghislaine Hussenot, Paris

2005
I Will Survive, Wim Reiff Gallery, Maastricht

2004
Don't Pretend You've Never Heard of It,
Springhornhof, Neuenkirchen

2003
Les Circonstances ne sont pas atténuantes,
Palais de Tokyo, Paris*
Maintenant avant après, Galerie Ghislaine
Hussenot, Paris

2001
Pour en venir au monde, Le Crédac, Ivry-sur-Seine

EXPOSITIONS COLLECTIVES (SÉLECTION)

2024
*Lacan, l'exposition. Quand l'art précède la
psychanalyse*, Centre Pompidou-Metz, Metz*

2022
*Fernande Olivier et Pablo Picasso, dans l'intimité
du Bateau-Lavoir*, Musée de Montmartre, Paris*
Oral Texte, Fondation Pernod Ricard, Paris

2021
Napoléon ? Encore !, Musée de l'Armée, Paris

2020
MATRICES CHROMATIQUES, Musée de
l'Orangerie, Paris*

2019
Le Territoire à l'œuvre #2, Galerie Fernand Léger,
Ivry-sur-Seine*

2017
In Edenia, A City of the Future, Yermilov Center,
Kharkiv
Sculpture in the Close, Jesus College, Cambridge
(Royaume-Uni) *

2015
Fragments d'un discours amoureux, La Traverse,
Alfortville

2014
Cet obscur objet du désir, Musée Gustave
Courbet, Ornans

2013
Lunch with Olympia, Yale School of Art,
New Haven*
elles@centrepompidou, CCCB do Brazil,
Belo Horizonte*

2012
The Hidden Mother, Atelier Rouart, Paris*
Elles : Women Artists from the Pompidou Center,
Seattle Art Museum, Seattle*
La Plasticité du langage, Fondation Hippocrène,
Paris

2009
elles@centrepompidou, Musée national d'art
moderne, Centre Pompidou, Paris*

2007
*De leurs temps (2). Art contemporain et collections
privées*, Musée de Grenoble, Grenoble*

2006
Notre Histoire, Palais de Tokyo, Paris*
Peintures/Painting, Martin Gropius Bau, Berlin*

2005
L'Expérience de la durée, 8^e Biennale de Lyon,
Lyon*

PUBLICATIONS ET LIVRES D'ARTISTE (SÉLECTION)

Aliénor l'Ouragane, texte de Dominique Gagneux,
contributions de Marie Darrieussecq, Hélène
Giannecchini, Anne Kawala et Tiphaine
Samoyault, Bernard Chauveau Éditions/Musée
d'art moderne de Fontevraud, Paris/Fontevraud
2023
Cher Henri. Correspondances avec Matisse,
préface de Claudine Grammont, Bernard
Chauveau Éditions/Musée Matisse, Paris/Nice
2022
Prédelles, textes de Marie de Brugerolle et
Tiphaine Samoyault, Librairie-galerie
Métamorphoses, Paris 2022
A comme Boa, texte de Tiphaine Samoyault,
Thalie Art Foundation, Bruxelles 2018
Journal et autres écrits, préfaces de Cécile
Debray et Léa Bismuth, collection « Écrits
d'artistes », ENSBA, Paris 2014
Now When Then, textes de Blandine Chavanne,
Catherine Grenier et Roderick Mengham, Fage
Éditions/Musée des Beaux-Arts de Nantes,
Nantes 2014
e (méthode narrative), texte de Michèle Cohen-
Halimi, Le Clou dans le fer, Reims 2009
Life-size Portraits, Onestar Press, Paris 2008
Agnès Thurnauer, textes de Clément Dirié,
Elisabeth Lebovici, Damien Sausset,
Monographik, Tours 2008

COLLECTIONS PUBLIQUES

Fonds d'art contemporain–Paris Collections,
Paris
FRAC Bretagne, Rennes
FRAC Île-de-France, Paris
FRAC Bourgogne, Dijon
FRAC Auvergne, Clermont-Ferrand
FRAC Champagne-Ardenne, Reims
Mac-Val–Musée d'art contemporain, Vitry-sur-
Seine
Musée des Beaux-Arts, Nantes
Musée Unterlinden, Colmar
Musée national d'art moderne, Centre Pompidou,
Paris
Musée des Beaux-Arts, Angers
Musée de l'Armée, Paris
Musée national de l'histoire de l'immigration,
Palais de la Porte Dorée, Paris

PUBLICATION

Éditeur
Clément Dirié

Auteur-riche-s
Lorenzo Benedetti, Dean Daderko, Cécile Debray,
Clément Dirié, Élisabeth Lebovici

Design
Current Matters/Nicolas Bolay, Nicolas Leuba

Traduction
Jean-François Allain (Dean Daderko)

Jaquette et couverture
D'après la série des *Figures*, 2023
Acrylique sur toile, dimensions variables
D'après la série des « Matrices », depuis 2012

Pour toutes les œuvres : Courtesy Agnès
Thurnauer & Michel Rein, Paris/Bruxelles.

Crédits photographiques
Pour les œuvres : Jean-Michel Albert, Laurent
Arduin, Philippe Chancel, Pierre David, François
Fernandez, Florian Kleinfenn, Laurent Lecat,
Georges Meguerditchian, Alberto Ricci et Nicolas
de Witte.
Pour les vues d'exposition : Jean-Michel Albert :
p. 136-137; Nicolas Dewitte : p. 140-141, 146-147,
148-149; François Fernandez : p. 134-135; Florian
Kleinfenn : p. 129, 130-131, 132-133, 156-157,
160; Simone Kussatz : p. 158-159; Georges
Meguerditchian : p. 154-155

Typographie
Unica 77 LL

Photogravure & Impression
Musumeci, S.p.A., Quart (Aoste)

Agnès Thurnauer souhaite remercier Carol
Armstrong, Philippe Austruy, Valérie Bach, Lionel
Baert, Lorenzo Benedetti, Nicolas Bolay, Amélie
Boutry, Marie de Brugerolle, Blandine Chavanne,
Michèle Cohen-Halimi, Dean Daderko, Cécile
Debray, Sébastien Delot, Clément Dirié,
Dominique Gagneux, Nadine Gandy, Frédérique
Goerig-Hergott, Claudine Grammont, Jean-Pierre
Greff, Catherine Grenier, Christophe Guillot,
Nathalie Guiot, Michèle et Jimmy Guyot-Roze,
Ann Hindry, Ghislaine Hussenot, Sophie Javary,
Élisabeth Lebovici, Nicolas Leuba, Philippe
Méaille, Camille Morineau, Rod Mengham, José
Carlos Santana Pinto, Michel Rein et toute
l'équipe de sa galerie, Julie Rouart, Hedi Saidi,
Tiphaine Samoyault, Christian de Saussure, Elena
Sorokina et Robert Storr.

Cette monographie est publiée avec le soutien
du  Centre national des Arts plastiques et de
la Fondation d'entreprise Pernod Ricard.



Cette publication a également reçu le soutien du
LAM-Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art
contemporain et d'art brut, Villeneuve-d'Ascq, de
Michèle et Jimmy Guyot-Roze, et de la galerie
Michel Rein, Paris/Bruxelles.

MICHEL REIN PARIS/BRUSSELS

Tous droits réservés. Il est interdit de reproduire
et de mettre en mémoire dans un système d'ex-
traction, ou de diffuser, un extrait quelconque de
ce livre, par quelque moyen que ce soit, sans le
consentement écrit de l'éditeur.

© 2023, l'artiste, les auteur-riche-s, les photo-
graphes et JRPIEditions SA

Imprimé en Europe.

PUBLIÉ PAR

JRPIEditions
Rue des Bains, 39
CH-1205 Genève
www.jrp-editions.com

ISBN : 978-3-03764-601-4

Une édition anglaise existe sous
l'ISBN 978-3-03764-602-1.

Les publications de JRPIEditions sont disponibles
dans une sélection de librairies internationales et
auprès des distributeurs suivants :

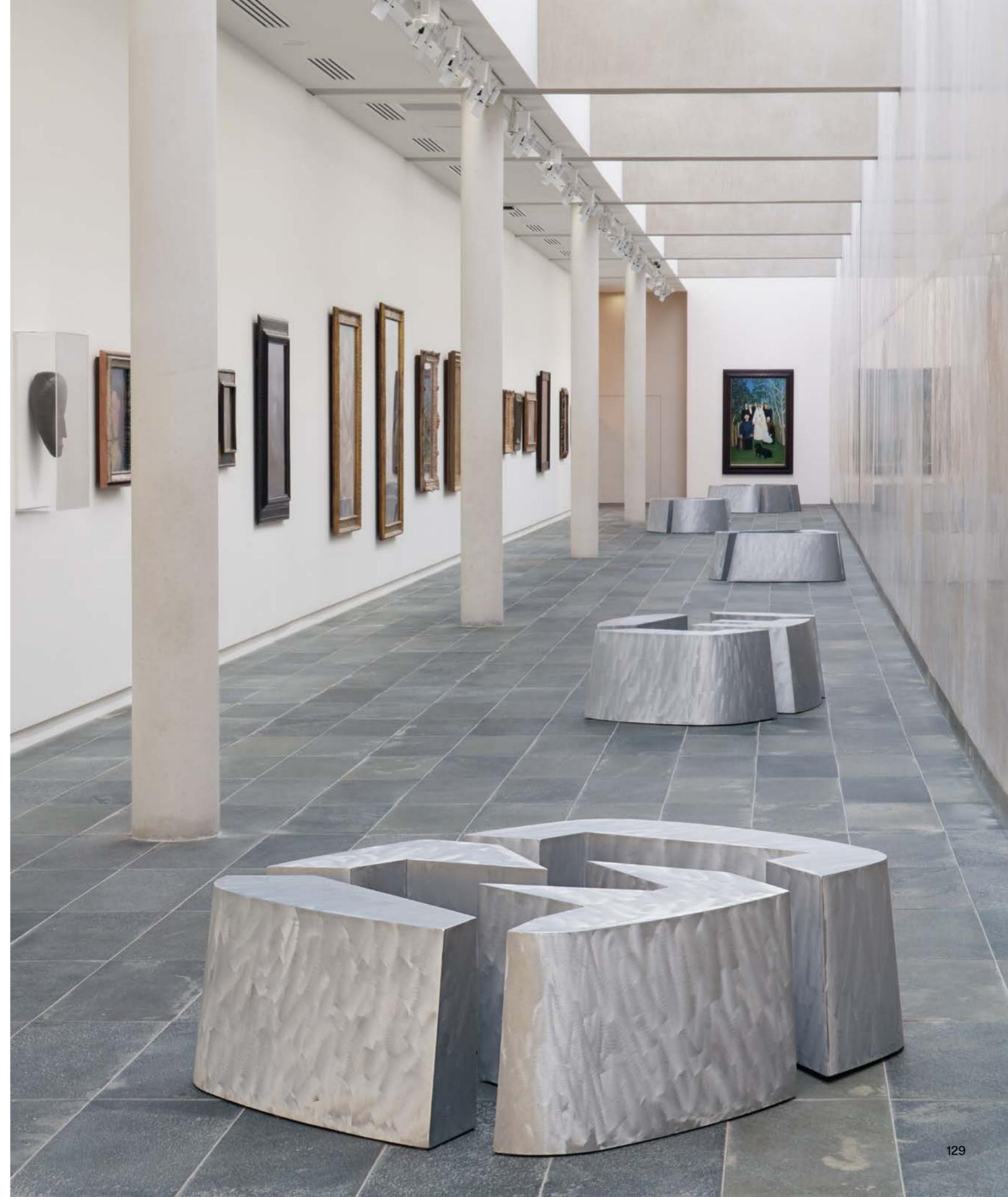
Suisse
AVA Verlagsauslieferung AG
www.ava.ch

Allemagne et Autriche
P.S. Publishers' Services
gabriele.kern@publishersservices.de

France
Les presses du réel
www.lespressesdureel.com

Royaume-Uni et Europe
Cornerhouse Publications, HOME
www.cornerhousepublications.org

USA, Canada, Asie et Australie
ARTBOOKID.A.P.
www.artbook.com





← 0
LES NYMPHÉES
DE CLAUDE MONET
WATER LILIES BY CLAUDE MONET

↓ -1 | -2
LES ARTS À PARIS
LA COLLECTION
WALTER-GUILLAUME
LES ARTS À PARIS
THE WALTER-GUILLAUME COLLECTION

ESPACE D'EXPOSITION
TEMPORAIRE
SPACE OF TEMPORARY EXHIBITION





gele Zinnard Katia Malevitch Edith Dega
Marcelle Duchamp Renée Magrit
ernande Léger Francine Picabia
Jacqueline Pollock Paula Picass
Sylvia Schwitters Jeanne Dubuffet
nie Warhol Joséphine Beuys
Martine Kinnenberaer





prob
ably

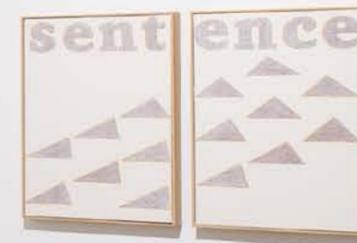




Est-ce qu'on
peut avoir une
place sans avoir
de statut ?

Est-ce qu'on
peut avoir une
place sans avoir
de statue ?

Pour Simon Hantaï, 1998-2021, Musée de l'Armée, Paris, 2021





Danielle
Buren



Louis
Bourgeois

Miss van
der Rohe

Joséphine
Beuys

Annie
Warhol

Romane
Opalka

Jeanne
Nouvel

Francine
Picabia

Martine
Kippenberger

Francine
Bacon

La
Corbusier

Marcelle
Duchamp

Jacqueline
Pollock

Claude
Cahun

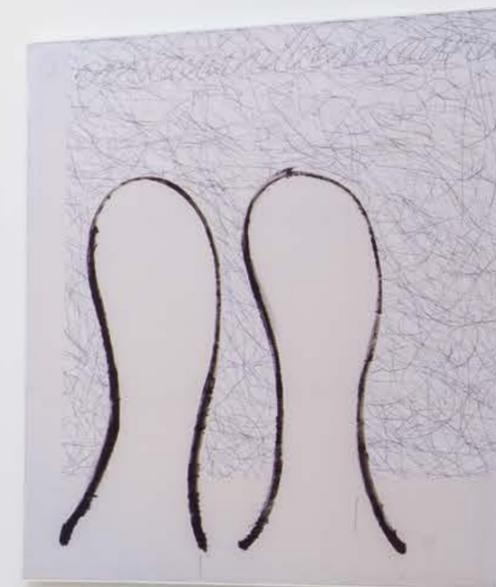
Eugénie
Delacroix

Roberte
Mapplethorpe

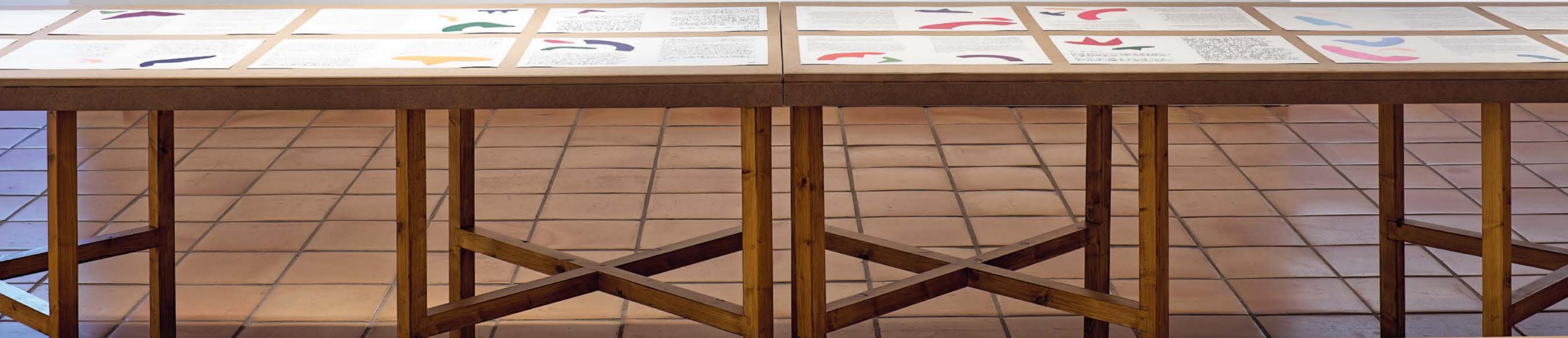
La traversée est le lieu de l'incertitude, de
la non-évidence de l'identité, et n'est
pas une fuite, c'est une naissance.
Le voyageur du genre ressent le
déplacement de sa voix comme une
possession, un ventriloquisme qui l'oblige
à s'identifier à l'inconnu. Cette mutation
est une des plus belles choses que l'on
puisse vivre. Être trans, c'est désirer un
processus de créolisation interne :
accepter qu'on n'arrive à être soi-même
que grâce au changement, à la mutation,
au métissage. La voix que la testostérone
propulse dans ma gorge n'est pas celle
d'un homme, c'est la voix de la
traversée. La voix qui tremble en moi est
la voix de la frontière. « Nous connaissons
mieux le monde, dit Glissant, lorsque nous
tremblons avec lui, car le monde
tremble dans toutes les directions. »

La traversée est le lieu de l'incertitude, de la non-évidence de l'identité, et n'est pas une fuite, c'est une naissance. Le voyageur du genre ressent le déplacement de sa voix comme une possession, un ventriloquisme qui l'oblige à s'identifier à l'inconnu. Cette mutation est une des plus belles choses que l'on puisse vivre. Être trans, c'est désirer un processus de créolisation interne : accepter qu'on n'arrive à être soi-même que grâce au changement, à la mutation, au métissage. La voix que la testostérone propulse dans ma gorge n'est pas celle d'un homme, c'est la voix de la traversée. La voix qui tremble en moi est la voix de la frontière. « Nous connaissons mieux le monde, dit Glissant, lorsque nous tremblons avec lui, car le monde tremble dans toutes les directions. »

La traversée est le lieu de l'incertitude, de la non-évidence de l'identité, et n'est pas une fuite, c'est une naissance. Le voyageur du genre ressent le déplacement de sa voix comme une possession, un ventriloquisme qui l'oblige à s'identifier à l'inconnu. Cette mutation est une des plus belles choses que l'on puisse vivre. Être trans, c'est désirer un processus de créolisation interne : accepter qu'on n'arrive à être soi-même que grâce au changement, à la mutation, au métissage. La voix que la testostérone propulse dans ma gorge n'est pas celle d'un homme, c'est la voix de la traversée. La voix qui tremble en moi est la voix de la frontière. « Nous connaissons mieux le monde, dit Glissant, lorsque nous tremblons avec lui, car le monde tremble dans toutes les directions. »



Annesca Zroaran
 Françoise Goya
 Paule Cézanne
 Henriette Matisse
 Angèle Bonnard
 Fernande Léger
 Schwitters
 Marcelle Broodthaers
 Annie Warhol
 Martine Kinnenberger
 Jeanne Verbrant
 Nicole Poussin
 Estelle Manet
 Pietra Mondrian
 Marcelle Duchamp
 Jacqueline Pollock
 Jacqueline Pollock
 Jeanne Dubuffet
 Joséphine Beuys
 Thérèse Géricault
 Valérie Kandinsky
 Katia Malevitch
 Francine Picabia
 Eugénie Delacroix
 Claudine Monet
 Édith Degas
 Renée Magritte
 Paula Picasso
 Joséphine Beuys



Cher Henri,
 Ce matin, le banc de poissons miroitant dans
 l'eau bleue, j'ai vu un poisson d'argent et
 j'ai pensé à toi. Tu es si gentil, si doux,
 et si sage. Tu es mon ami, mon frère,
 et mon roi. Tu es tout ce que j'ai besoin
 de. Tu es mon soleil, mon vent, mon
 bonheur. Tu es mon tout.
 Je t'aime, Henri. Je t'aime beaucoup.
 Tu es mon amour.
Agnes

Cher Henri,
 Je t'aime, Henri. Je t'aime beaucoup.
 Tu es mon amour.
 Je t'aime, Henri. Je t'aime beaucoup.
 Tu es mon amour.
Agnes

Cher Henri,
 Je t'aime, Henri. Je t'aime beaucoup.
 Tu es mon amour.
 Je t'aime, Henri. Je t'aime beaucoup.
 Tu es mon amour.
Agnes

On se retrouve chez toi, Musée Matisse, Nice, 2022

