

Agnès Thurnauer

Prédelles

Agnès Thurnauer

Préd elles

Textes de
Tiphaine Samoyault
Marie de Brugerolle

MÉTAMORPHOSES

Tiphaine Samoyault

Langue augmentée

Langue coupée

Au début de *La Langue sauvée*, premier volume de son autobiographie, Elias Canetti raconte que sa nounou bulgare le menace de lui couper la langue s’il révèle à ses parents qu’elle voit son amoureux en cachette. Or, si elle lui parle en bulgare, lui parle ladino à la maison et ses parents entre eux l’allemand. Son souvenir le plus ancien : l’amoureux sort son canif, l’ouvre et dit : « Maintenant, on va lui couper la langue ».

Des œuvres magnifiques sont nées de cette expérience intérieure de la langue coupée. Sous deux formes : la double langue des écrivains bilingues ou la langue en moins de ceux qui ne parlent pas la langue que leurs parents parlèrent, poètes dépossédés de leur langue maternelle ou qui s’en affranchissent. Langue fantôme qui revient hanter la parole par un accent. Langue yiddish emportée avec les cendres de la plupart de ses locuteurs. Langues ancestrales négligées, enfoncées dans la terre pauvre et noire qui les a vues naître, langues qui disparaissent, langues muettes. On ne peut pas vraiment dire que les langues meurent. Elles s’oublient, elles tombent les unes dans les autres.

Il n’y a pas de monolinguisme en art. Chaque artiste crée sa langue avec des bouts de langues sues ou perdues et à partir d’un silence. L’artiste parle pour les êtres à la langue coupée, les aphasiques, les bègues, les sans-voix, les autistes que les mots ont désertés.

Les mots coupés d’Agnès Thurnauer laissent la fissure béante. On sent des choses qui tombent entre les deux parties du mot, entre les deux pans du tableau, dans la découpe qui isole les panneaux de la prédelle. Qu’est-ce qui s’est perdu dans ce blanc ? Depuis quel silence les mots ont-ils été coupés ? Franchir le vide permettra-t-il de les remembrer ?

On dit qu’un polyptique dont les prédelles ont été dispersées est démembré (*smembrato* en italien). Ses diverses parties ont été disséminées, confiées à des propriétaires différents, transportées dans plusieurs pays. Certaines d’entre elles ont été reconstituées, mais la plupart du temps, ce n’est pas le cas, les collectionneurs ou les musées en ayant hérité refusant de s’en séparer. La distance s’est démesurément agrandie entre les parties, la fissure s’est creusée et, en elle, il y a beaucoup plus de choses encore qui tombent. Il en va ainsi des tombeaux pillés, des objets spoliés, des butins de guerre. On arrache les œuvres à leur lieu sans bien définir les conditions de leur circulation. Les langues doivent pouvoir se traduire et les œuvres voyager mais sans la mainmise et l’appropriation. Les langues et les œuvres ne sont jamais entièrement des propriétés. Elles passent d’yeux en yeux, d’oreille en oreille, de bouche en bouche, sans vraiment s’arrêter.

Dans les *Prédelles* d’Agnès Thurnauer, on dirait que les mots sont arrachés à la langue. C’est-à-dire arrachés à la liaison. Il faudra dire aussi en quoi les mots, posés de cette façon dans la peinture, relient, mais, avant, je voudrais m’arrêter un instant sur la nature de cet arrachement.

Toutes les langues sont composées de phonèmes reliés. Et toutes les langues relient des mots et des choses. C’est ainsi que le langage ordonne le monde. En même temps, en faisant des mots des symboles ou des signes, il éloigne le réel et le met en exil. Les mots font disparaître les choses. Tous les mythes ayant trait au langage racontent la violence de cet éloignement où la parole ne convoque plus littéralement la chose. J’appelle le ciel, la lune et les étoiles, alors le ciel, la lune et les étoiles naissent parce que je les ai appelés. La naissance de la parole coïncide avec la naissance de la chose. Ensuite, c’est fini, le lien est rompu. Appeler ne peut plus dire en même temps nommer et convoquer. En coupant les phonèmes, la prédelle expose la séparation et ajoute encore la déliaison du mot et de la chose. Time [ˈtaim] devient « TI//ME » [ˈti] et [mœ – en français] ou [mi – en anglais] ou [mé – en italien]. Coupé, le temps nous sépare, toi et moi.

Brou//haha. À l’origine de tout langage, sans doute l’exclamation. Dante raconte que depuis la Chute, la parole humaine commence toujours par l’exclamation de désespoir « heu » [*héhéou*]. Les sons que produisent d’abord les enfants, imitations de bruits ou désignations minimales, sont des exclamations, dont on ne peut décider entièrement si elles sont la trace d’une langue oubliée ou les prémices d’une langue à venir. Elles sont de purs actes de langage, ne représentant que leur énonciation. Comme l’a remarqué le grand linguiste du Cercle linguistique de Prague Nikolaï Troubetskoï dans ses *Principes de phonologie*, les onomatopées, les interjections, l’imitation des bruits non humains sortent des limites qui définissent la forme acoustique d’une langue. Les sons semblent venir d’ailleurs, du réservoir sonore de toutes les langues, de tous les idiomes et même hors du langage humain.

Plus d’une langue

Dans le langage converti en peinture des *Prédelles*, il y a des éléments phonétiques, mais aussi des morceaux de visible qui, quoique posés sur la toile, conservent la mobilité de l’oral. On a l’impression qu’on peut jouer avec, les faire bouger. Par exemple « bor//der ». En quelle langue puis-je lire ce mot-frontière ? L’anglais ici est débordé. La tâche de l’artiste est sans doute de border la frontière pour réparer les violences qui s’y nouent. Et broder en bordant. En s’attardant un peu plus longuement à ce bord, c’est l’allemand qui arrive, se voit, s’entend et l’on est de nouveau déplacé, oiseaux migrants entre les langues. Même chose, peut-être encore plus troublante, dans « wand//ering » : l’errance (*wandering* en anglais) est stoppée par le mur (*die Wand*, en allemand). Dans les lieux plurilingues que sont les camps, les campements et centres d’accueil, d’hébergement ou de rétention, s’exerce aujourd’hui une véritable créativité linguistique à laquelle des chercheurs ont donné le nom de « migralecte ». Parmi les quelque quatre cents mots collectés par ce programme scientifique, l’un a particulièrement retenu mon attention : il s’agit de *dalmechar*, proposé par les locuteurs de urdu pour dire « traducteur ». Or, en urdu classique, « interprète » se dit *tardjuman*, comme en pachto (*tarjoman*) ou en farsi (*tarjuman*) : les fameux drogman, qui ont donné

« truchement » en français, et dont le nom circule dans de très nombreuses langues. Or ce terme de *dalmechar* est utilisé par les ressortissants du sous-continent indien arrivés dans les camps, quelle que soit leur langue d’origine, et peut vouloir dire interprète mais aussi avocat ou passeur. Toutes les fonctions d’intermédiaires sont ainsi réunies dans ce terme. Comment, aujourd’hui, le truchement, le drogman est-il devenu un *dalmechar* ? Sans doute par le biais d’associations plurilingues ou bien dans des camps situés en Allemagne ou à la frontière allemande ; le mot est devenu un de ces mots-frontières d’une langue qui s’invente précisément entre les langues, de partout et de nulle part. En reliant les langues entre elles, les mots coupés d’Agnès Thurnauer ont cette même portée communicative : ils peuvent sauter par-dessus les différences, se prononcer comme on veut, dire plusieurs choses à l’intérieur de la même langue, se distribuer, se partager et circuler.

Il y a donc dans les *Prédelles* des mots-babil (exclamations) et des mots-babel (les mots-frontières, en plusieurs langues). Les mots-babil et les mots-babel ne se traduisent pas. Ils interdisent en quelque sorte la traduction. Car que voudrait encore dire traduire un mot qui ne cesse de se traduire ? Les mots-babel résistent à l’emprise d’une langue, tout en disant qu’ils ne peuvent entièrement s’en affranchir. Ils réclament une attention particulière pour construire le sens et pour voir de tous ses yeux comment il se construit. En éloignant la traduction, ils rendent précieuses toutes les variations et les nuances. Ils résistent à la norme et à l’équivalence. Rien de sacré, pourtant, dans cette opération. Le refus de la traduction n’est pas un interdit lancé au nom de la pureté mais bien le désir inverse de ne pas replier le mot dans une langue ou dans une autre, de le laisser toujours en mouvement. Transl//ation : au-delà du traduire.

Écholalie, bégaiement, étirement : l’oralité dans la peinture

La peinture est propice à réverbérer l’écho. Elle met en scène la variation chromatique des langues en donnant des couleurs à la résonance. Elle inscrit du bruit dans la couleur. Je dirais, si cela peut avoir un sens, que la peinture d’Agnès Thurnauer, dans ses *Prédelles*, est une peinture orale. Pourquoi orale ? Pas seulement parce qu’elle contient des mots, mais parce qu’elle s’applique à ne pas les fixer, elle applique littéralement leur qualité sonore. Pour cela, elle use d’un certain nombre de procédés.

L’écholalie. Le son répété, repris sur la toile ou d’une toile à l’autre. Le vestige du babil enfantin ou de la langue des oiseaux.

Le bégaiement. Le son coupé, repris, prolongé. Le parler fragile, inquiet de celles et ceux qui semblent avoir du mal à s’autoriser.

L’étirement. Le mot étendu, augmenté, à tire-d’aile.

La peinture d’Agnès Thurnauer est orale parce qu’elle représente à la fois les possibilités et les empêchements des sons et des sens. Et cela s’entend aussi dans les formes qui contredisent ou répètent, d’un panneau

à l’autre, le travail du mot et de sa coupe. On quitte alors l’oralité sans l’abandonner vraiment. On entre dans les formes de l’écrit qui maintiennent l’oralité vivante : le poème, le graffiti.

L’enjambement. Il peut être la définition du poème. « À ne désigner que la coupe », écrit Mallarmé à propos du vers dans *Salut*. L’enjambement s’incarne ici dans la toile. Il se manifeste dans des lignes, des perspectives, des débords. Mais il est aussi le geste proposé au regard. Le spectateur des *Prédelles* est invité à enjamber les deux parties du tableau. Je faisais précédemment de la fissure un précipice où des choses tombent, comme tombe à la lettre la peinture dans « painting » ou comme tombe la douleur dans « pain//ting », en faisant un tout petit bruit ; alors l’action d’enjamber est risquée, peut-être même dangereuse. Mais cette ligne qu’on nous propose d’enjamber est aussi une surface, un blanc. On pourrait y rester un moment, se regarder dedans, s’y allonger presque. Elle semble nous dire qu’il y a une part habitable pour nous dans le tableau, pour y inscrire à notre tour quelque chose, ne serait-ce que notre présence temporaire. « Cros//sing ».

Le débordement. Les prédelles dans les polyptiques médiévaux ou renaissants, en multipliant les cadres, finissent par faire disparaître l’idée même de cadre. C’est aussi la raison pour laquelle il est vain de les démembrer, car chacune des parties renoue alors avec le cadre que l’ensemble avait tenté d’abolir. Les prédelles doubles d’Agnès Thurnauer déjouent aussi le cadre par cette ligne blanche qui n’appartient ni à l’une ni à l’autre des deux toiles. Il n’y a pas un seul cadre, mais il n’y a pas non plus deux cadres. C’est comme avec les langues. Il n’y a pas une seule langue, mais il n’y en a pas non plus seulement deux. L’œuvre renonce à l’un, celui, toujours autoritaire, de l’unique et de l’universel pour déborder vers le multiple et tout augmenter. La langue coupée est une langue augmentée.

On fait parfois tomber des murs avec des mots écrits dessus. Le graffiti est la forme d’écrit la plus proche de l’oral, cri lancé sans autorisation, qui relie les espaces et les temps. Souvenir du dessin d’enfant. Lorsque le tracé n’est pas encore écriture mais qu’il va déjà au-delà. Chez Agnès Thurnauer, le mouvement est presque inverse. Il s’agit plutôt de rendre l’écriture à la parole par le biais du visible. S’affranchir du cadre, c’est aussi se libérer de l’espace habituel des expériences d’écriture. Les *Prédelles* commencent ainsi toujours par le mot, qui vient s’accrocher – coupé/découpé – en haut des deux surfaces. Les caractères sont typographiques, formés en dehors de la toile, par un autre geste qui n’est ni celui de l’écriture ni celui du dessin et qui fait signe du côté de l’œuvre sculpturale, à jamais déclinable, des *Matrices*. Le plaisir typographique est premier et déclenche ensuite l’imaginaire de l’écriture peinte, qui conduit des *tituli* médiévaux au street art, et retour. Le mot vient au mur, dans sa plasticité souple, propice au jeu, à l’agencement, au déplacement et aux multiples sens. Il peut de nouveau être tracé sensible, bégaiement ou cri, de révolte ou de joie.

Tout se lit et se voit et c’est ainsi que cela s’entend.

Marie de Brugerolle

Près d'elle

Le corpus des *Prédelles* la donne à penser, « elle ».

La première, *Rainbow Elbow*, comprend ses outils : une palette assiette collée sur une aile (d’oiseau ? d’ange ? d’une *Victoire de Samothrace* ?) peinte de manière réaliste sur deux toiles. À gauche, la pointe terminée par des plumes bleu nuit, à droite, les plumets brun rouge qui évoquent l’attache rompue avec un corps de chair.

Le groupe d’œuvres, une centaine à ce jour, suit un processus systématique. Deux panneaux de 55 × 33 cm ou 55 × 38 cm forment chaque fois un « set », un binôme. Un mot découpé en syllabes est placé en haut de ce diptyque.

Les deux parties forment un tout qui se dédouble à son tour. Entre lettres majuscules, de la même typographie que celle du magazine ELLE, le mot lui-même redoublé en un bégaiement devient une glossolalie. Par homophonie, on entend « elle, elle, elle, elle, elle, elle, elle » ou « L, L, L, L ». La lettre et le mot se répètent, en français. Re-elle. Elle à nouveau, réelle.

Près d’elle, tout près, tout contre… la peinture. Charnelle, elle ne s’exhibe pas. C’est-à-dire que la taille des *Prédelles* en permettrait l’usage intime, sous le manteau. Des peintures de chevet, à lire au lit, à voir du lit, allongée ?

Bifide : la peinture fendue par l’espace de la langue.

WIN//DOW, par exemple, montre comment la partition déjoue l’unicité des mots pour en faire du matériel. Matière littéraire, rendue à sa littéralité de lettres et de sons, par la césure. Celle-ci est « verbi-voco-visuelle ».

La peinture est fendue en son milieu, par l’espace de la langue. De LALALANGUE.

Ici le terme « composition » prend tout son sens, c’est aussi une mise en espace qui joue avec l’écart, l’entre-deux. Cette césure opère une division dans le mot, qui induit un silence, un soupir, une respiration, comme une partition musicale.

Respirer, c’est à la fois inspirer, retenir, faire circuler l’air, puis expirer.

La peinture se gonfle, se tend, puis dégonfle, reste en suspens, fuse entre les lignes et repart à nouveau.

Les raies rouges et blanches irradient et vibrent. Elles s’organisent en rayons à partir d’un centre bleu, lui-même ouvert par l’écart entre les parties. Le souffle de la langue s’invite dans l’espace « entre ».

En français, en typographie, l’espace entre les mots est féminin. On dit « une » espace. Ceci résonne dans le travail d’Agnès Thurnauer qui a si bien su rendre leur féminité aux noms de ses paires. Redoublé ici, le texte écrit se juxtapose et l’on décrypte par habitus en recomposant de mémoire le sens des fragments, dans un monologue mental. Cela crée une phrase audible et visible, en écho. Un peu comme dans la « langue des oiseaux », on imagine et subodore le sens d’un texte sur-imprimé. Nous dé-cryptons. De fait,

la peinture serait-elle un procédé de codage ? A-t-elle une syntaxe, une grammaire, des déclinaisons ?

Plus « la » peinture mais « les peintures ». On enlève le LA et le AL, à l’envers.

De la peinture de chevalet à la peinture de chevet

Plus « la » peinture mais « les peintures ». On enlève le LA et le AL, à l’envers.

Prendre ainsi au pied de la lettre l’acte pictural et le rendre dé-peint et « toujours déjà écrit », c’est considérer la matière des mots, son et image.

On pense aux peintures-objets de Guy de Cointet et notamment à leurs statuts multiples. Par exemple dans la pièce *Tell Me* (1979), un grand panneau vert et blanc sert tour à tour d’assise, de décor et de support.¹

À la polymorphie des tableaux correspond une polysémie que l’on trouve aussi chez Agnès Thurnauer.

Mike Kelley : « J’avais l’impression que ses accessoires, du moins ceux qui étaient abstraits et géométriques, étaient analogues aux phonèmes de langage ; ils étaient des phonèmes visuels, des formes primordiales. Dans ses dessins aussi, il se servait des formes de lettre de manière abstraite, graphique, mais de temps en temps il les arrangeait en mots et phrases reconnaissables. »²

Les *Prédelles* sont des peintures-textes, leurs mots font images et à leur tour forment des phrases dans l’espace. Le xx^e siècle a connu la déclinaison de langues matérielles, depuis Mallarmé et Wittgenstein. Ici, la peinture est un objet de lecture, elle n’illustre pas mais incarne celle-ci. Littéralement, les prédelles perfroment leur fonction de « peinture de chevet ». Leurs proportions induisent une proximité, une « proxémie »³. Cette dimension cachée est induite par la pluralité d’usages des *Prédelles*.

En cela, elles annoncent les *Matrices* qui sont des sculptures d’usage.

Dire de la peinture que c’est un objet, c’est dire, comme le sur-texte de WIN//DOW, qu’elle sort « au-delà du cadre ». Ob-jet, jeté vers nous.

Les peintures *Prédelles* sont plus que des choses, qui elles existent sans nous ; parce que les *Prédelles* sont objets, elles nous rendent sujets. « La peinture fait voir ce qu’est voir », dit Agnès Thurnauer dans son journal d’atelier⁴ et « voir c’est créer »⁵.

Où suis-je dans le tableau ? Quel rapport, quelle échelle, quelle position dans cet espace ?

La césure convoque aussi l’histoire in situ comme incise. Chaque mur entre les toiles montre sa couleur, rappelle l’architecture, sous l’image, lorsque les toiles sont accrochées librement. La fente qui ici joue le rôle de la persienne, puisqu’il s’agirait d’une « fenêtre », est verticale. Ce n’est pas une biffure, une négation ni une rature. C’est une brèche dans l’image qui rappelle combien la langue nous sépare de manière intime, intérieure. Le travail de la langue dans la pensée est une faille. Et c’est par

cette division que j’existe et peux parler à l’autre, dans le langage. Pas d’espace projectif, tout nous ramène au plan fendu, comme la langue bifide du serpent. Ce n’est pas l’ouverture du rideau qui rappellerait l’origine mythique de l’illusion picturale, à partir de la fable de Zeuxis et Apelle.⁶

WIN//DOW contredit la tradition illusionniste de la peinture-fenêtre. On attribue à Alberti la métaphore de la peinture comme une fenêtre sur le monde.⁷ En fait, il a dit dans un premier temps « une fenêtre sur l’histoire du monde », puis « une fenêtre ouverte à partir de laquelle je pourrais regarder ce qui sera peint ». La fenêtre a la double possibilité d’être une percée vers l’extérieur ou de laisser voir à l’intérieur. Ici, il n’y a rien à découvrir derrière l’espace pictural, l’histoire dont les *Prédelles* nous rendent sujets voyants par leur « objectité », se passe devant, ici et maintenant, au présent. (TI//ME). C’est un cadre qui ne révèle rien, une épiphanie du réel.

La peinture n’est pas une fenêtre sur le monde ni une histoire illustrée : Agnès Thurnauer nous démontre avec les *Prédelles* que c’est un espace feuilleté, non pas simple surface de projection mais strates spatio-temporelles. C’est une chambre d’écho, une *stanza*, où l’on se tient. Ainsi les diptyques redoublent, ouvrent, multiplient les plans et prouvent que la peinture a plusieurs dimensions. Elle dépasse la bidimensionnalité du tableau. Bien sûr, on pense à la tranche, aux côtés visibles par l’espace entre les deux panneaux, qui redoublent le nombre de côtés. C’est aussi l’espace devant qui est prolongé par notre présence mouvante. L’entre-deux est cette brèche qui souligne qu’il y a cette « avant-scène » dans laquelle je me tiens, qui serait le cône optique de la troisième dimension, figurée par la perspective autrefois. Aujourd’hui, ce point où je suis est mobile. Il n’est plus traduit dans le plan mais effectif, dans la co-présence induite par le dispositif. S’ouvre alors la question de la quatrième dimension, celle du mouvement relatif, du pas, du passage. Agnès Thurnauer révolutionne la peinture de la même manière que Mallarmé a rouvert l’espace du livre : elle replace la marge au centre.

Architexte

La bordure, le liminal, le seuil, c’est la porte de la maison, ou la frontière. Les lignes à main levée autour desquelles l’artiste peint, ou celles qu’elle dessine jusqu’à l’épuisement, vibrent. BORDER. LIMIT. Ici, le *M* est coupé en son milieu et c’est le cadre traditionnel, ouvragé et rococo d’un tableau qui fait motif au centre des toiles.

Le dédoublement apporte une consistance aux toiles, puisqu’elles vont par deux, sans être pour autant une paire, plutôt un ensemble, un « set » mathématique. Parfois une flèche (PER HAPS) marque une direction, ici inscrite en grisaille sur la matière blanche posée en larges passages de brosse.

En regardant de près, on voit bien les épaisseurs, les amalgames de matière.

Les *Prédelles* existent dans leur matérialité post-medium. C’est-à-dire qu’elles sont plus que du pigment sur la toile,

et dépassent la définition moderniste du medium réduit à son support. À l’instar de Giotto et de Fra Angelico, Agnès Thurnauer innove et invente une espèce nouvelle : celle de la peinture architexte. Giotto à Assise matérialise le ciel en un triangle bleu (*Saint François donne son manteau à un pauvre*, 1277), et à Padoue (cycle de la chapelle Scrovegni), il donne au ciel sa réalité de monochrome. Il nous fait rentrer dans la modernité d’un espace non sacré. Le fond d’or immatériel de l’icône cède la place à l’espace vu de la terre. Le BROU//HAHA répond au « tohu-bohu » originel de l’acte créateur, qui se rejoue toujours au présent. C’est pour Agnès Thurnauer la vision de l’étoile du Berger une nuit de Noël. Des triangles roses arrondis comme les fragments d’un disque diffracté sont éclatés entre les lettres terre de Sienne sur fond bleu azur.

Lorsque Fra Angelico inscrit les mots dans l’espace pictural et les surligne en or, il donne du souffle, de l’esprit à la matière, mais il l’inscrit de manière à scander un espace réaliste. À la jonction du décoratif encore gothique et du renouveau, son *Annonciation* (1430-1432) présente plusieurs espaces, séparés par des colonnes. Notamment, au centre, celle qui littéralement coupe l’espace, le divise et le multiplie. Cette division est une conjonction : elle induit une notion qui lie l’architecture et le montage. Chez Agnès Thurnauer, l’intervalle entre les panneaux remplace la colonne. Elle introduit, dans et avec les formes des arches, une césure qui sépare et rassemble : un CROSS ING. Les arches sont des ponts, comme l’espace entre les *Prédelles* est un gué entre deux rives.

Ainsi les formes roses et bleues ne sont pas de simples citations de Fra Angelico mais une mise au travail de l’*inchoatio formarum*⁸, la genèse des formes, réactualisée au tournant du xxi^e siècle. Cela dit deux choses au moins : l’histoire n’est pas linéaire mais agit en strates, et la rupture moderniste qui voudrait une séparation entre « abstraction et figuration » n’a pas de sens (ABST RACT). Car la lettre est tout autant figure que motif, et l’espace de la couleur n’est pas le fond sur lequel reposent les motifs. Au contraire, celui-ci est un *locus* qui produit des formes. Le lieu de la peinture est in-formé par les toiles tendues sur châssis, le mur sur lequel elles sont accrochées et l’espace entre elles. Agnès Thurnauer peint autour de la lettre. Elle part parfois de l’aquarelle puis monte la couleur ; cela crée des circonvolutions colorées qui rythment la superficie. (NOT YET). Le contour dessiné au feutre est laissé visible, donnant un vibrato à la surface. Celle-ci est multiple, comme les spirales des ricochets. Nous sommes synchrones, « cette synchronicité aiguë qui donne les bons tableaux », dit l’artiste⁹ dans son journal.

Une peinture en représentation *per-furniture* tension

« Les *Prédelles* sont comme un manifeste de la peinture pour moi [...]. La série s’est effectuée comme on déroule un film. »¹⁰

L’intervalle entre les tableaux fait de ceux-ci des photographies d’un film, dont nous sommes les enclencheurs de mouvement. Ainsi on pourrait parler de plan-séquence contrarié pour les diptyques. L’ellipse s’y glisse en insert.

Ce qui fait montage, c'est le « couper-coller », ici 1 + 1 = 3 pour citer Jean-Luc Godard. Le tiers, c'est l'écart du processus créatif. En voyant PAINTING, deux panneaux montés dans des caisses américaines, j'envisage la chute continue de la peinture. Les lettres au pochoir comme scories du chutier de la table de montage. La tension entre les plans, le suspens, qui nous fait attendre (WANDERING) et nous rend *wanderer*, comme le *Voyageur au-dessus de la mer de nuages* de Caspar David Friedrich (1818). Un *wanderer* qui va au cinéma, qui est conscient d'être devant des images qui bougent. De même, les *Prédelles* sont des peintures conscientes d'être « en re-présentation » et qui rejouent la tension abstraction/représentation comme une performance réactivée.

En cela, elles sont des échos anticipés des *Matrices*, sculptures d'usage qui moulent l'espace des lettres absentes, en creux. *Per-furniture*, à l'origine de la performance, ce terme ancien de « parformer » qui dit l'accomplissement d'une forme. Meubles, mobiles, mobilier, autant de variations qui sont des pop-up d'un même acte. À la performance du dessin répond celle des sculptures qui résonnent déjà dans cet écart « entre » les *Prédelles*. La séparation polarise les deux termes : intérieur, extérieur, intime, extime, et exacerbe la nature duelle de la peinture. Abstraction et représentation ne sont plus des questions en soi, mais la tension entre ces deux pôles est actualisée par l'écart. C'est cela qui est en jeu et qui prolonge les oblitérations de John Baldessari, qui recouvre des visages de points (*dots*) ou les figures-motifs de Philip Guston, avec ses pointillés ou ses tracés fébriles. Tout ramène au fait que la peinture n'est pas une surface mais un plan imaginaire. *It is an illusion, a piece of magic, so that what you see is not what you see*, dit Philip Guston.

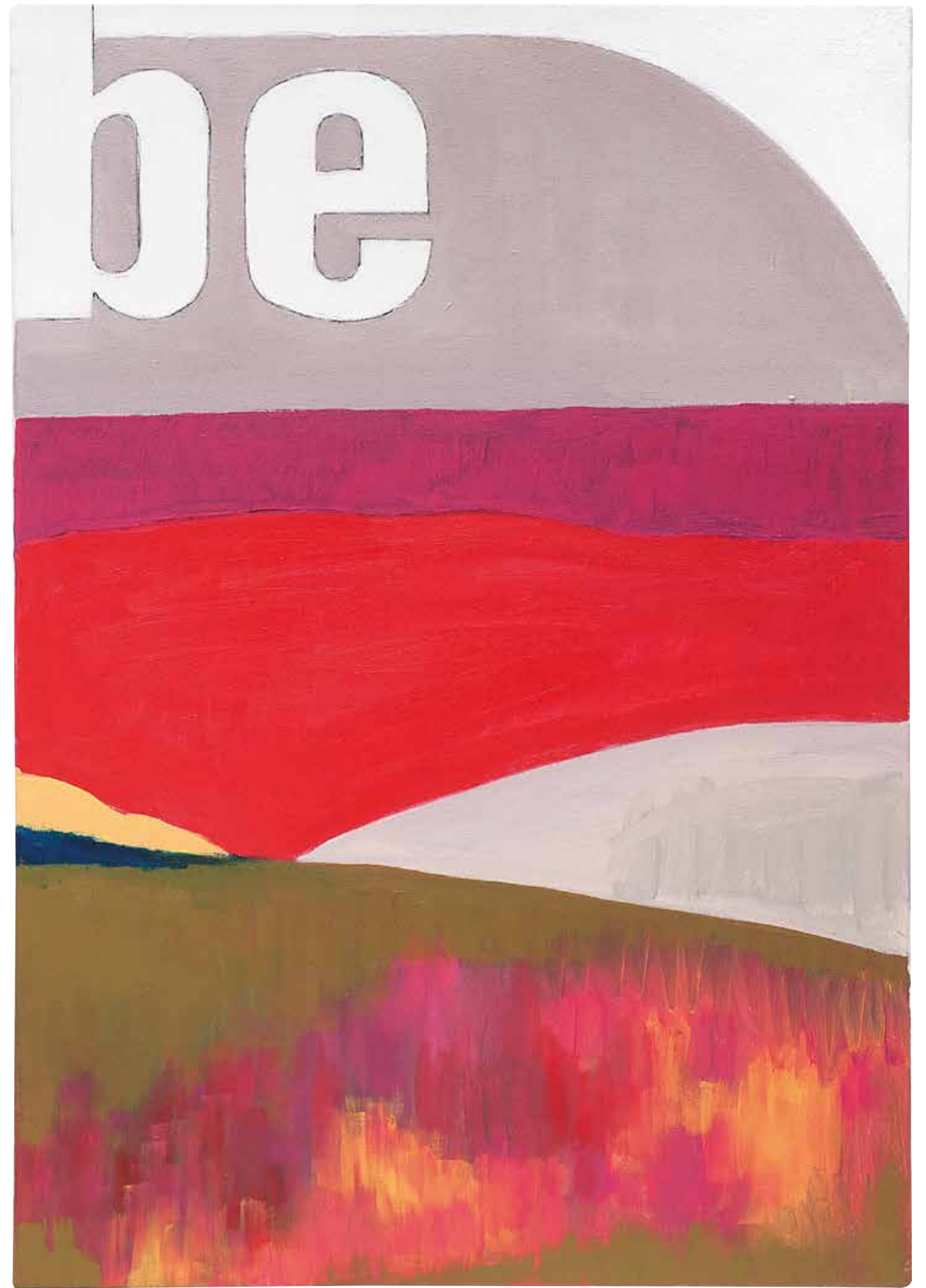
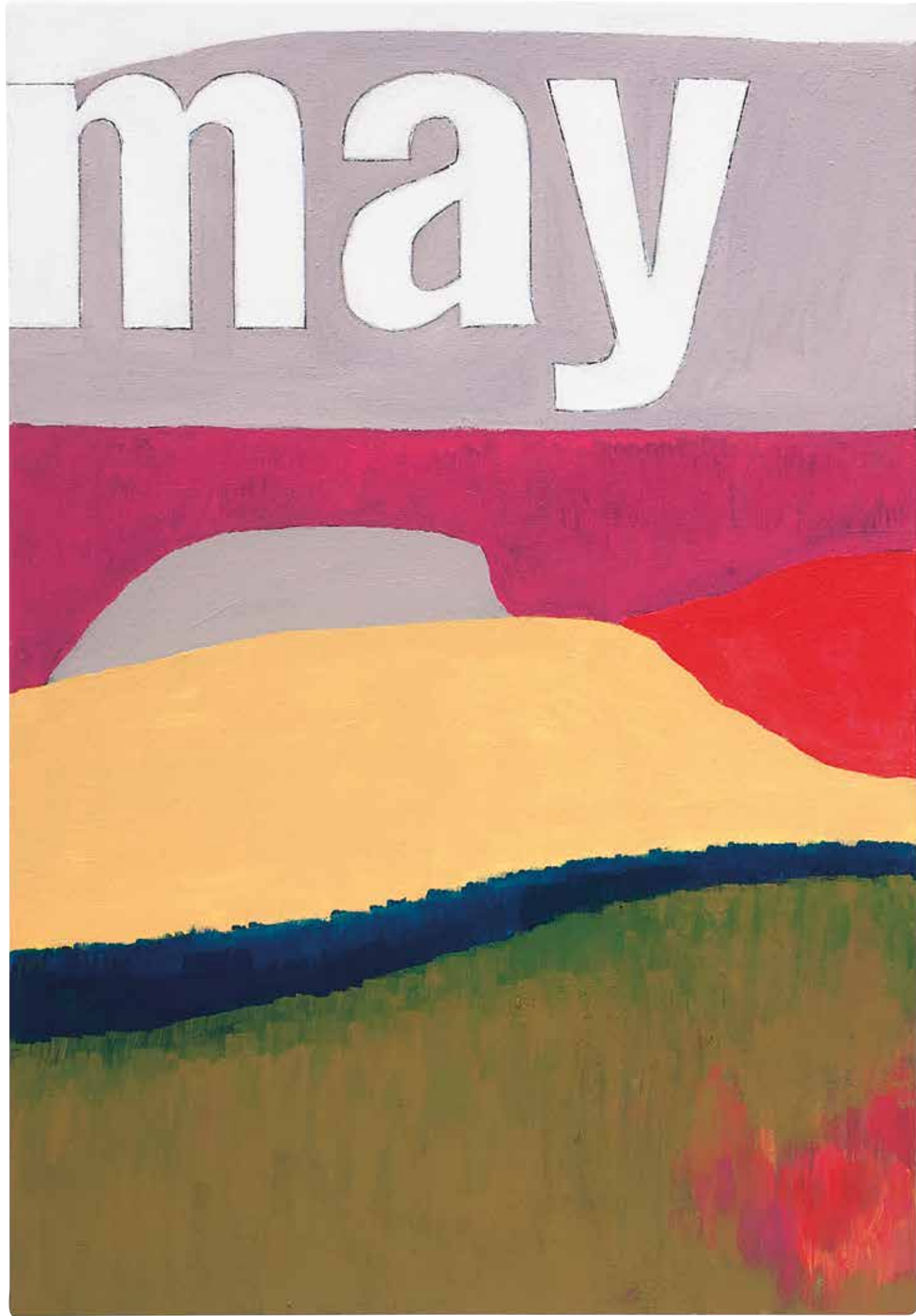
Les roses gris, les bleus roses d'Agnès Thurnauer, les lacis infinis de ses NOW nous disent cela. Que la peinture est matériau, qu'on peut la couper et la rassembler comme un puzzle, un cut-up de Brion Gysin et William Burroughs, une matière textuelle. Les cut-up ne sont pas des *Prédelles* mais ils éclairent une pratique.

Tout commence, toujours, comme le tourbillon des lacis de dessins au crayon, solitaires. Ces séries de NOW, uniques et chaque fois rejouées, disent la tension et le délié qu'on retrouve dans la danse. Chorégraphies tracées sur et dans la toile, jusqu'à l'épuisement, le « maintenant » gagne (NOW/WON) toujours dans le mouvement. C'est l'éros, la vie (ROSE VIERGE) un buisson de roses qui répond à celui de la prédelle d'une Annonciation peut-être ? Ou encore et sûrement la dialectique tendue d'un rapport mots/images qui est « sexionné », sinon sexuel (SEXE). En tout cas tendu/bandé comme un arc (BOW) vers ELLE, la peinture. Un arc-en-ciel (RAINBOW).

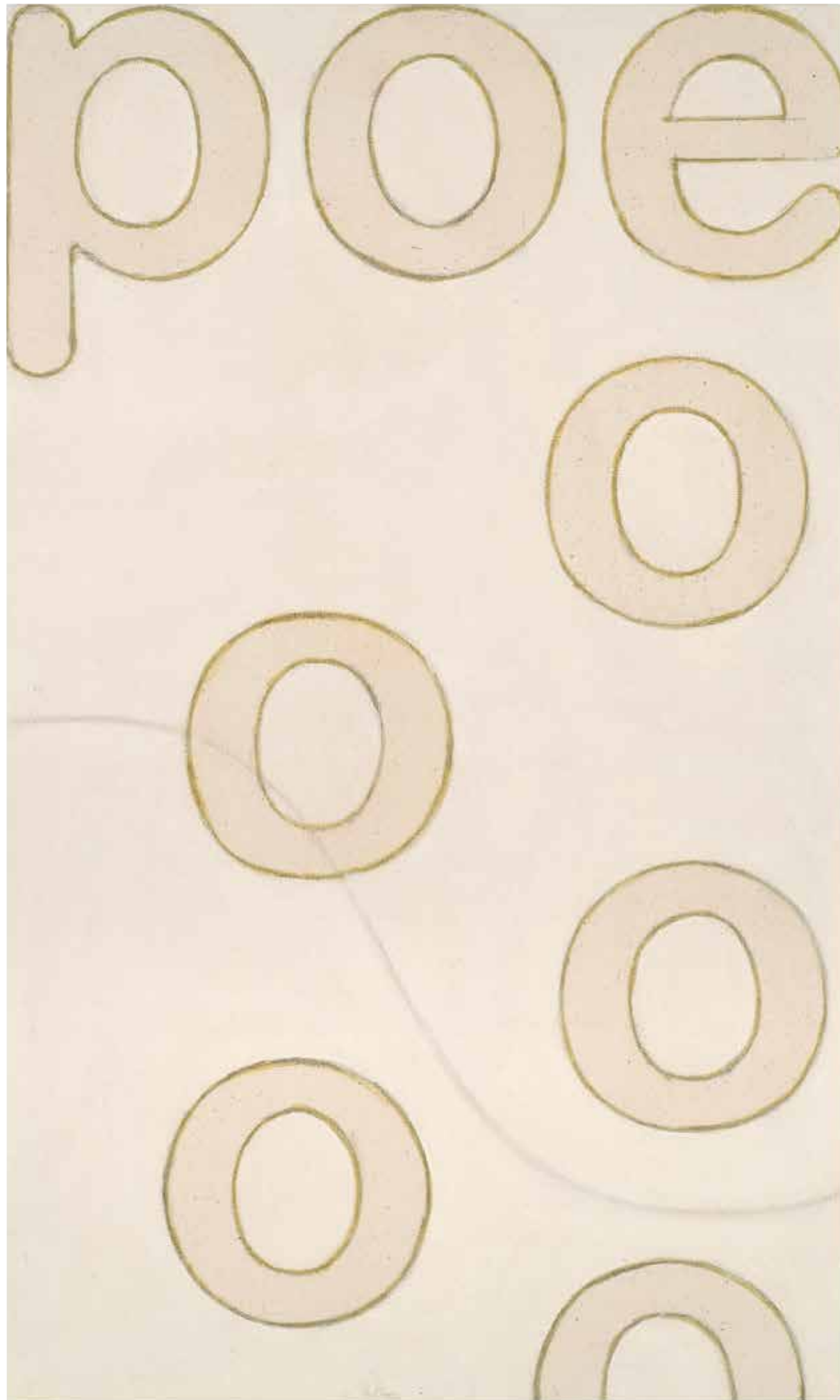
1. Cf. *Guy de Cointet, portrait de l'artiste en cryptographe*, JRP Ringier, Genève, 2010.
 2. *Fragments et bribes*, entretien entre Mike Kelley, Paul Mc Carthy et Marie de Brugerolle, 1999, réédité dans Marie de Brugerolle, *Premières Critiques*, Presses du réel, Dijon, 2010.
 3. La proxémie est un terme inventé par Edward T. Hall en 1963 dans *The Hidden Dimension (La Dimension cachée)*, Points, Paris, 2014). C'est une approche de l'espace non pas comme donnée invariable et ensemble de coordonnées, mais comme une séquence de perceptions induites par les habitus. L'espace social influence l'espace réel, en corrélation avec le langage.
 4. Agnès Thurnauer, « journal d'atelier », 2009-2012, in *Journal et autres écrits*, Beaux-arts de Paris éditions, Paris, 2014, p. 225.
 5. *Ibid*, p. 168.
 6. Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, livre XXXVI.
 7. Leon Battista Alberti, *De la peinture*, livre I, §19, traduction de l'édition latine par Jean-Louis Schefer, Macula Dédale, Paris, 1992, p. 115. Dans l'édition originale en latin publiée en 1435, Alberti parle de *storia*, qui désigne la fiction, le récit, plutôt que l'Histoire. Dans l'édition en italien qu'il publie en 1436, il écrit : « *una finestra aperta per donde io miri quello che quivi sarà dipinto* » (« une fenêtre ouverte par laquelle je puisse regarder cela qui y sera peint »).
- Au sujet du passage de la *storia* à la « peinture », cf. Gérard Wajcman, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Verdier, Paris, 2004, p. 54-55.
8. Albert le Grand, *Liber de natura locorum*, I, 1, in *Opera omnia IX*, éd. d'A. Borgnet, Paris, 1890, p. 529 cité par Georges Didi-Huberman, in « La Dissemblance des figures selon Fra Angelico », in *Mélanges de l'École française de Rome*, 1986, p. 175.
 9. Agnès Thurnauer, *op. cit.*, p. 215.
 10. *Ibid*, p. 174.

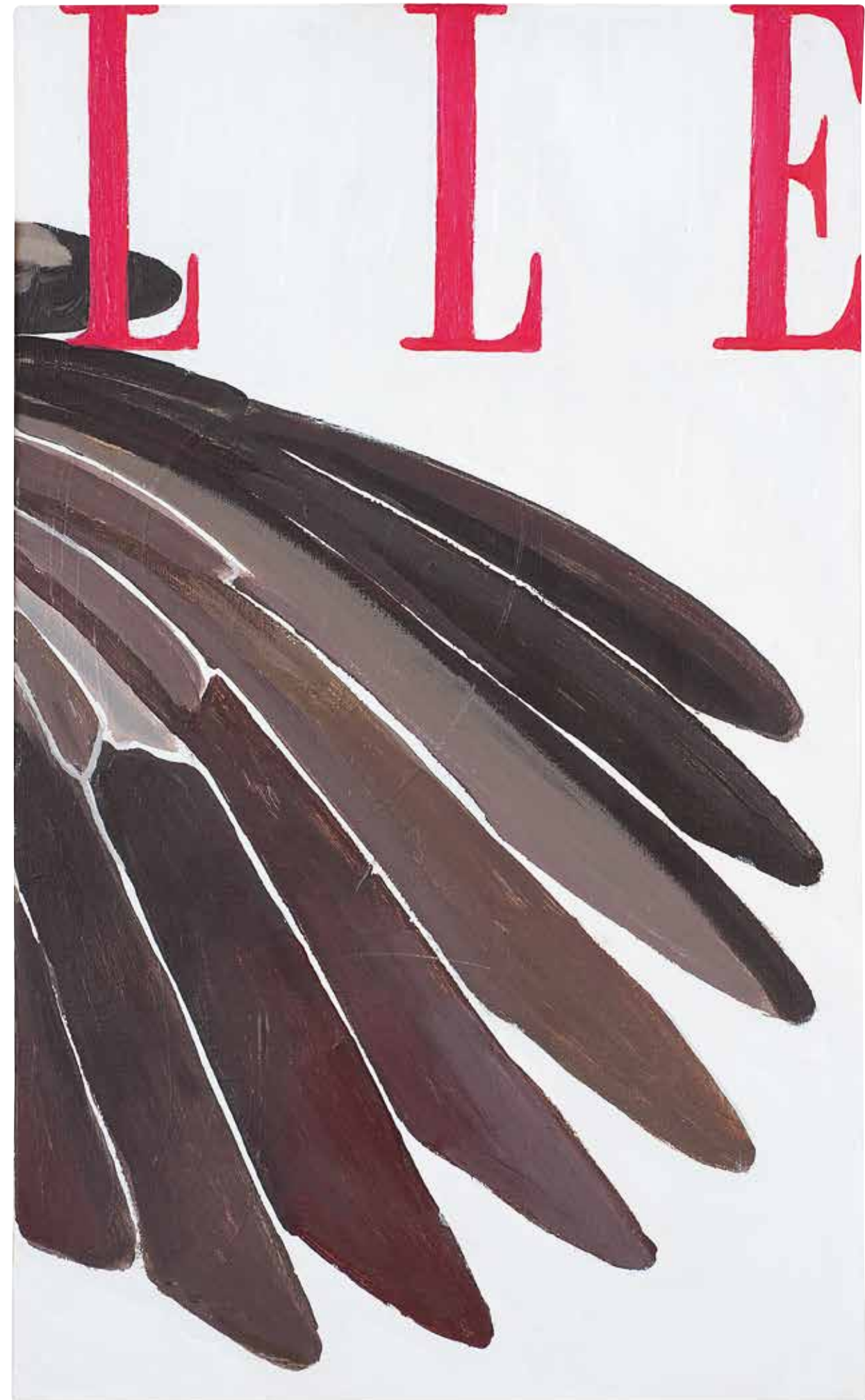
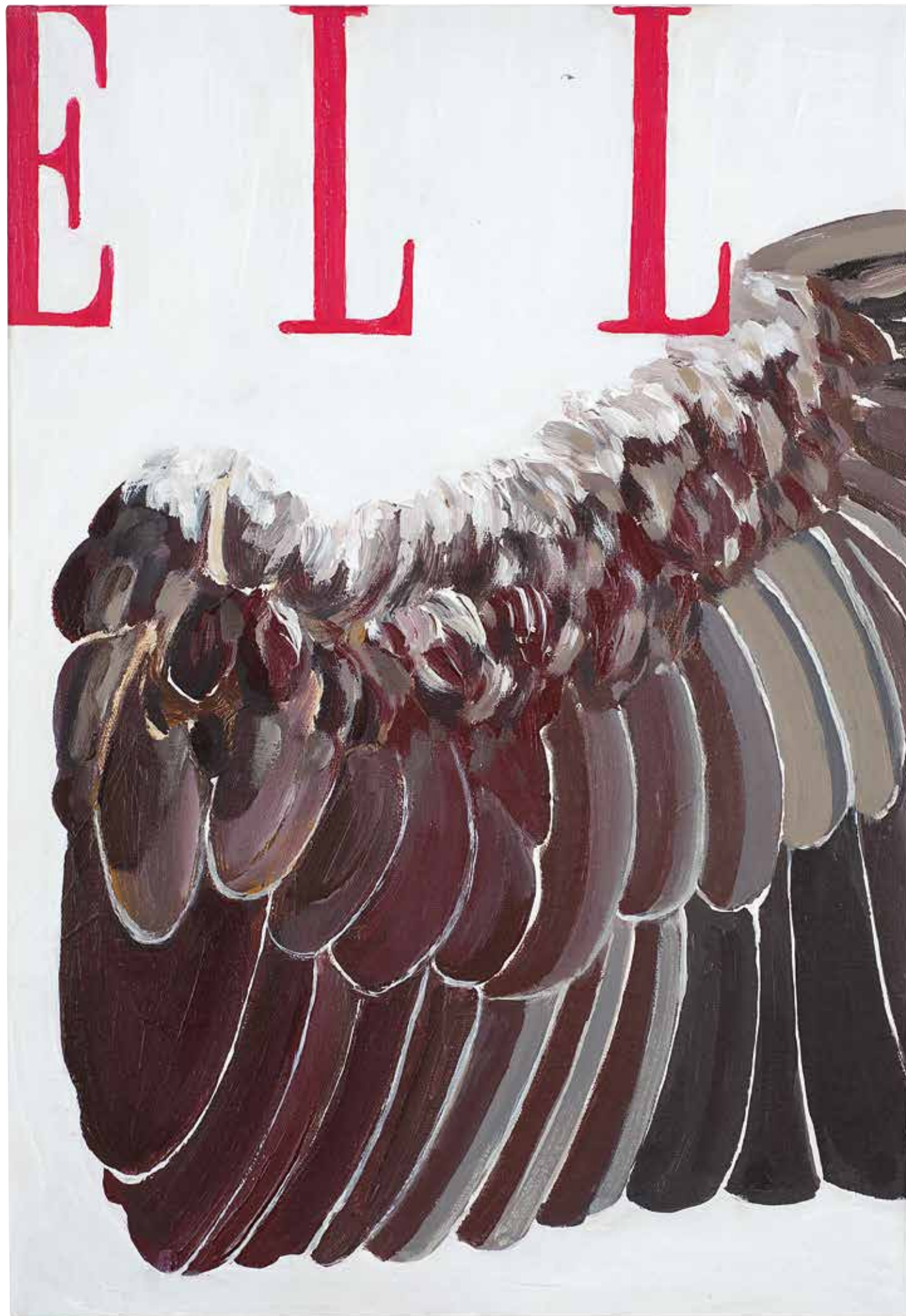
La série des *Prédelles* commence en 2007. Les dyptiques sont toujours du même format, soit 55 x 38 cm, soit 55 x 33 cm. Les matériaux utilisés sont : acrylique, feutre permanent et crayon sur toile. Dans la prédelle de la collection du Centre Georges-Pompidou, la palette de travail – une assiette en carton – a été collée sur la toile.

The *Prédelles* series began in 2007. The diptychs always keep the same format, either 55 x 38 cm or 55 x 33 cm. The materials used are acrylic, permanent marker and pencil on canvas. In the *Prédelle* in the Centre Georges-Pompidou collection, the work palette – a cardboard plate – has been glued to the canvas.





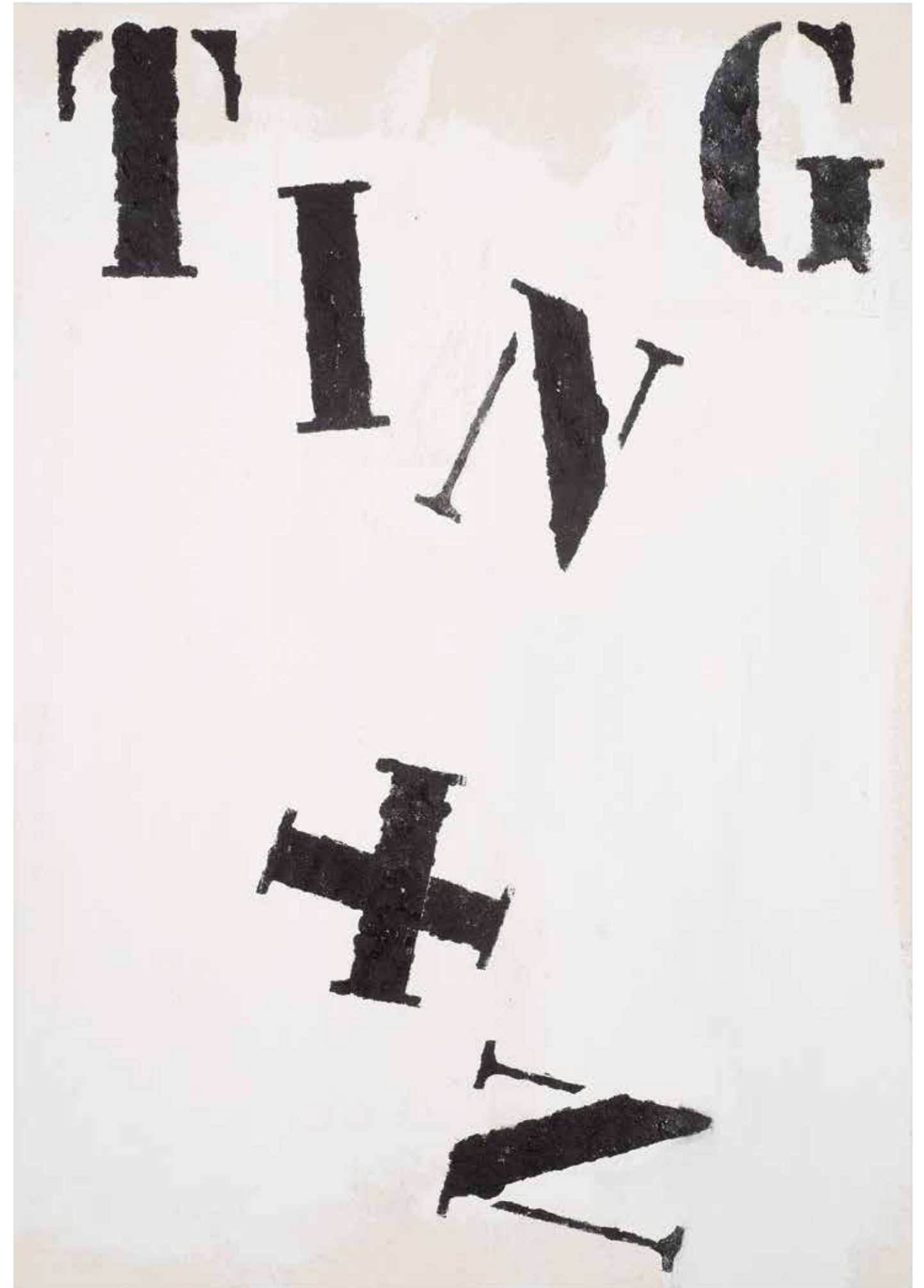


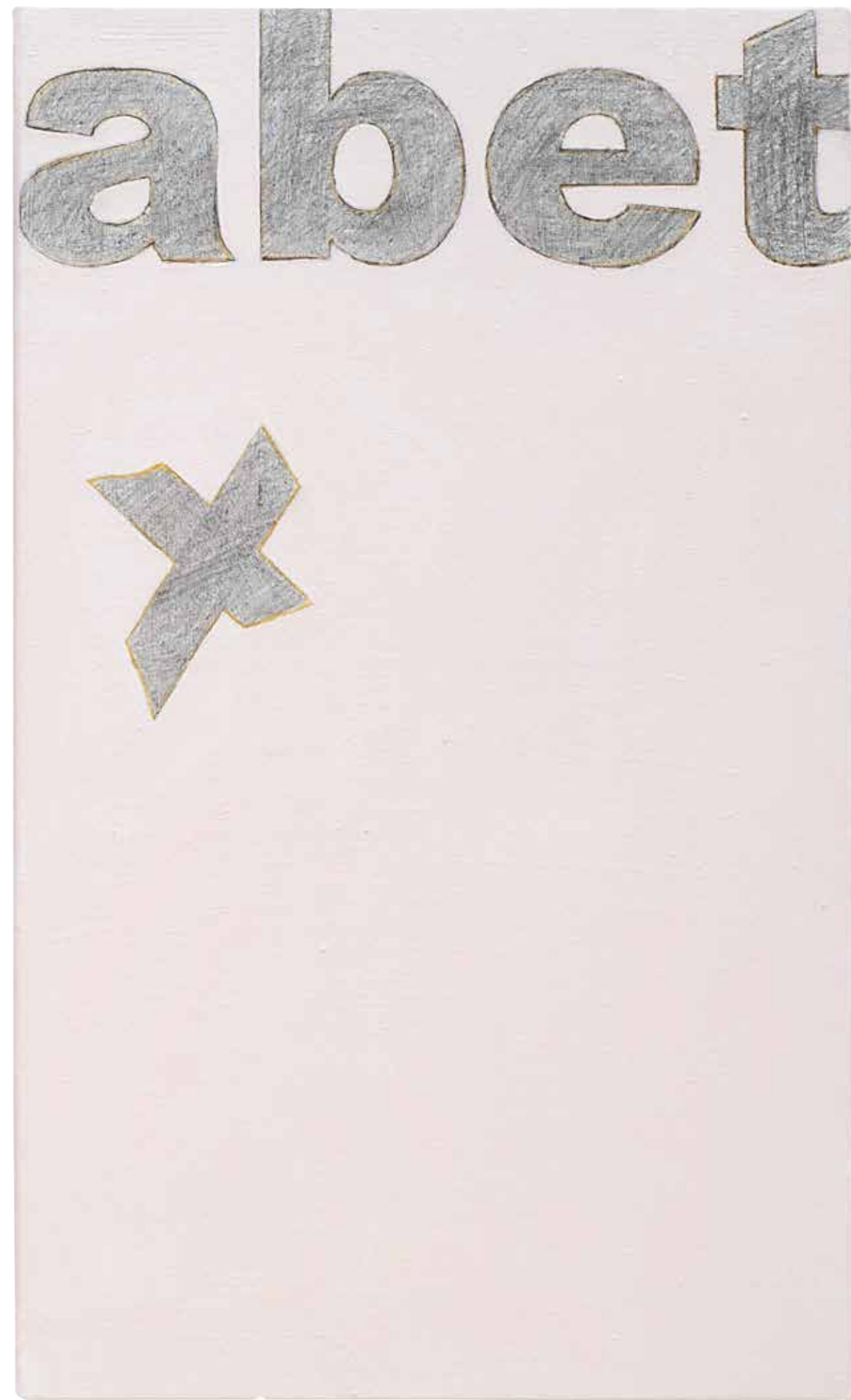


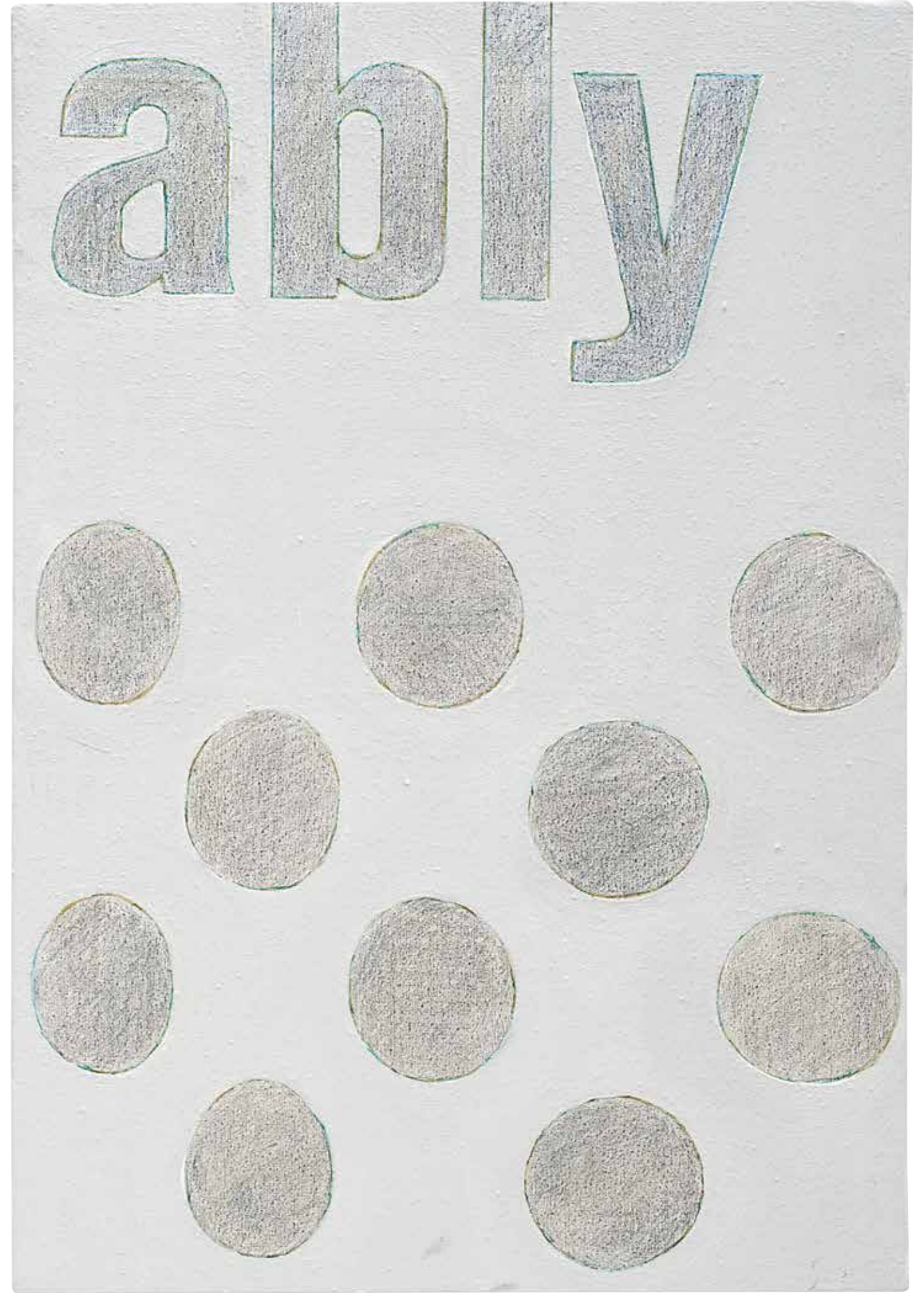
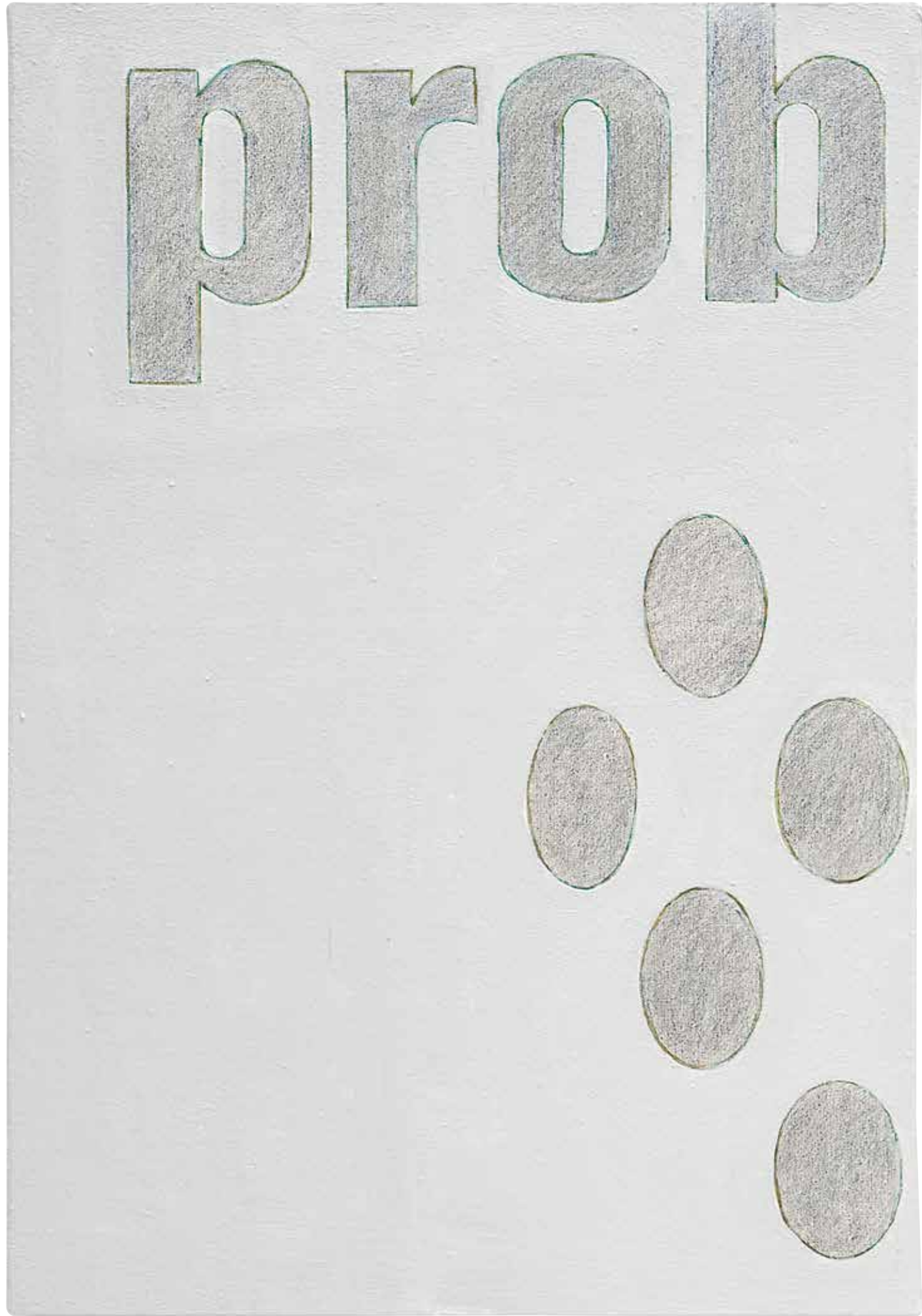


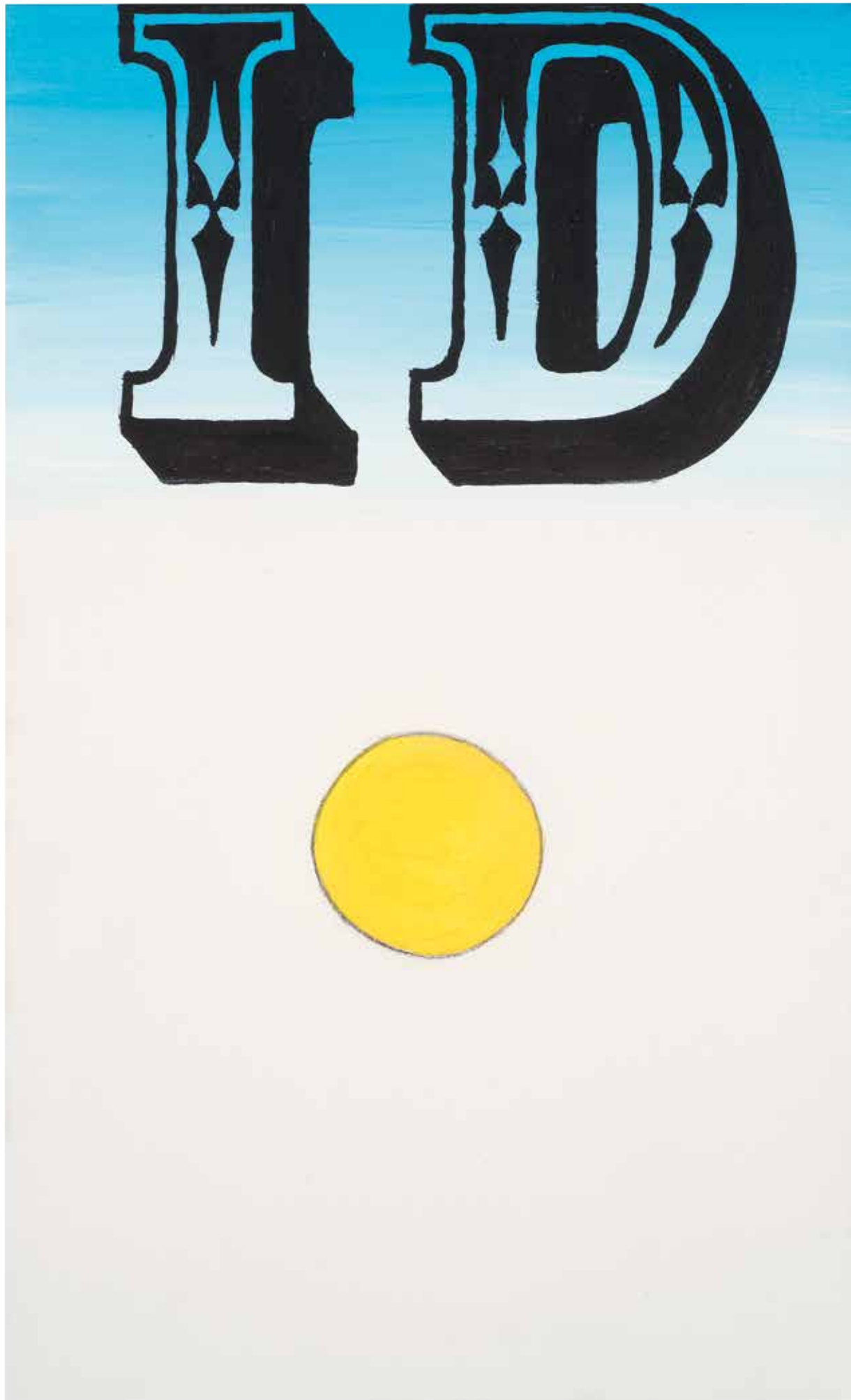


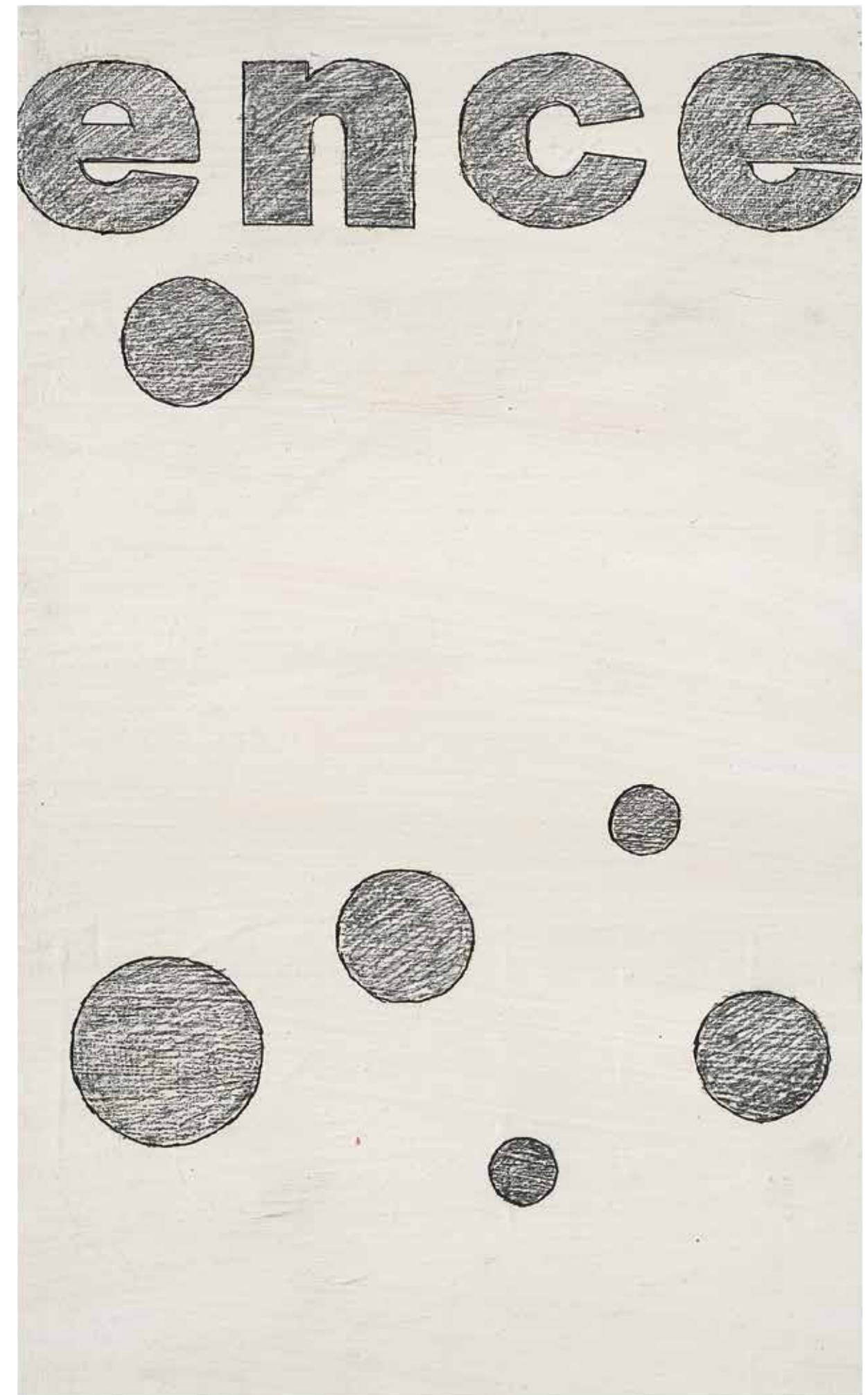
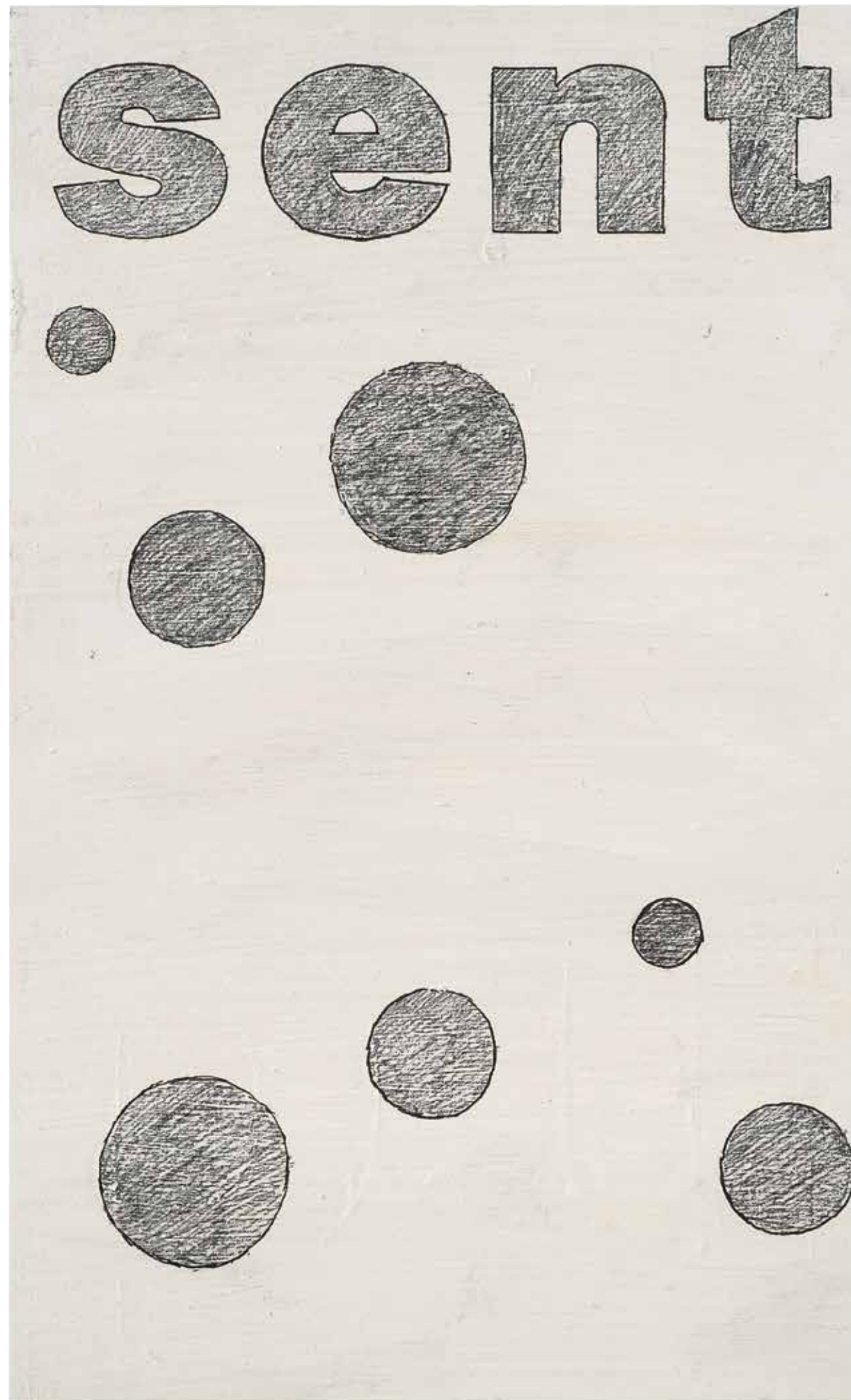




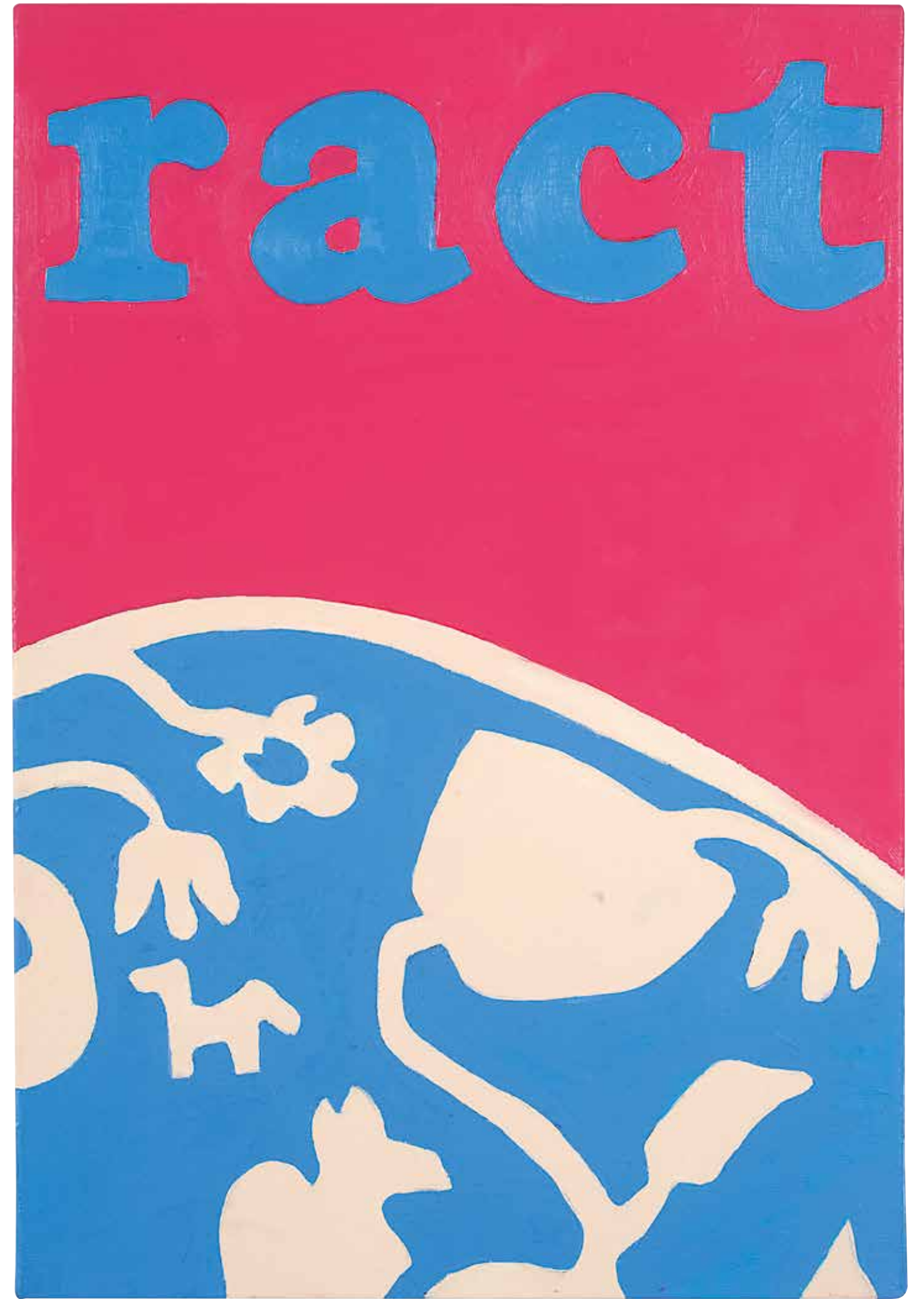
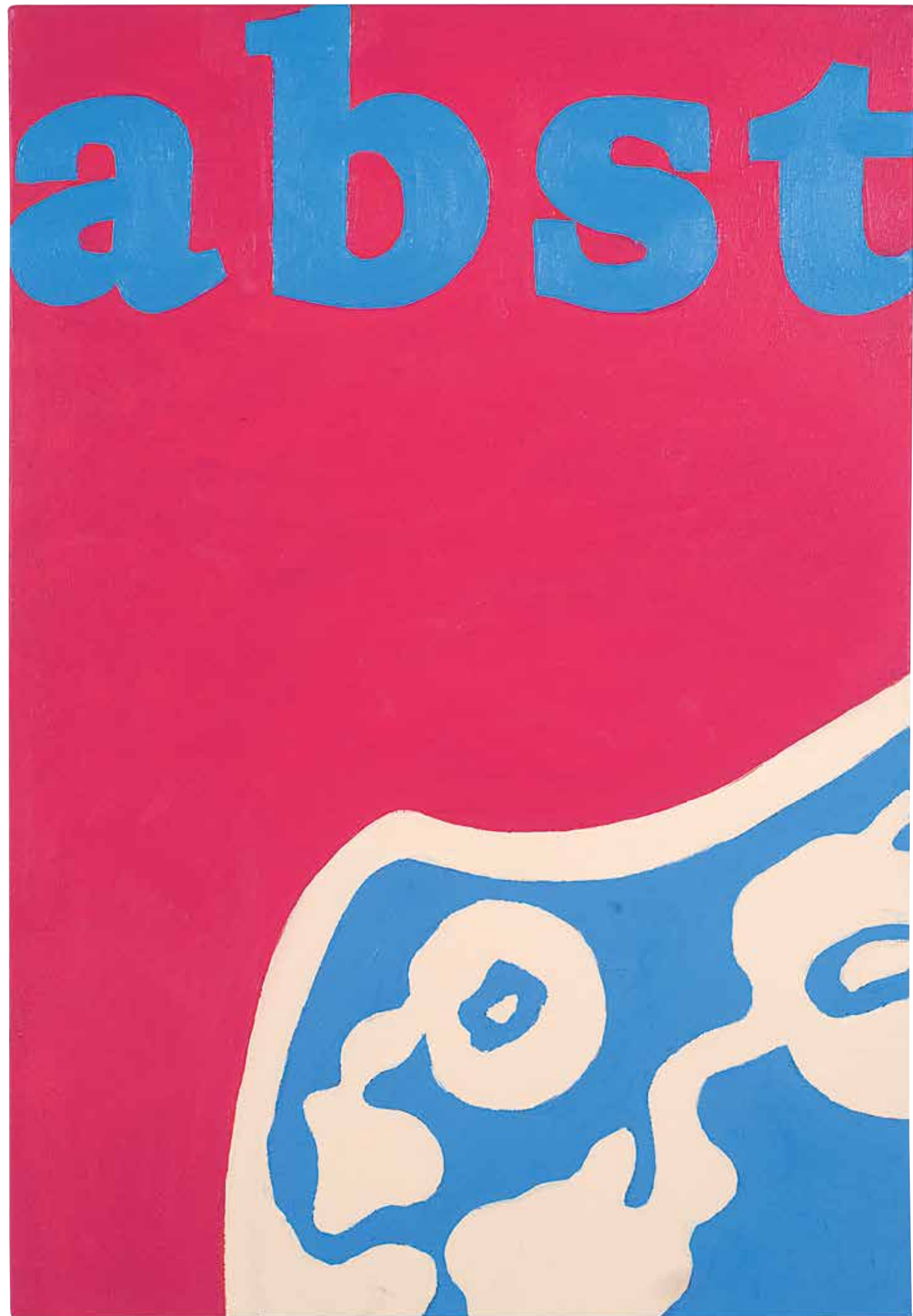






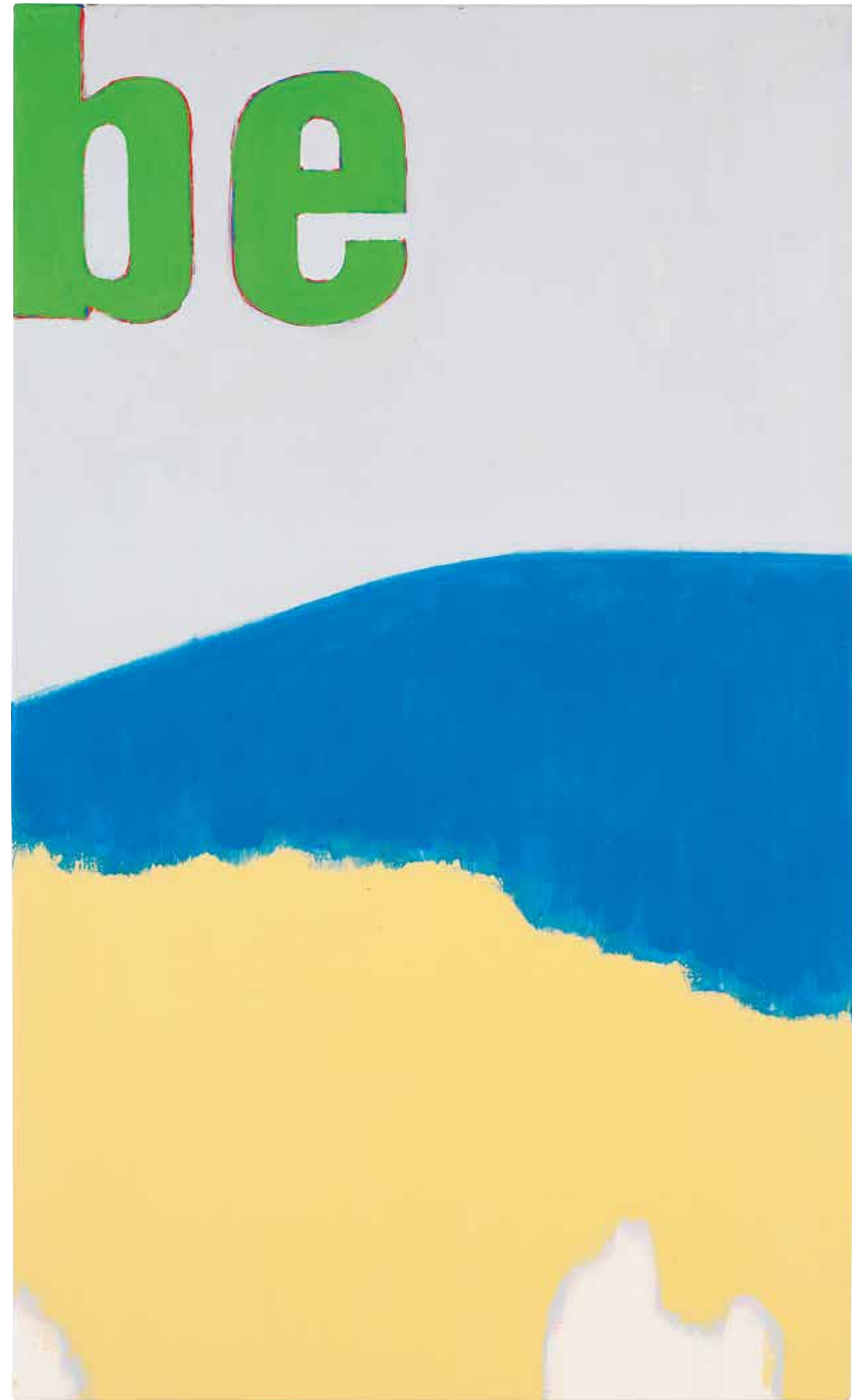


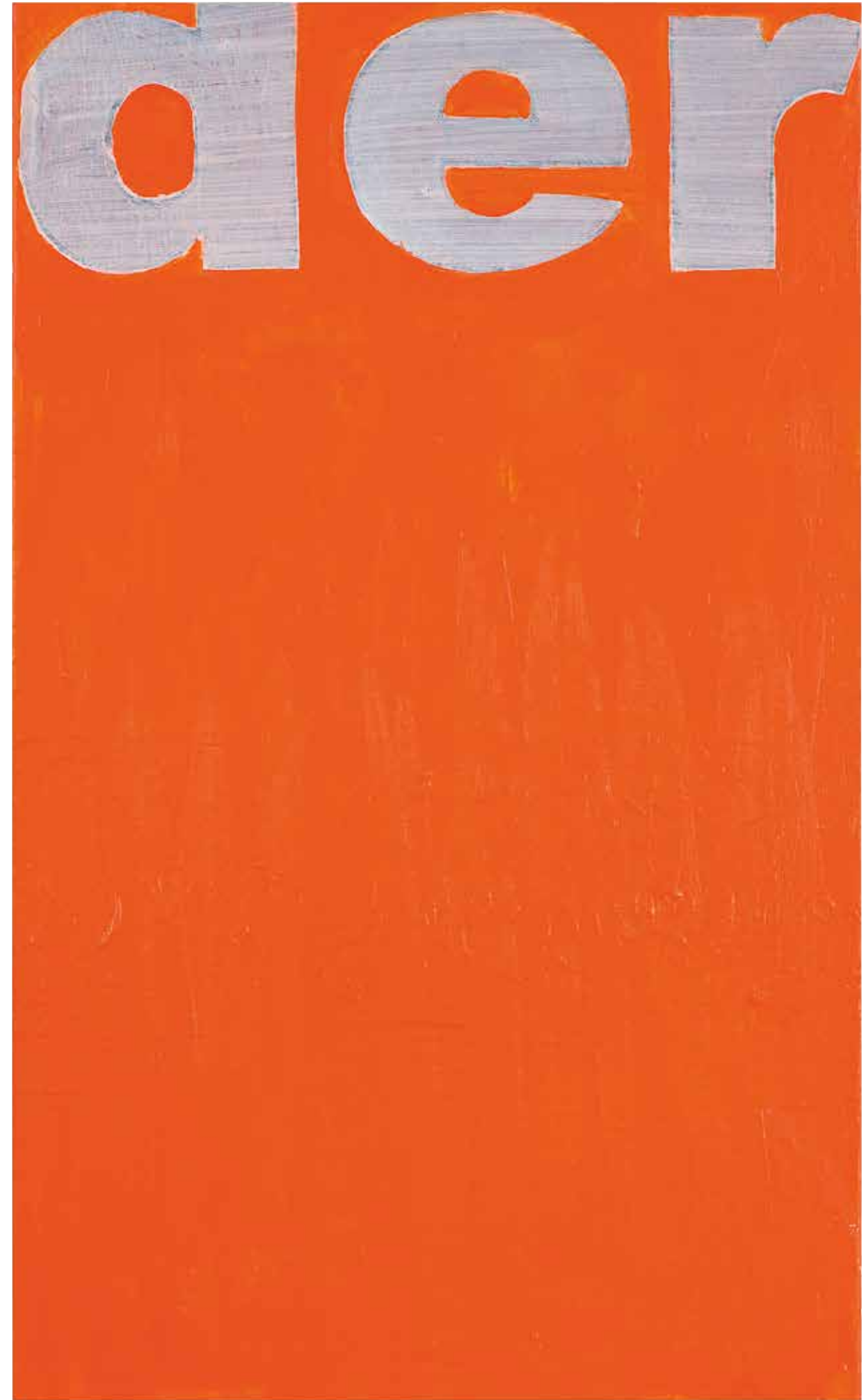


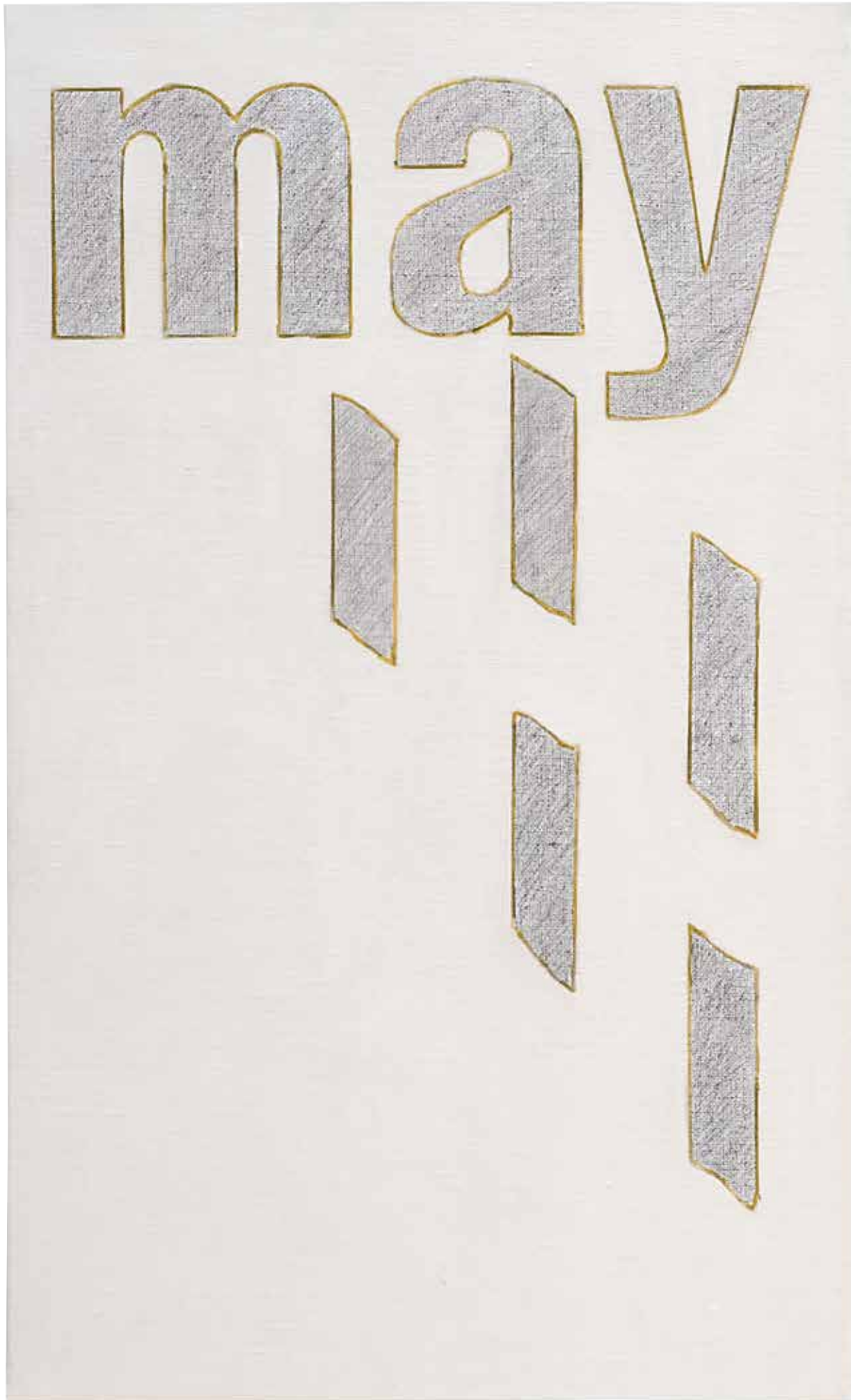




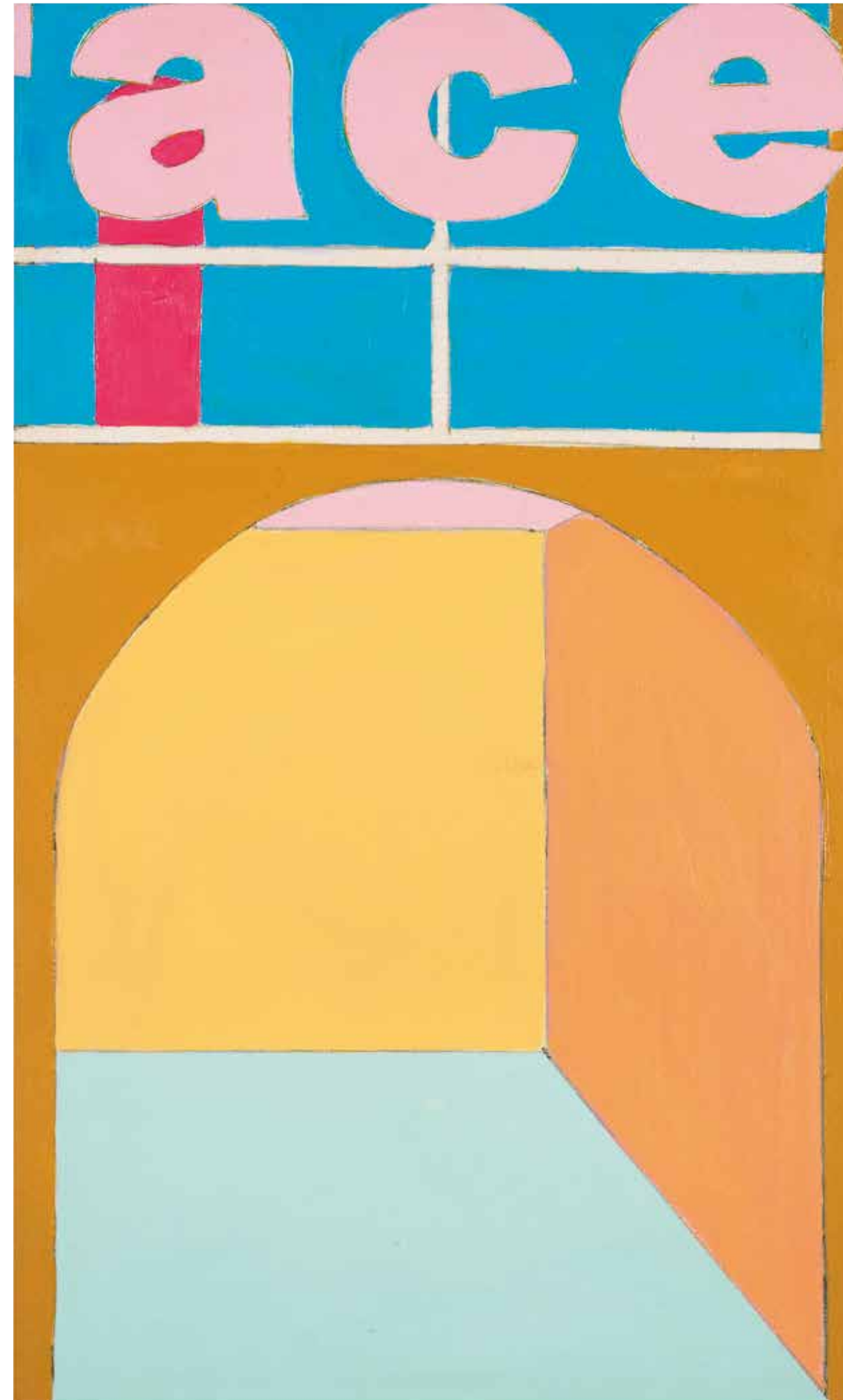


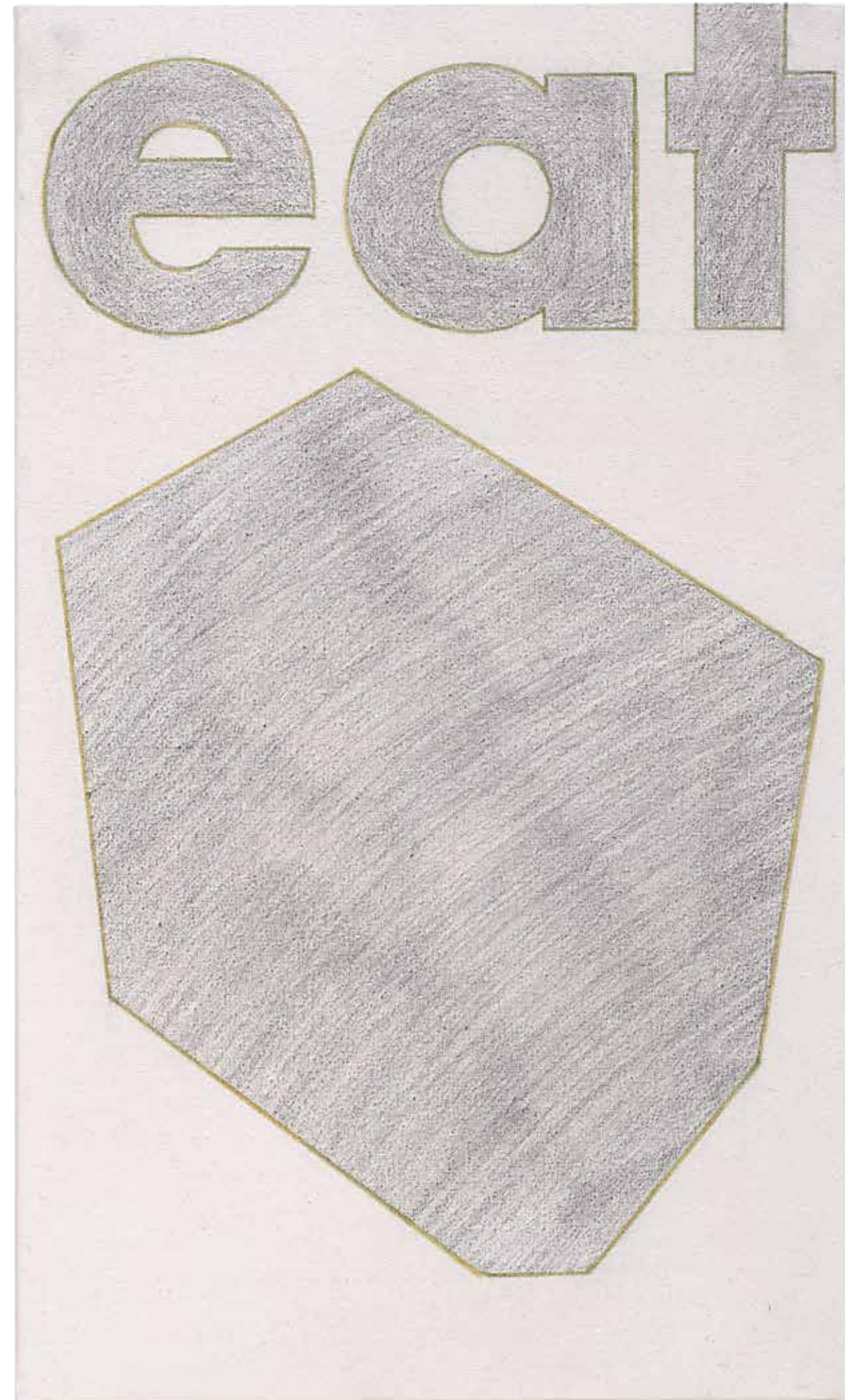
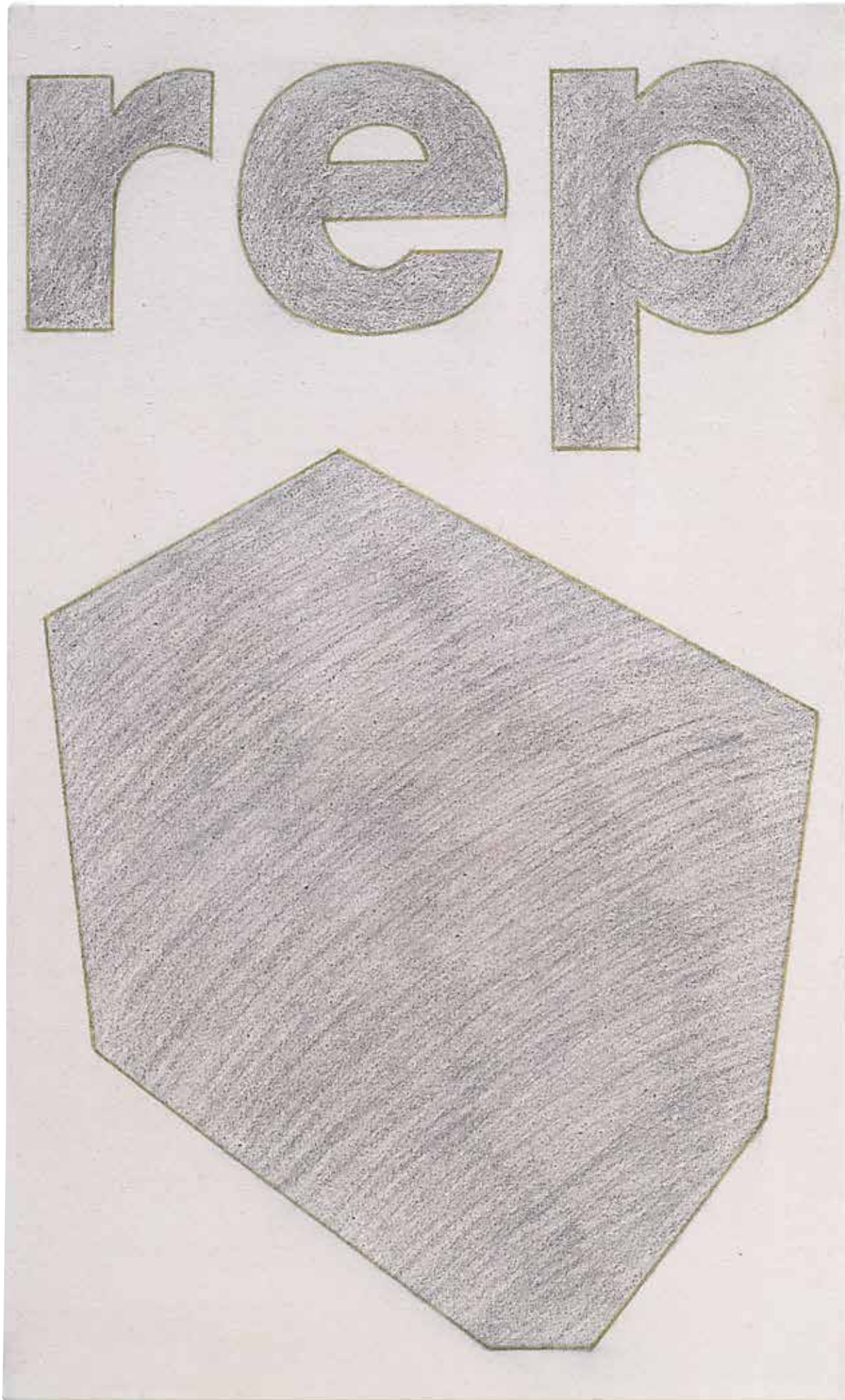


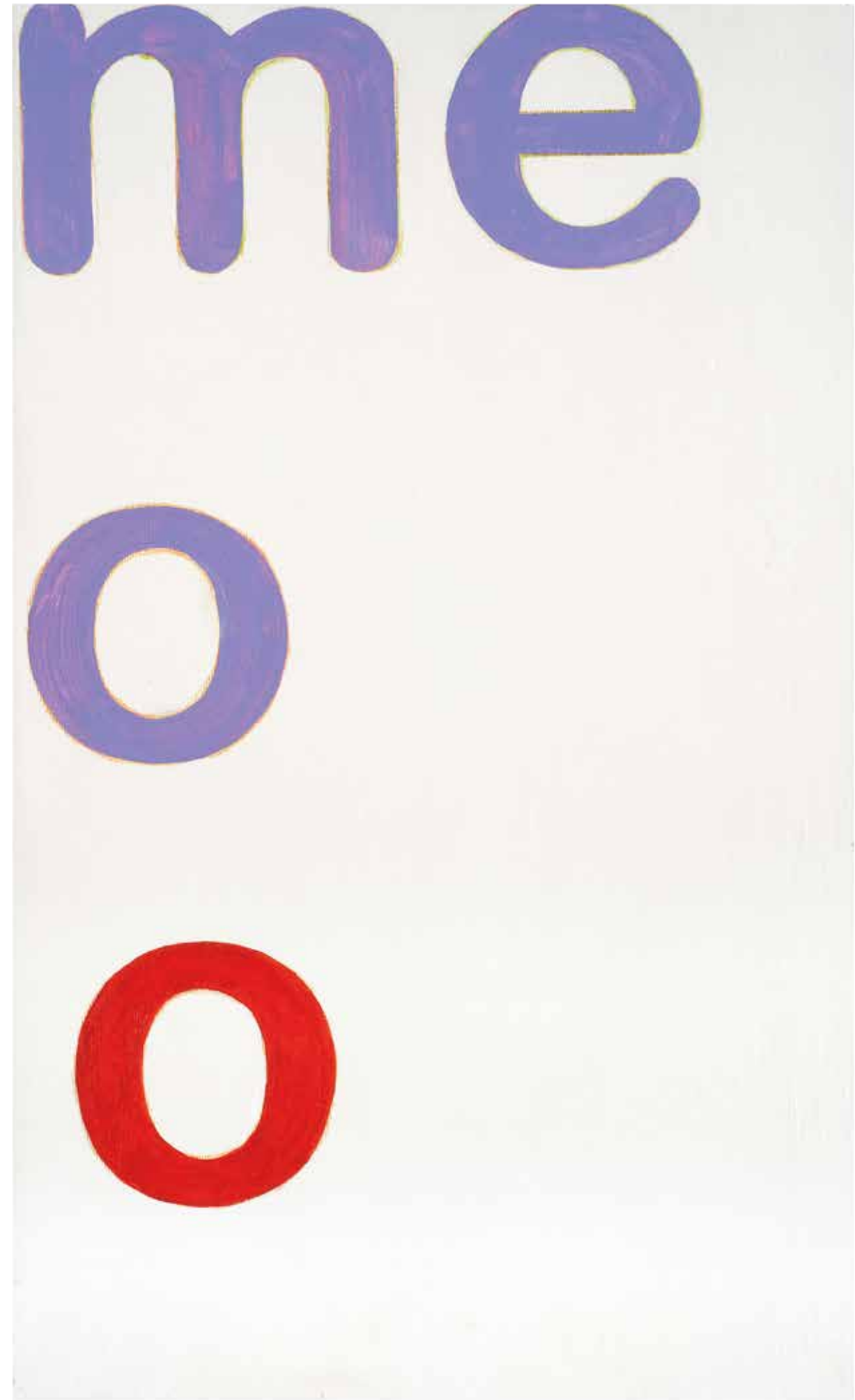
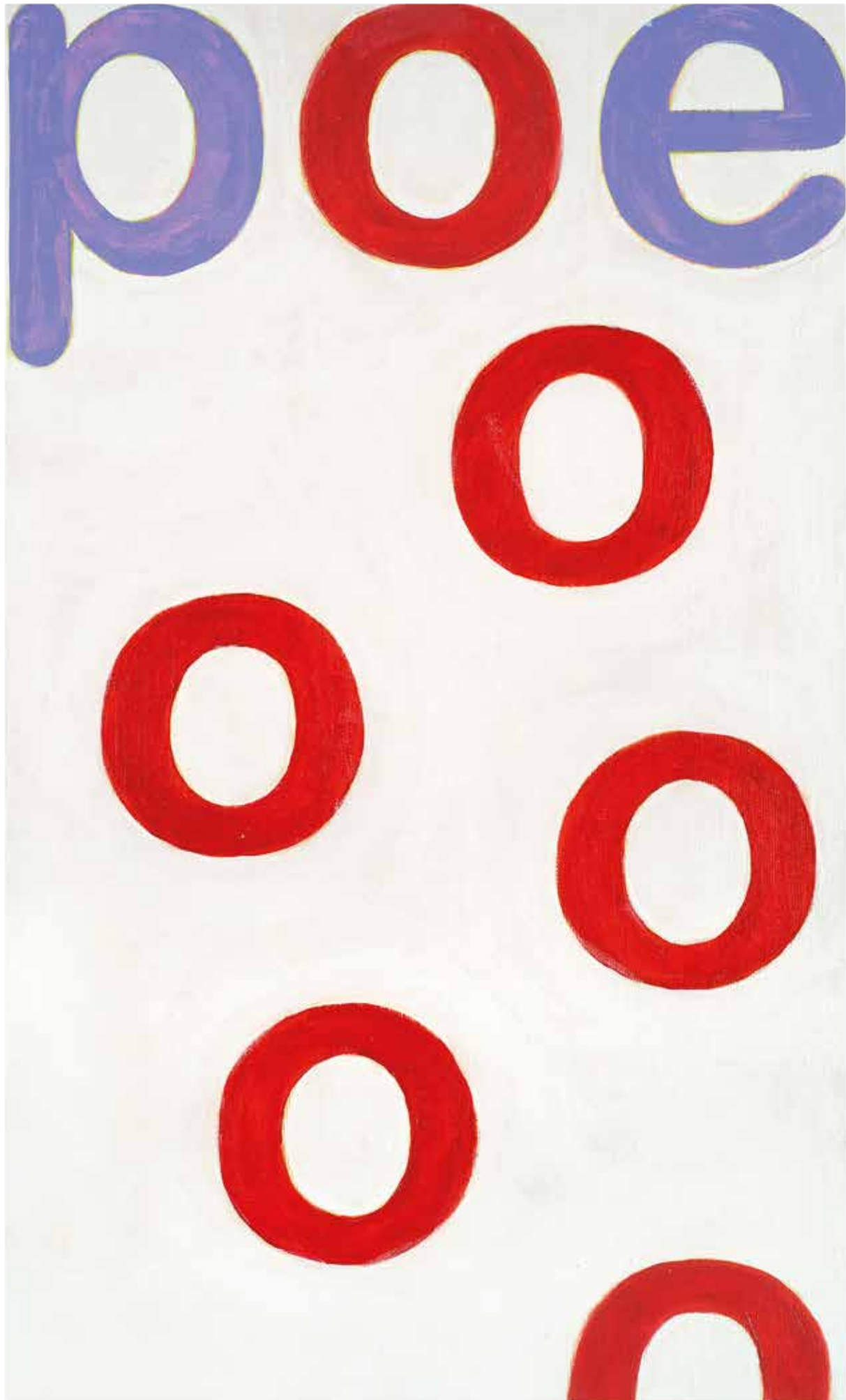




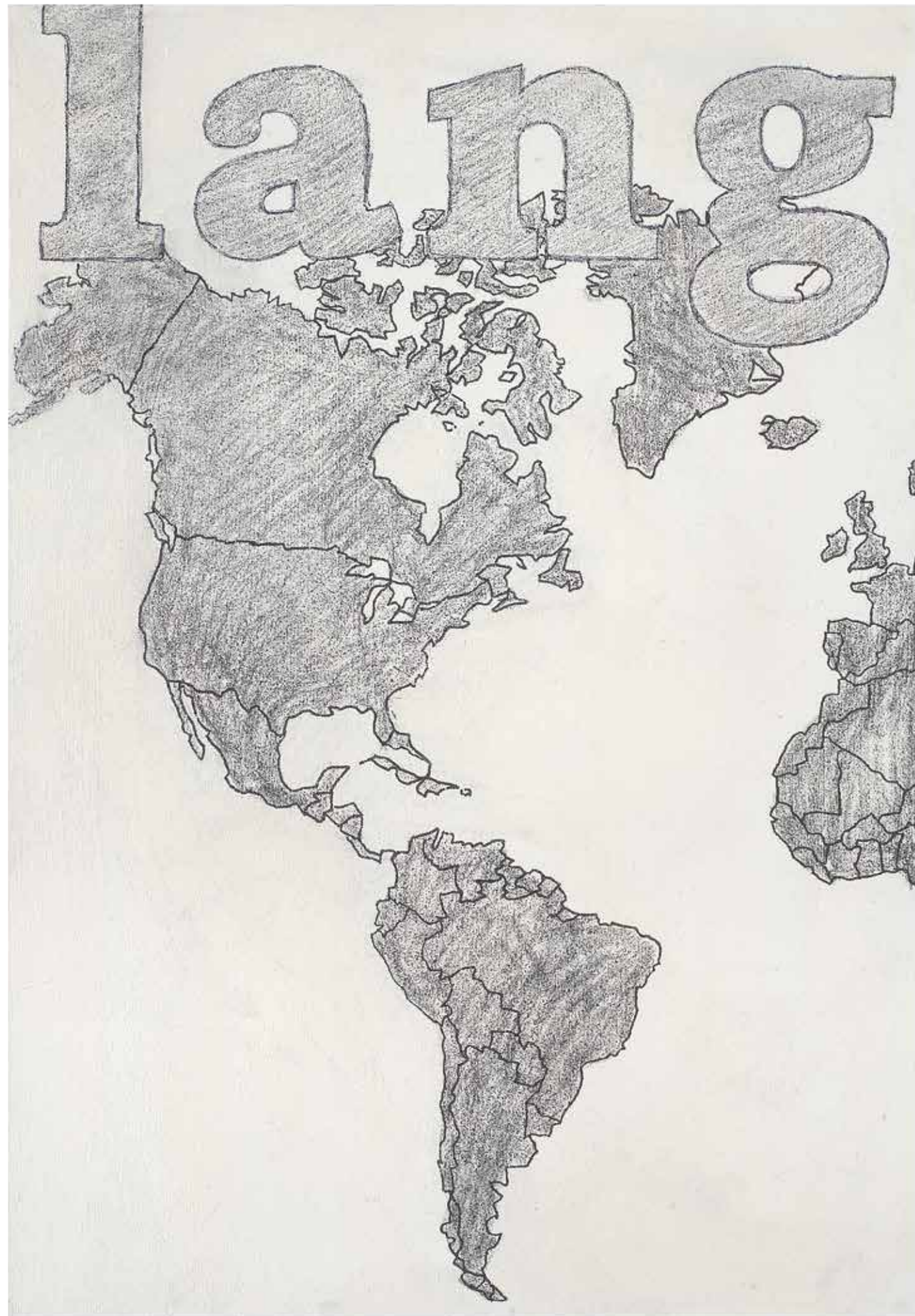


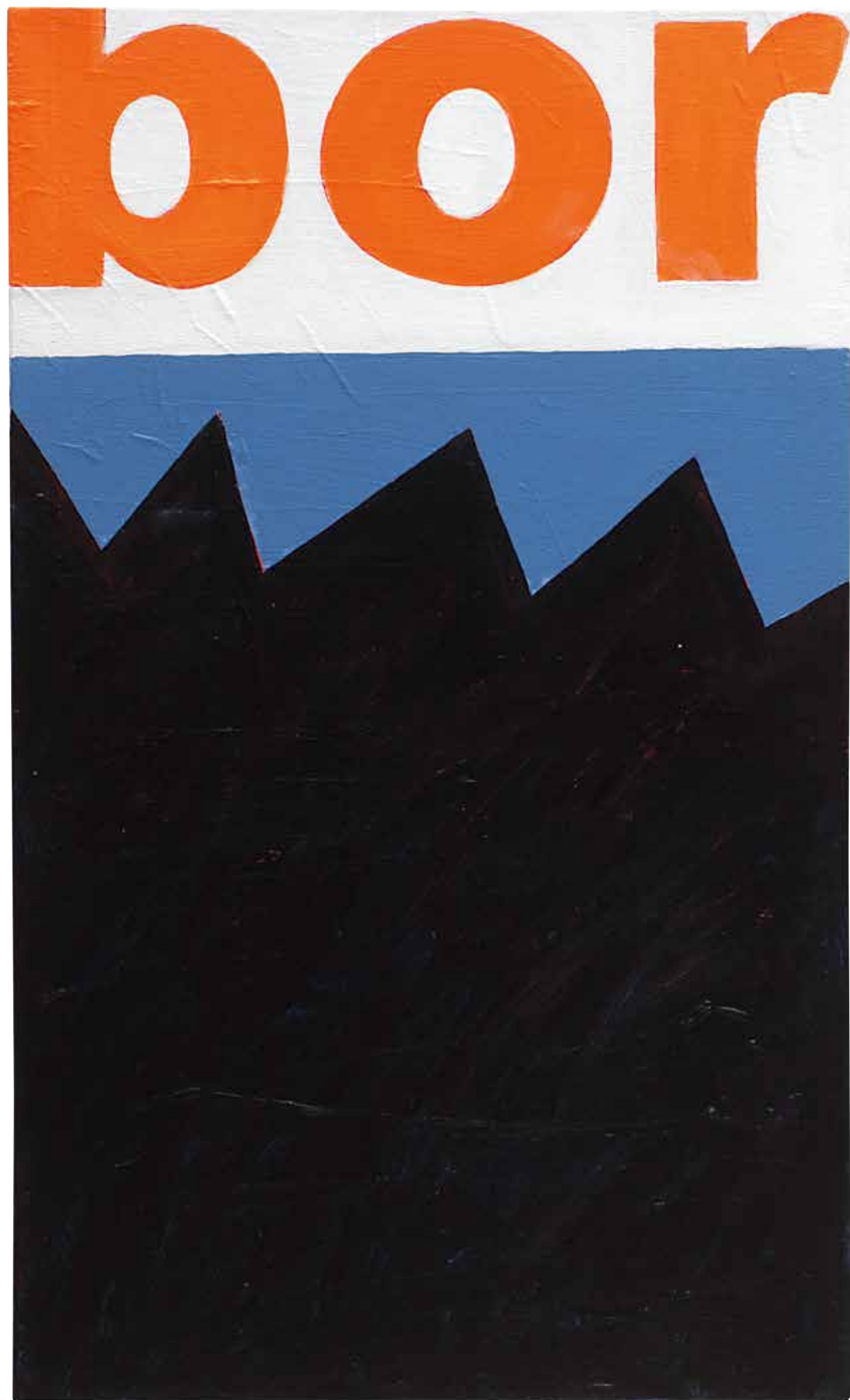




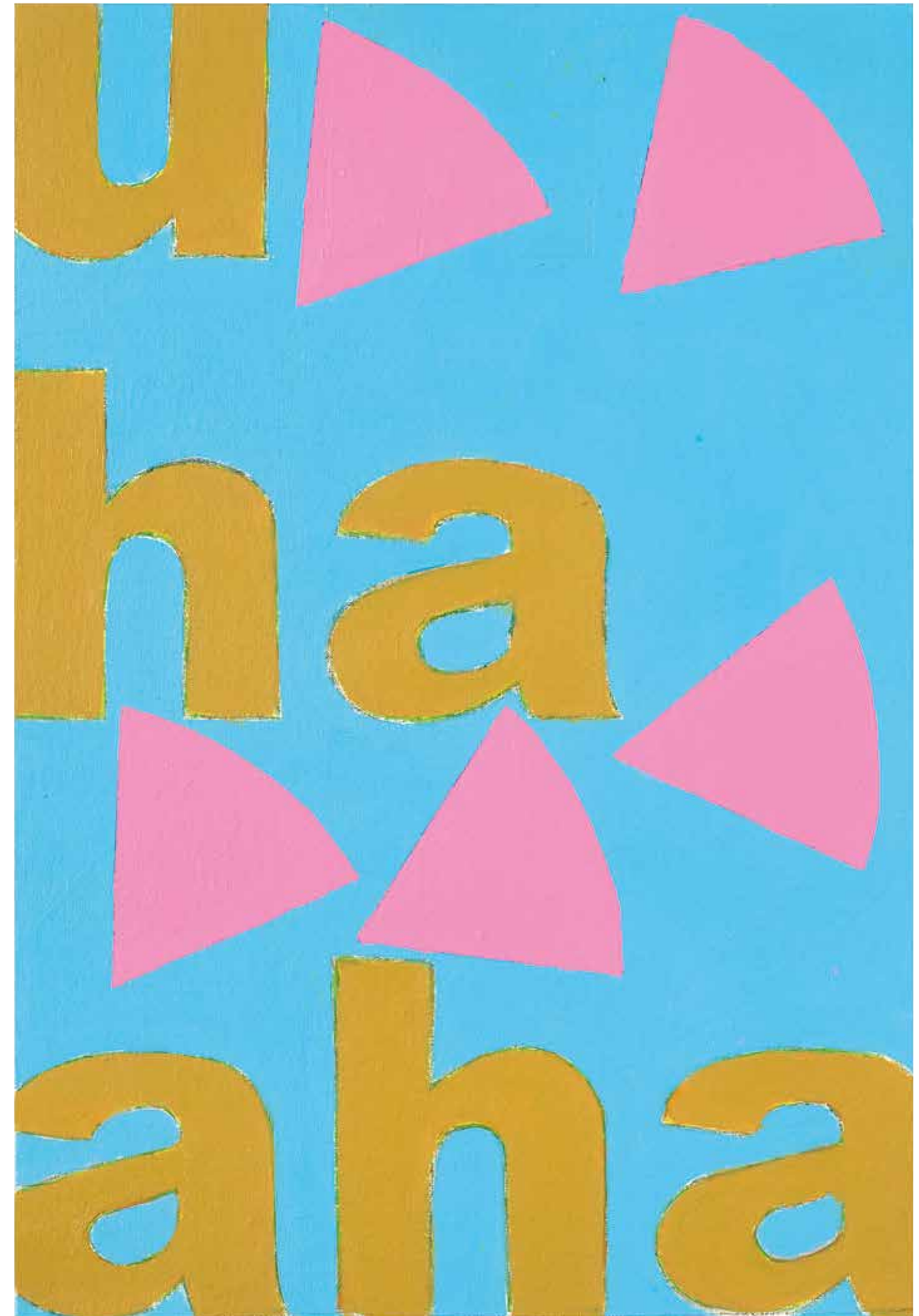


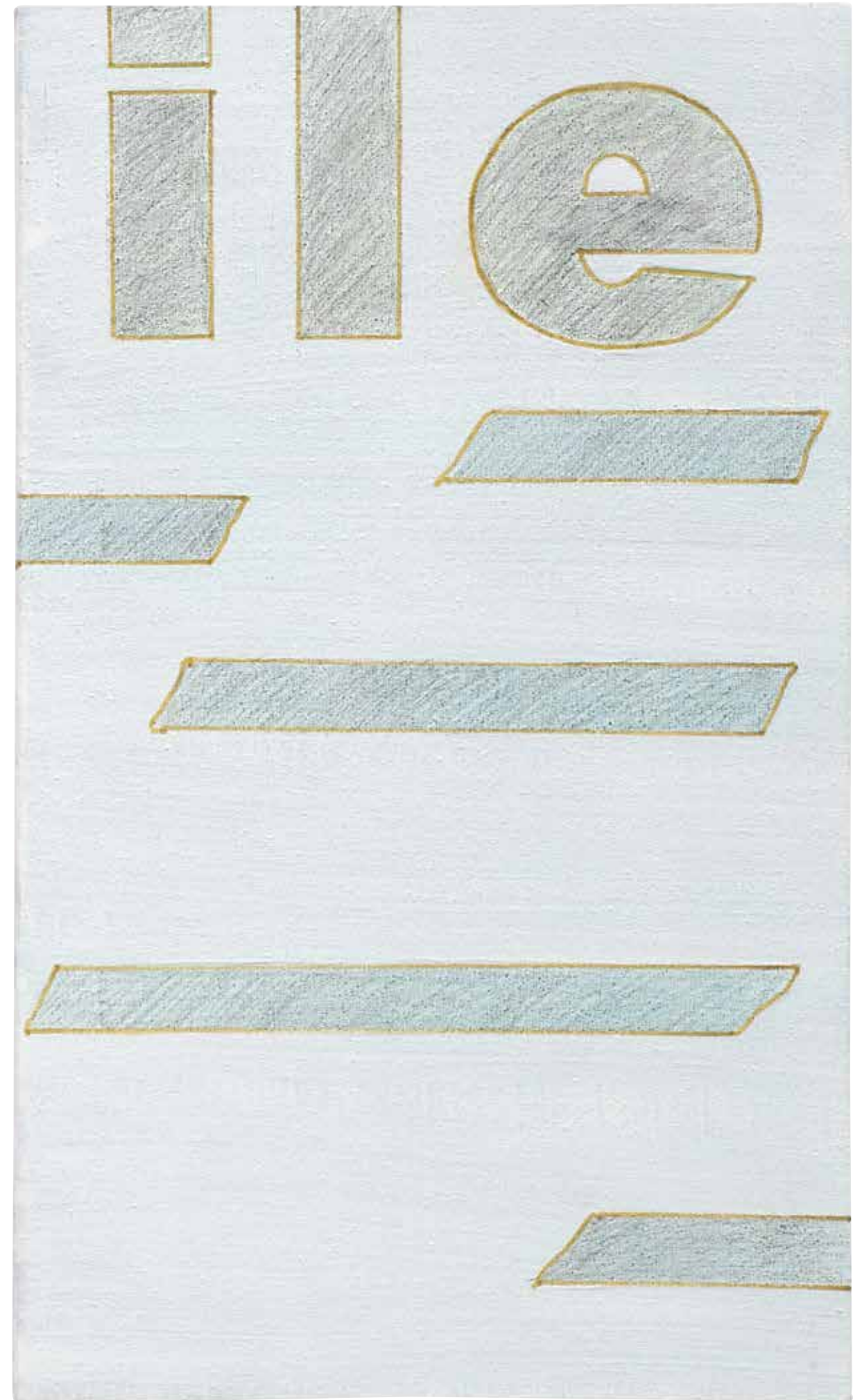
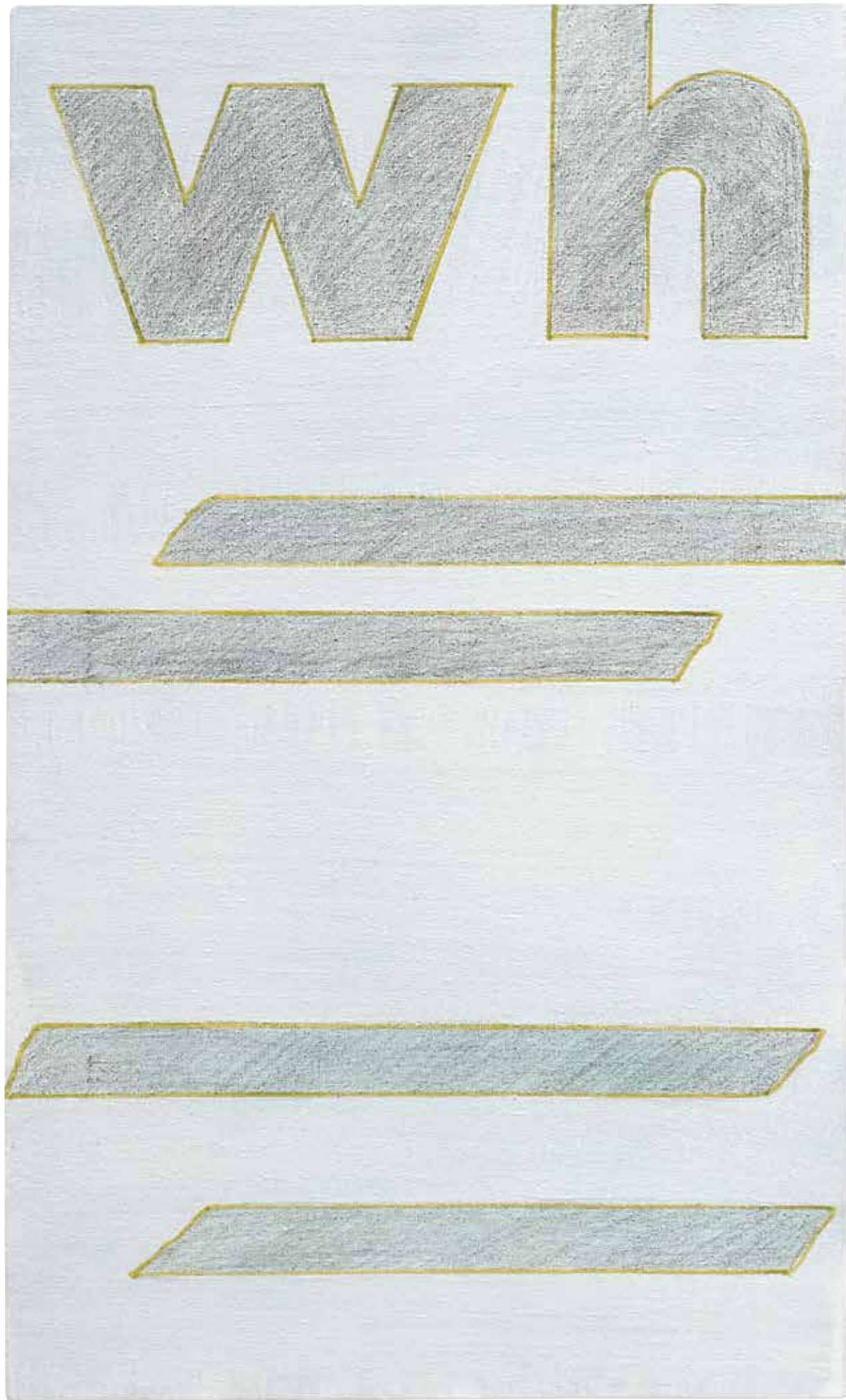




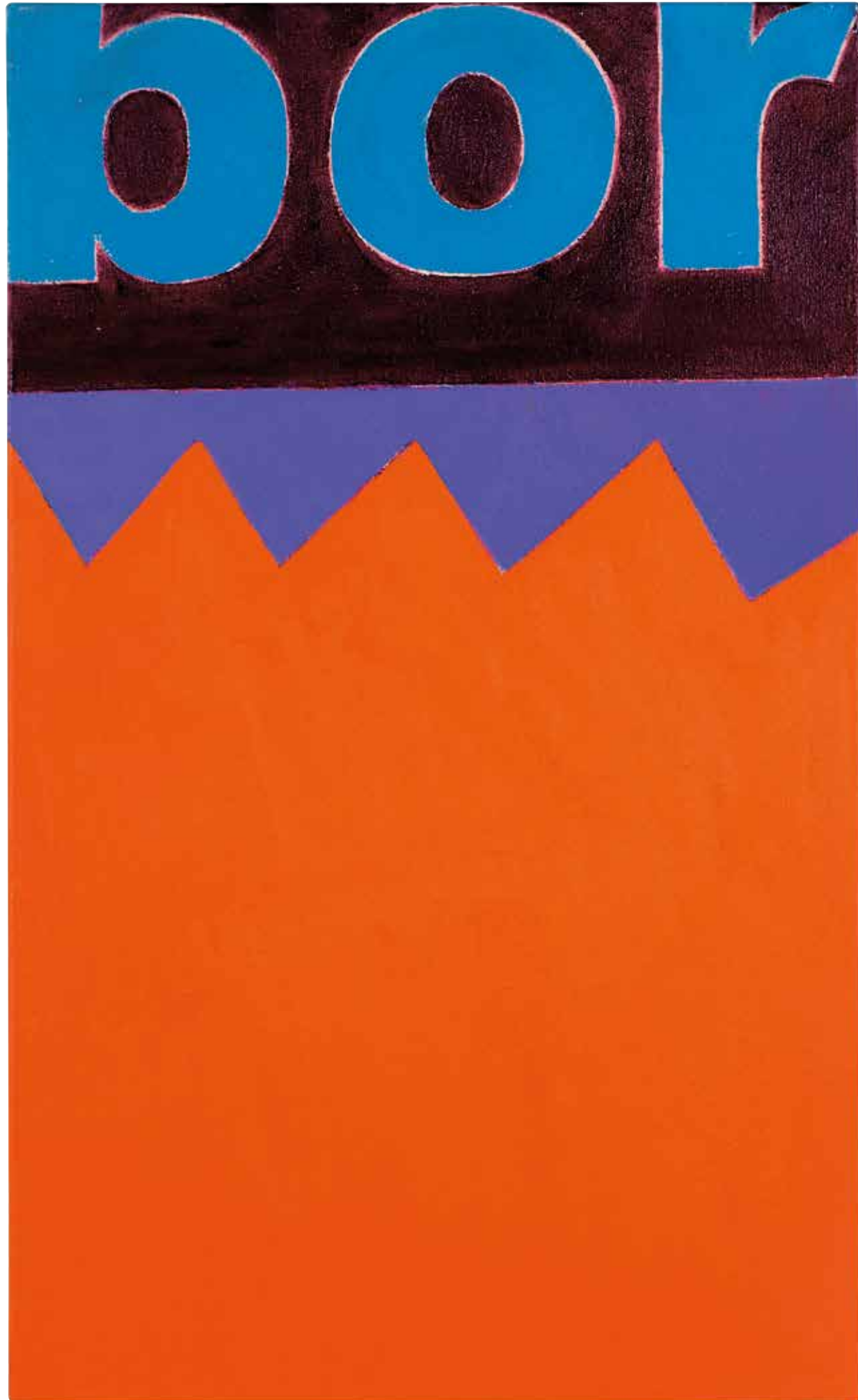




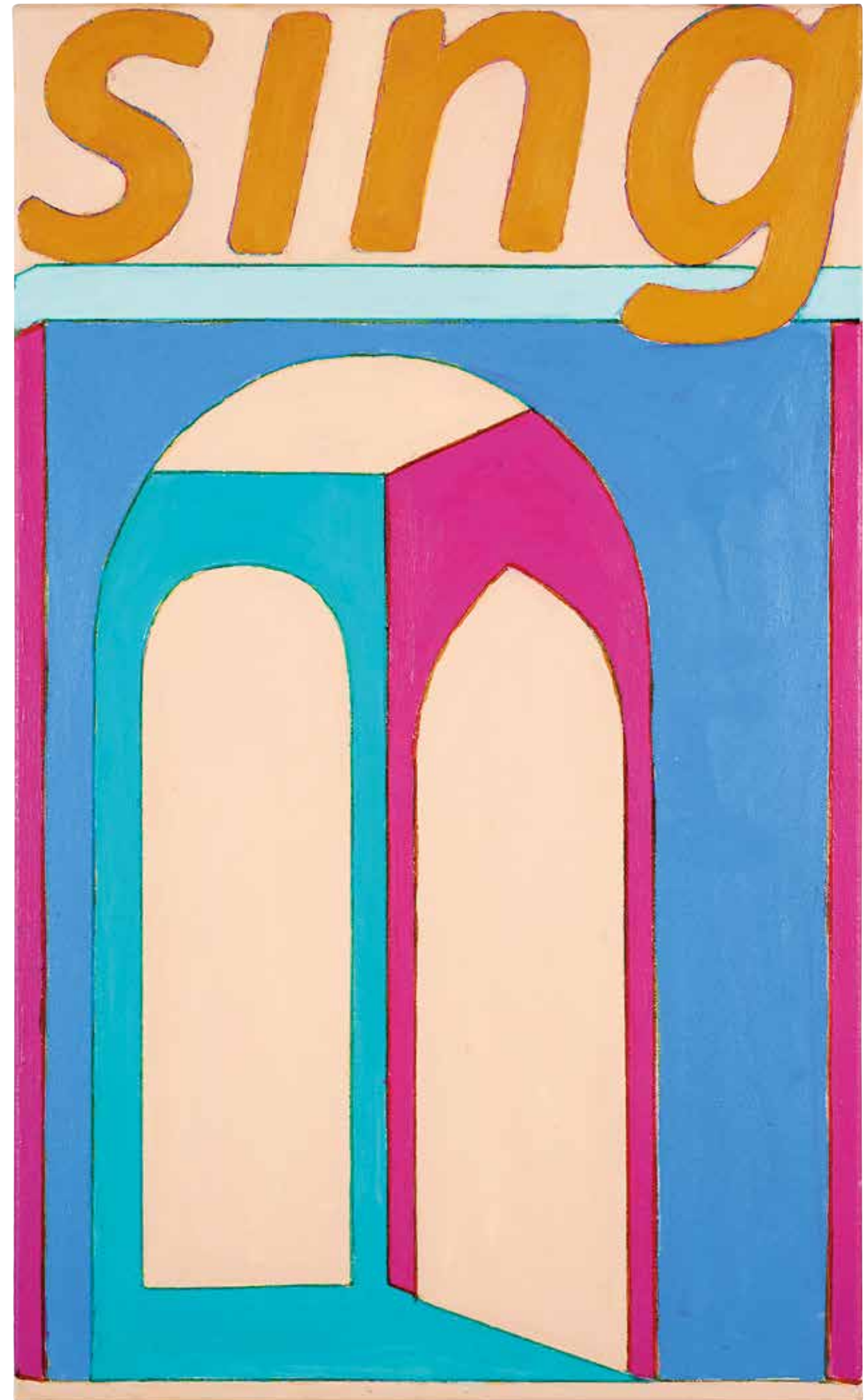


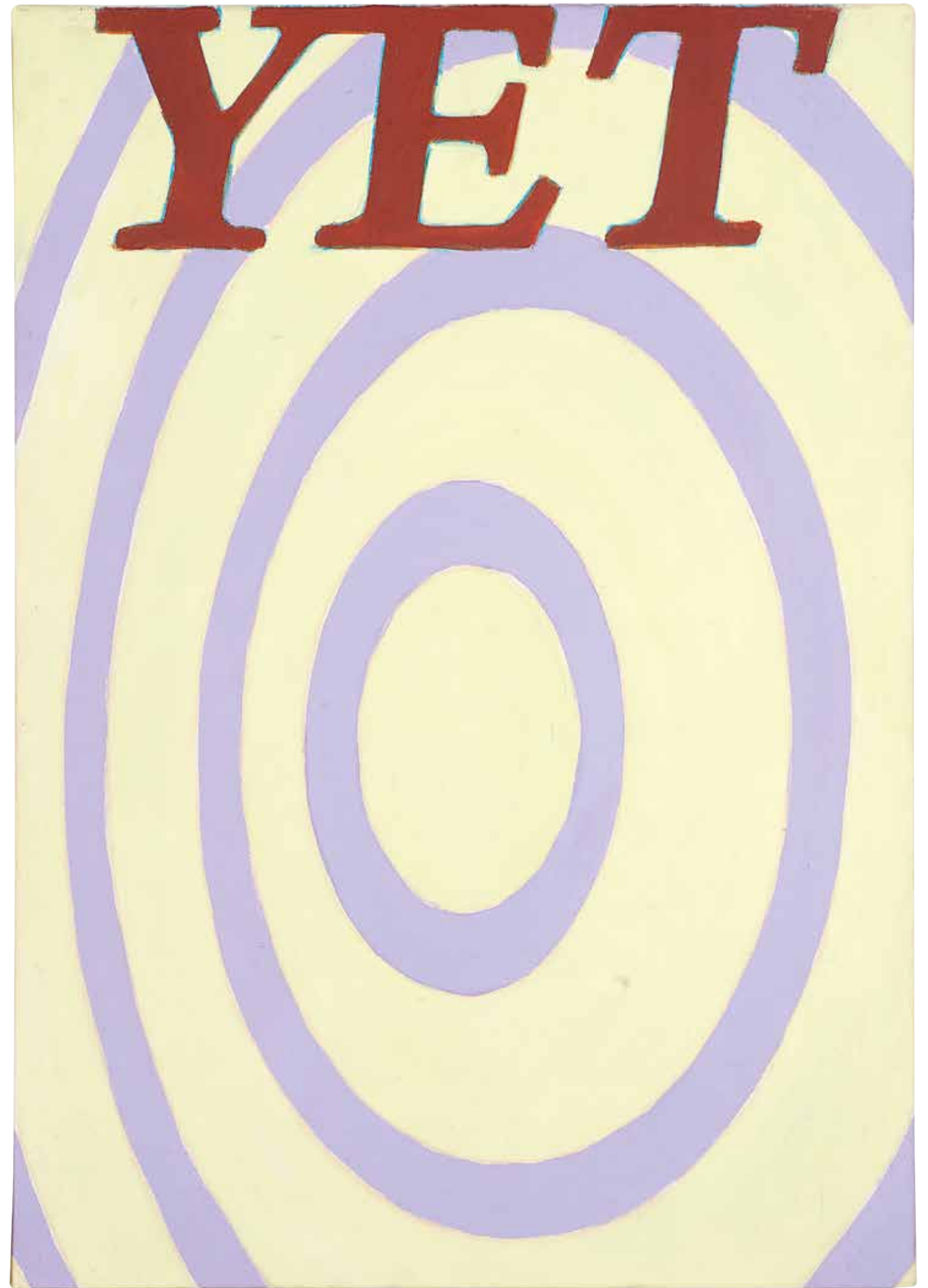
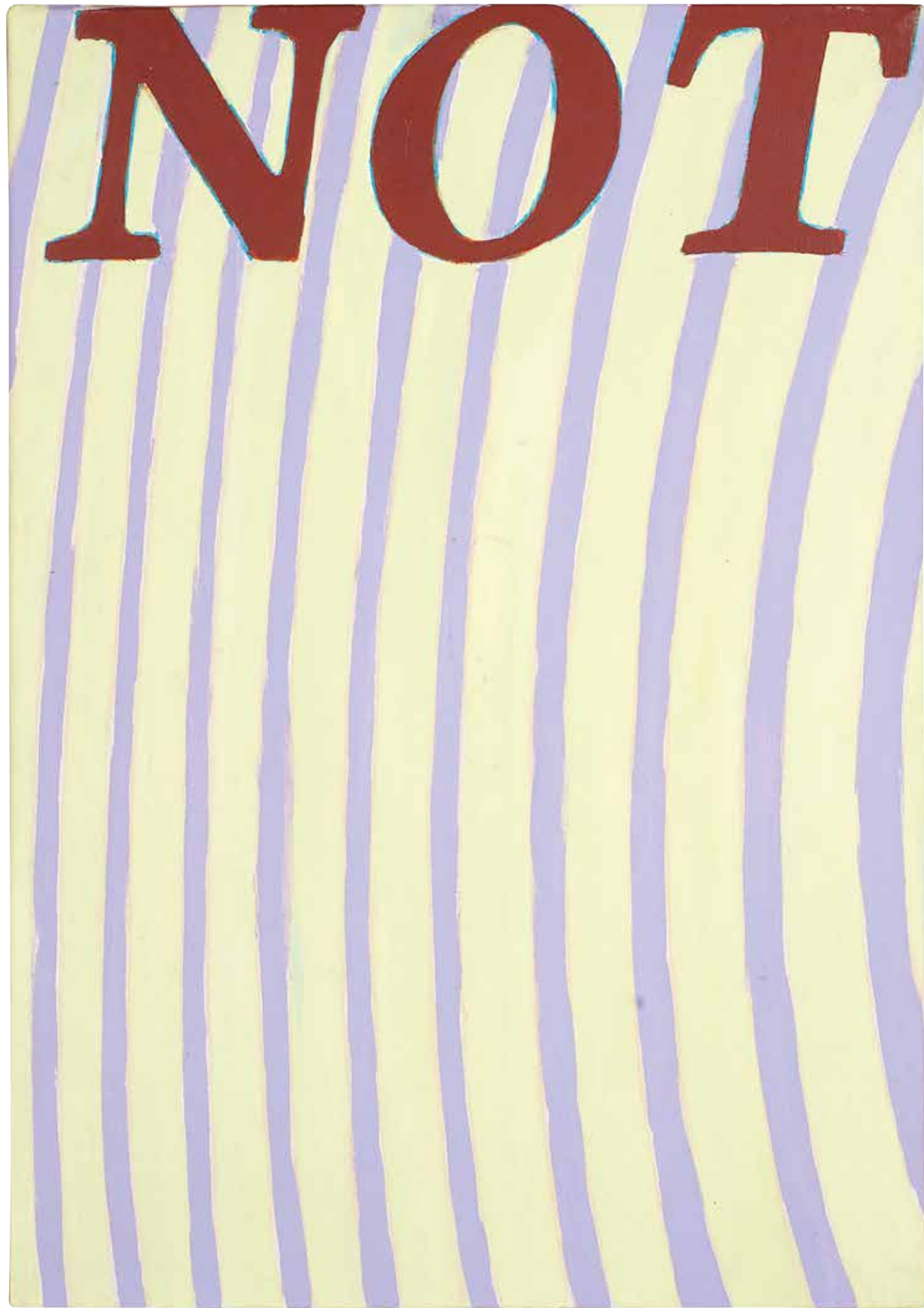


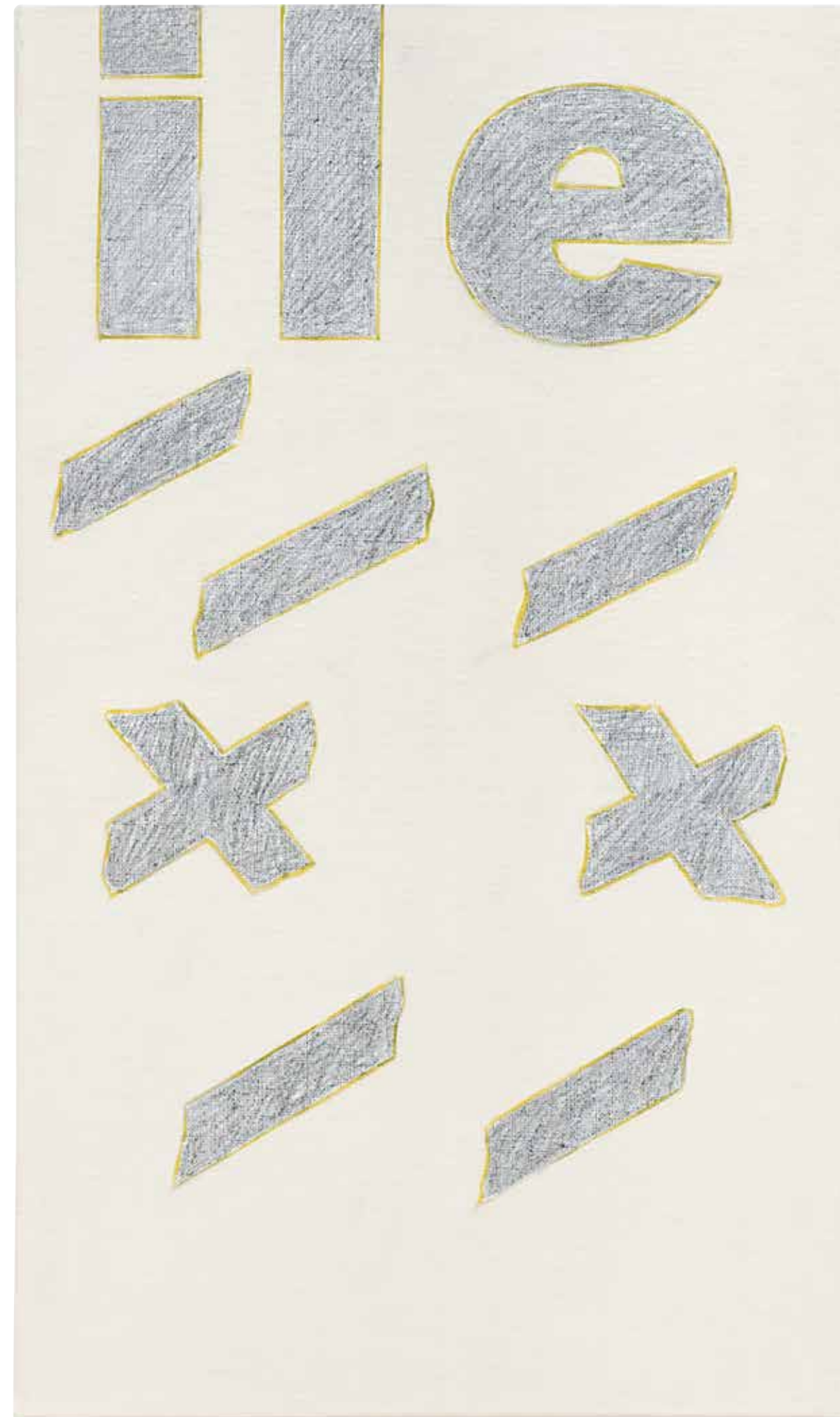




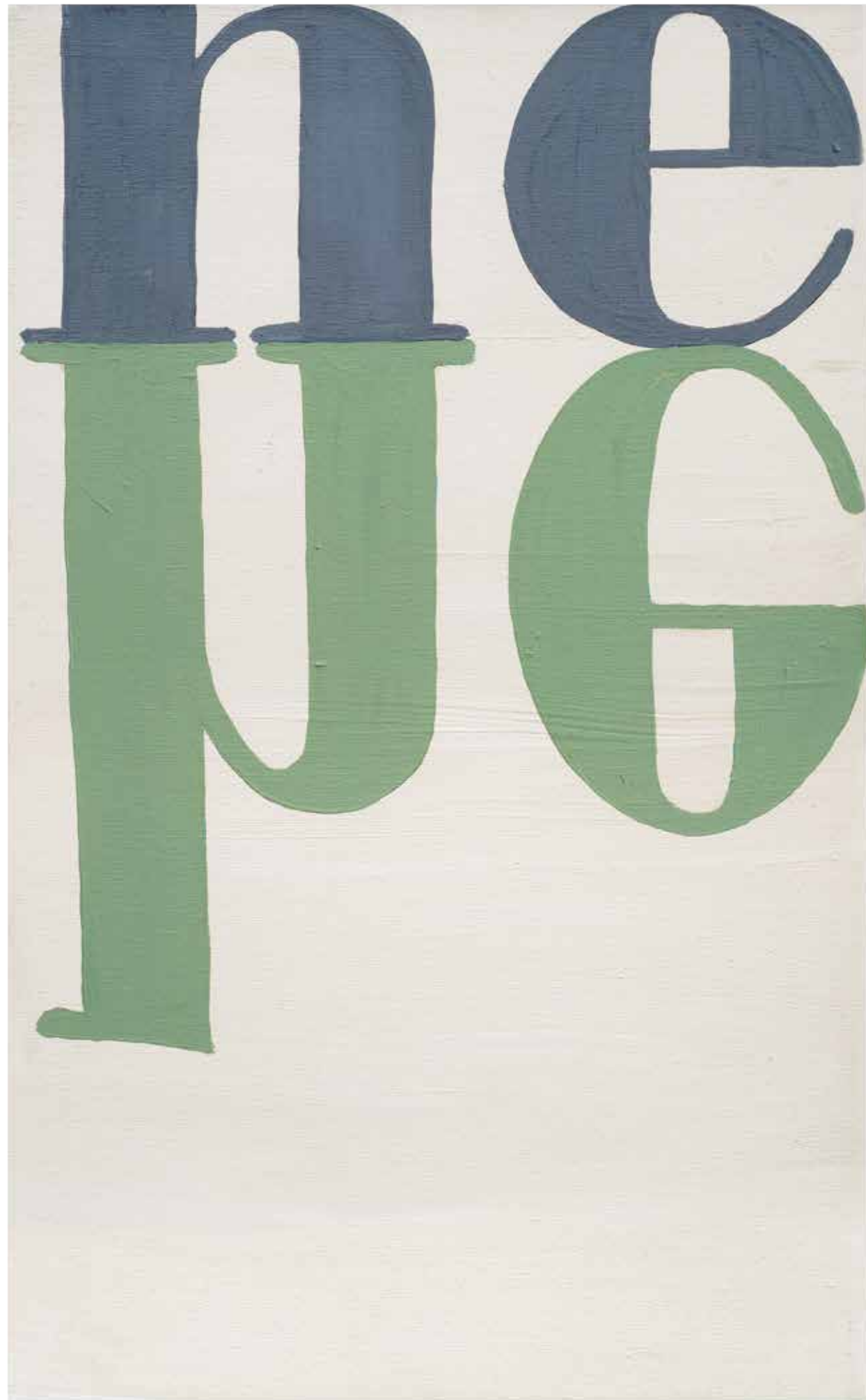




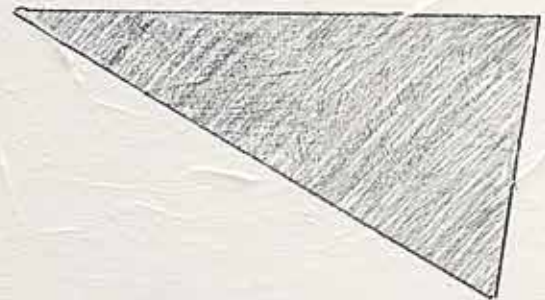
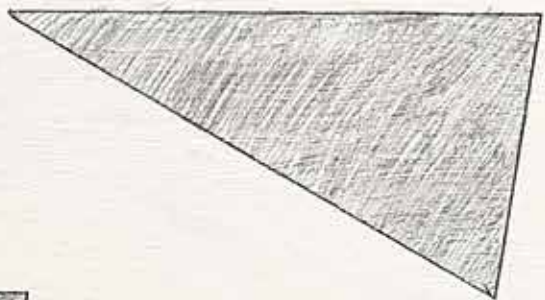
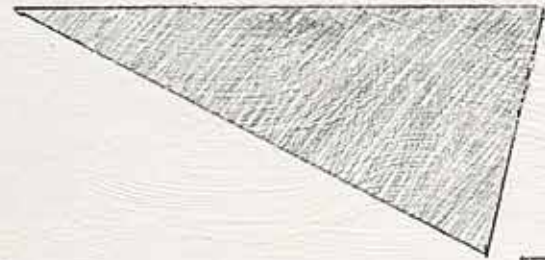
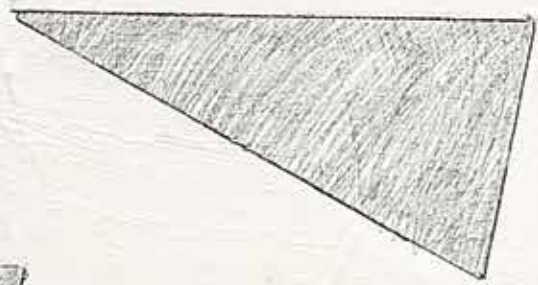
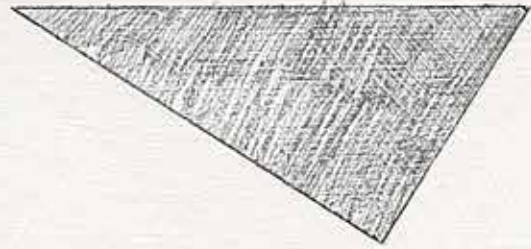




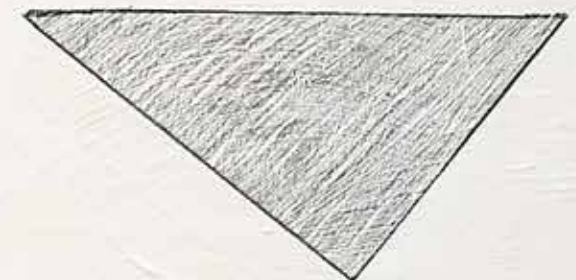
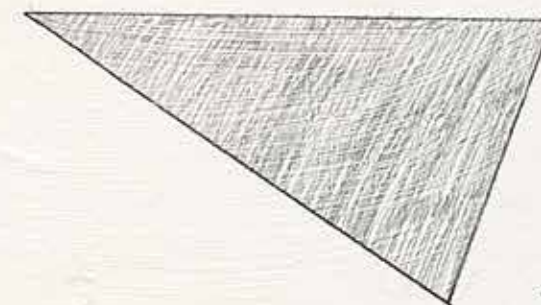
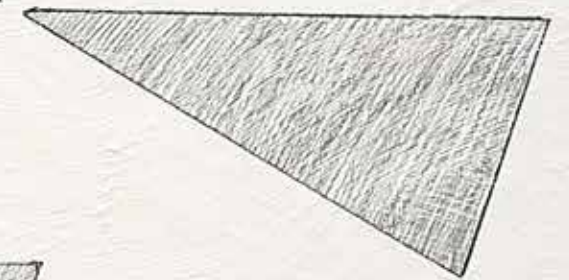
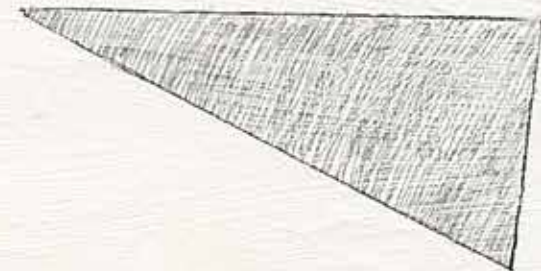
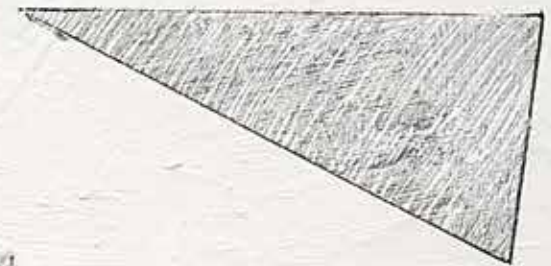
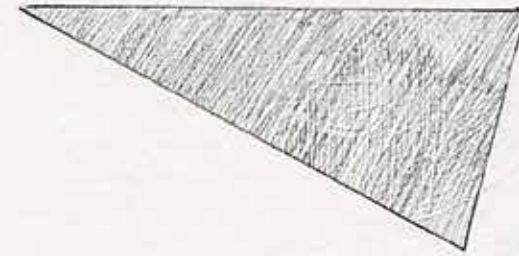


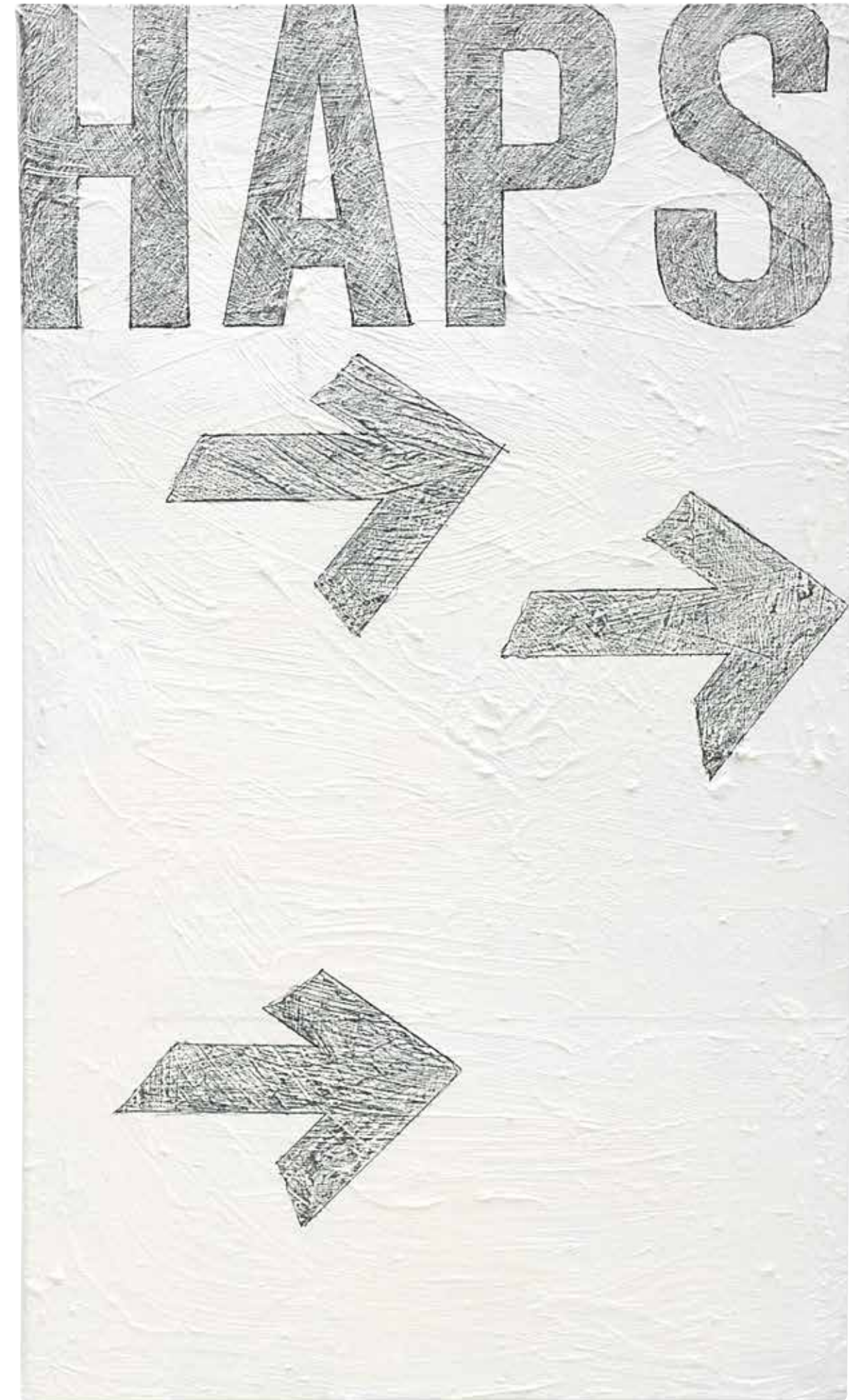
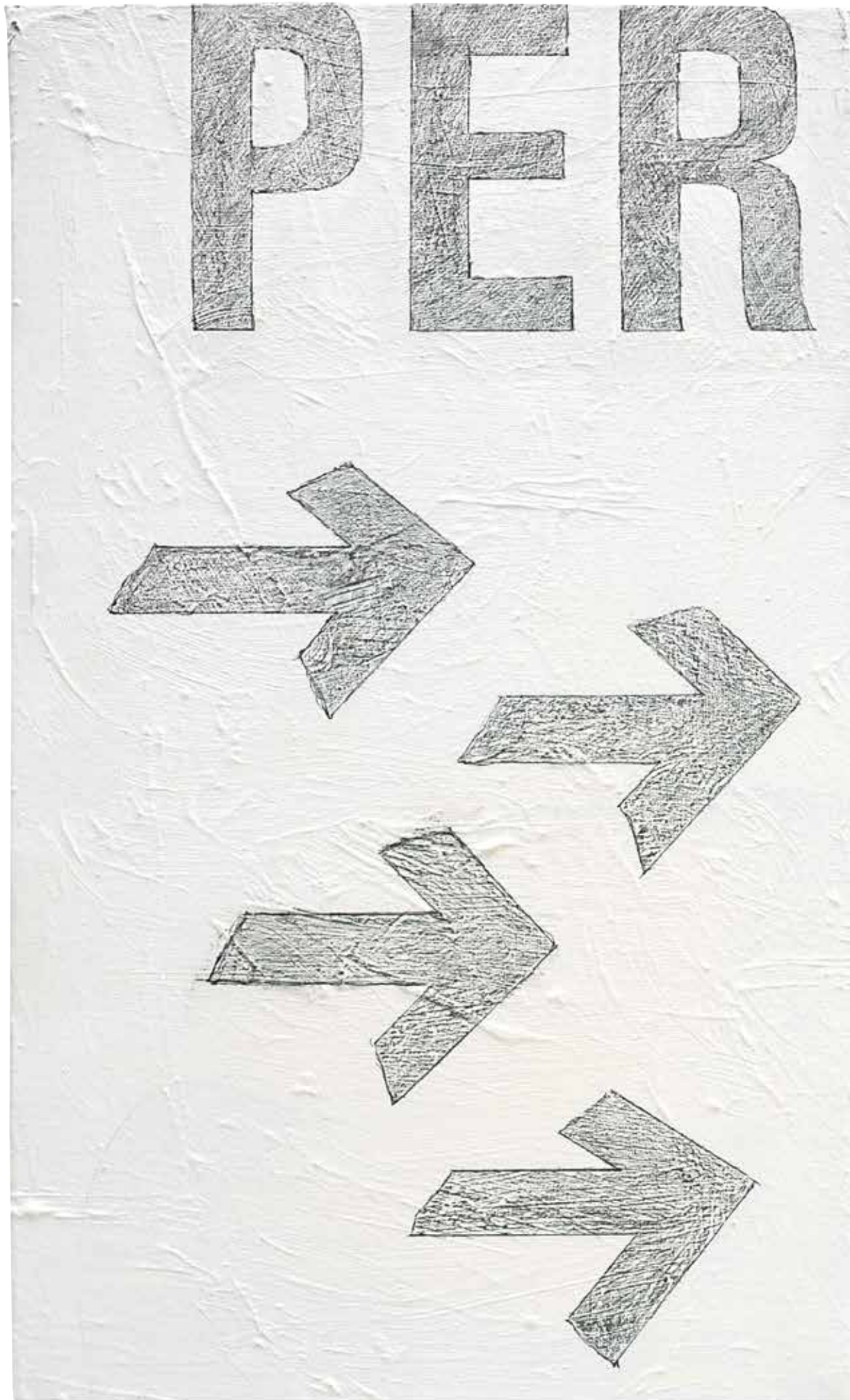


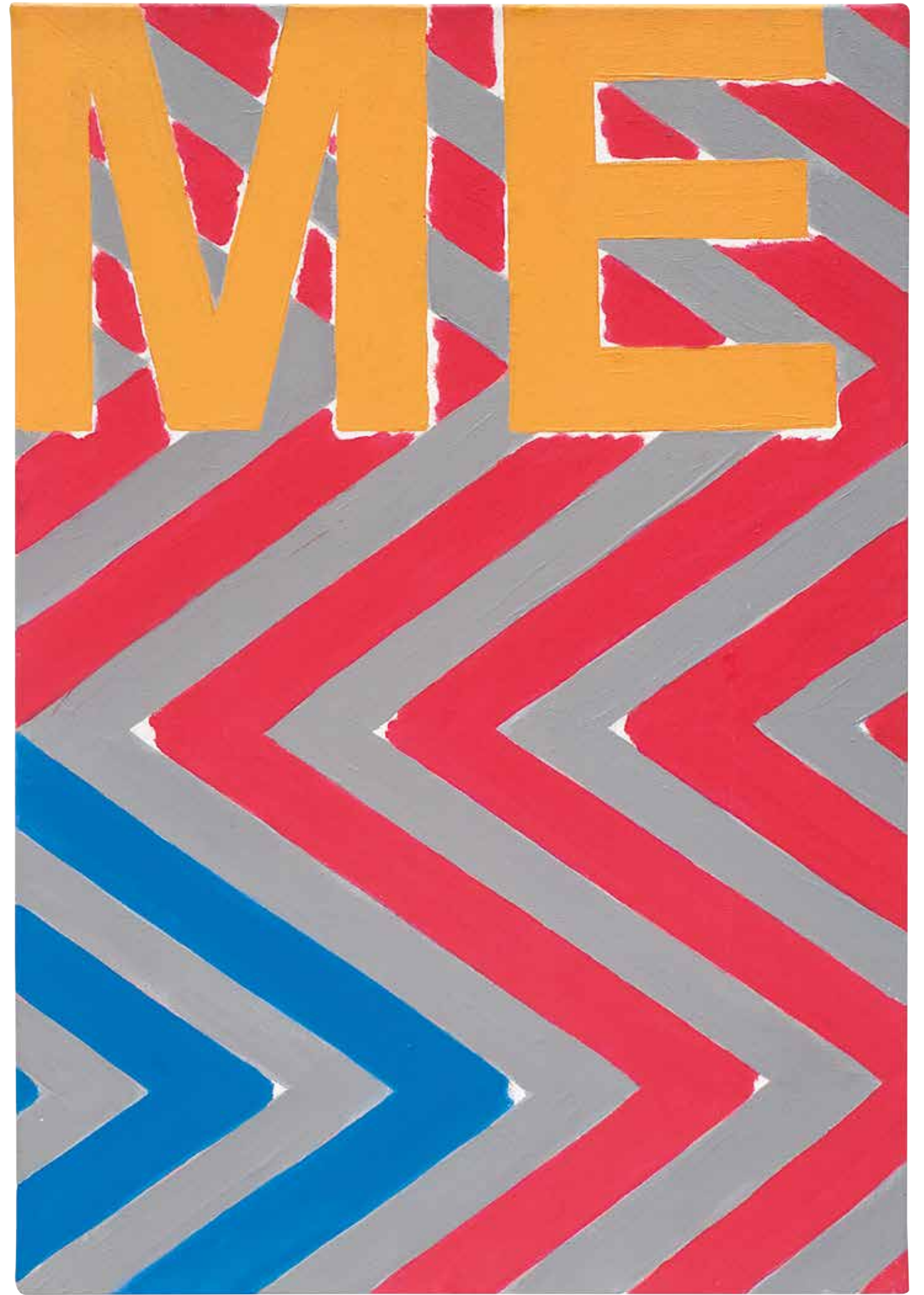
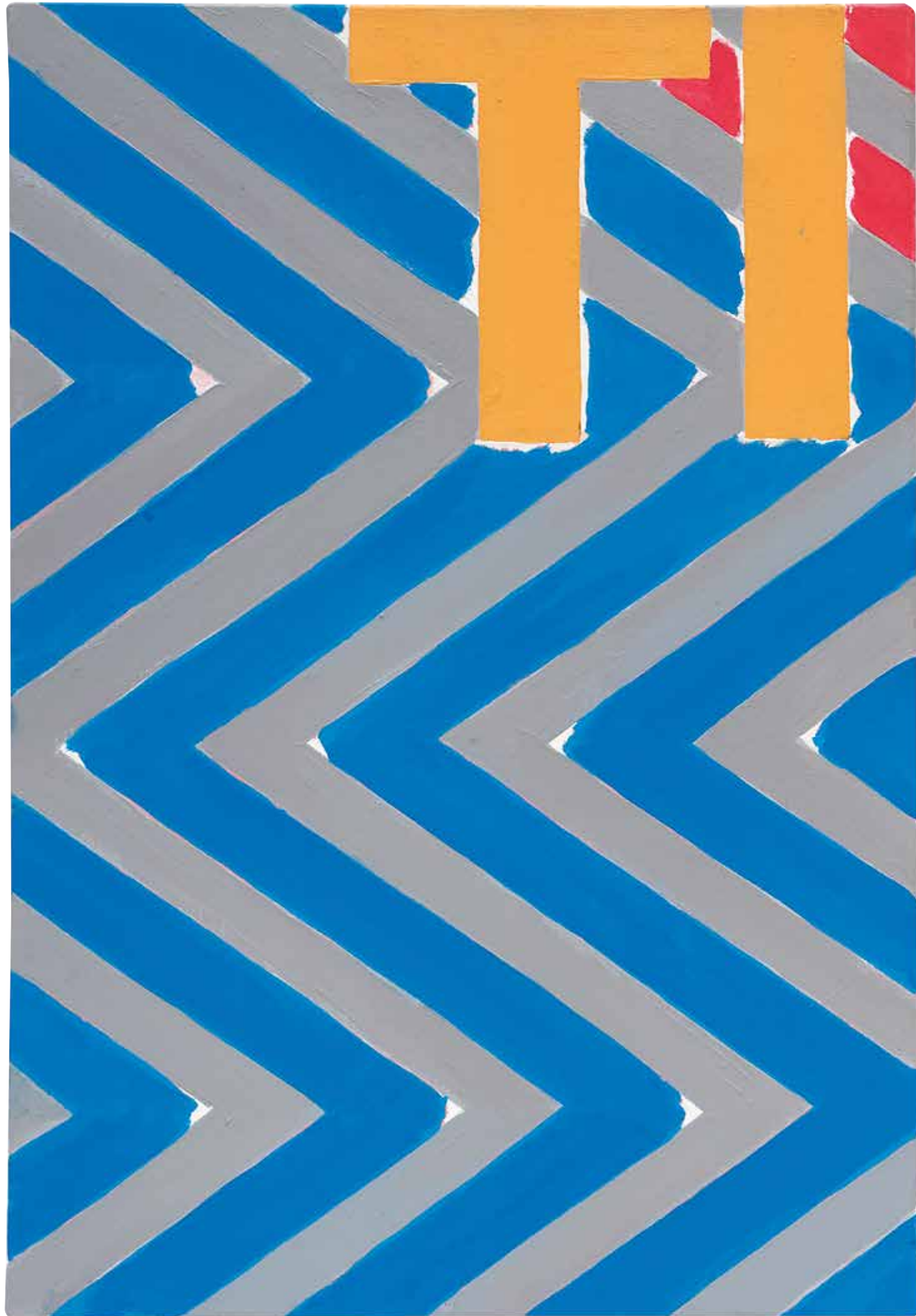
transl



ation

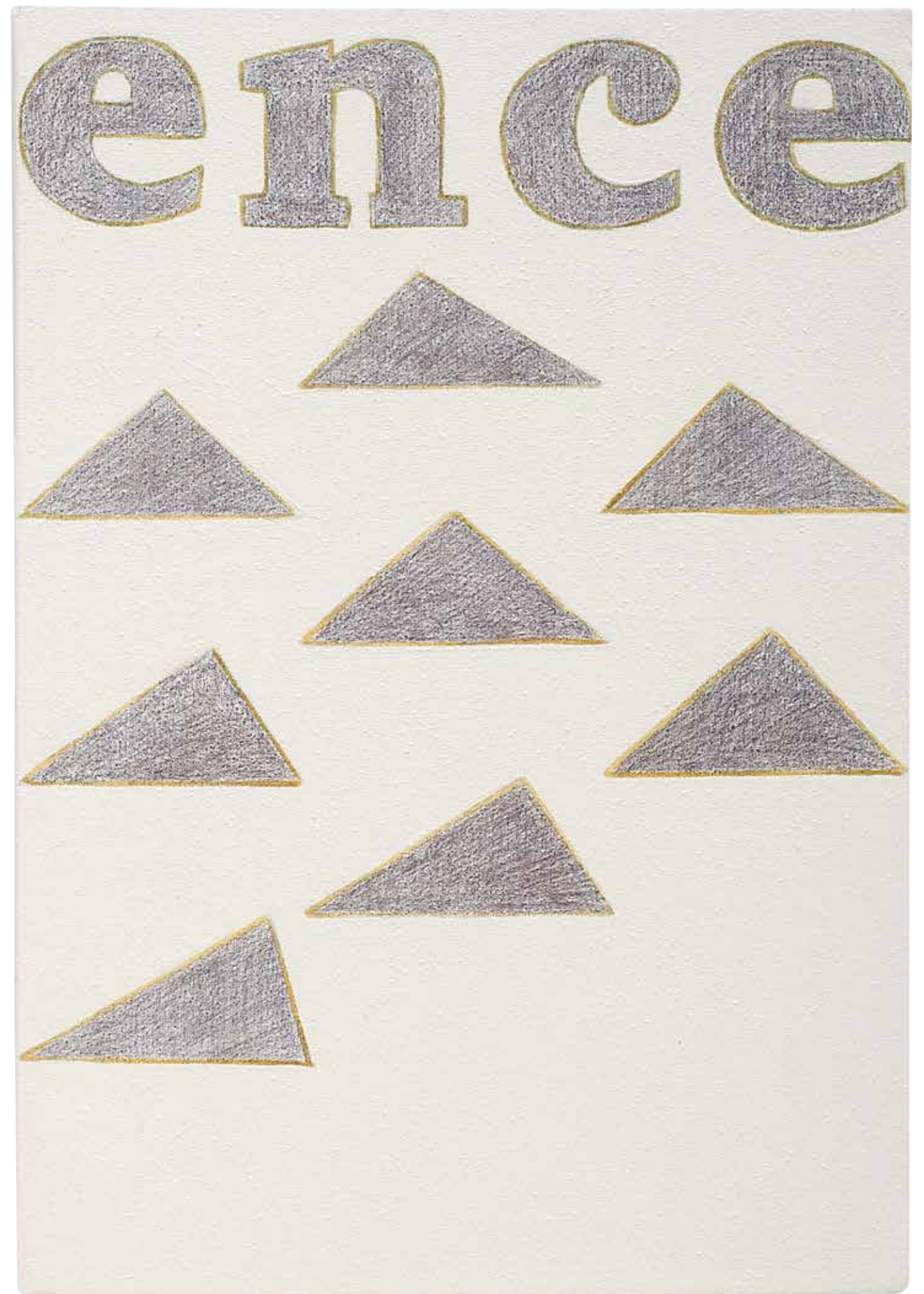


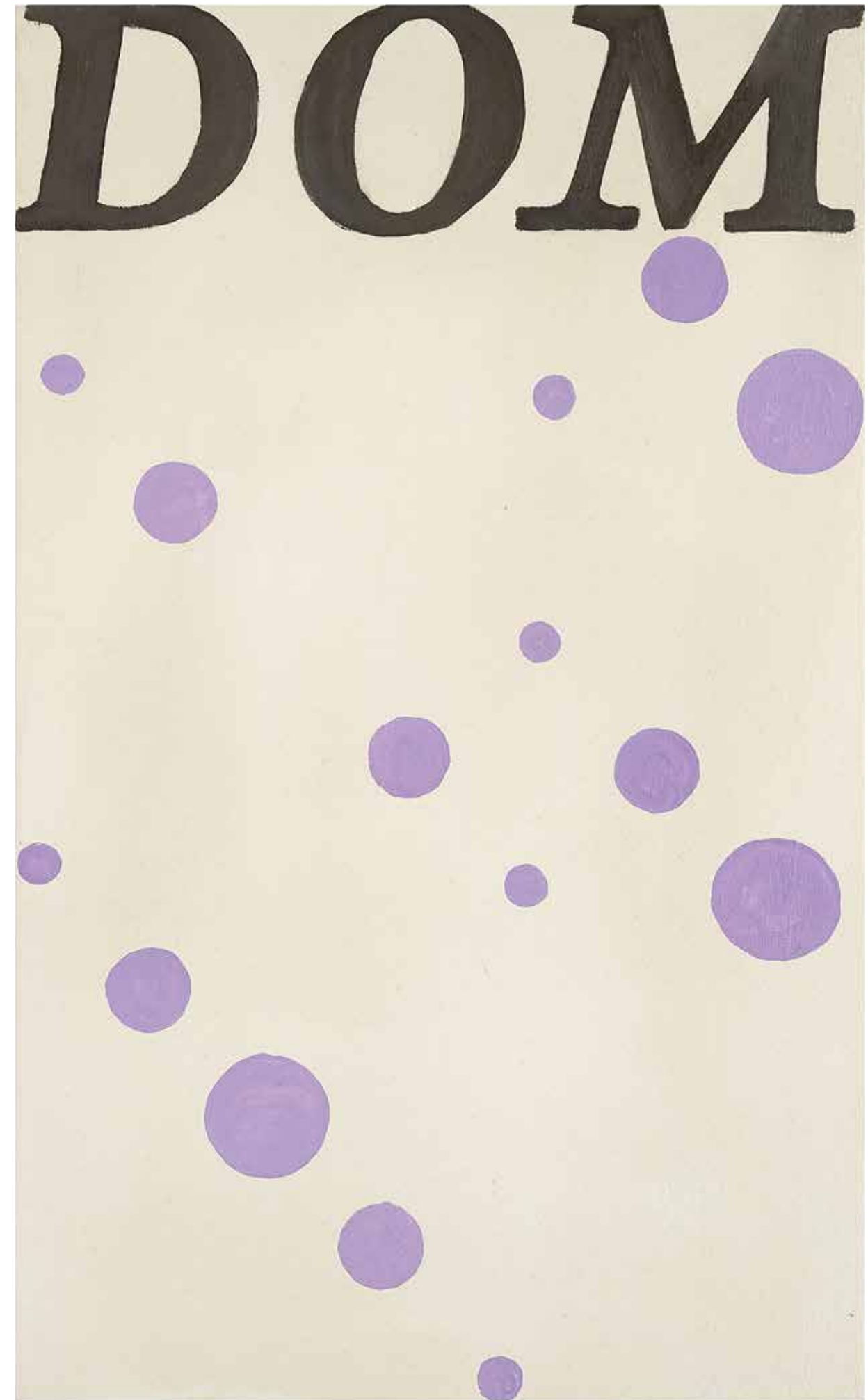
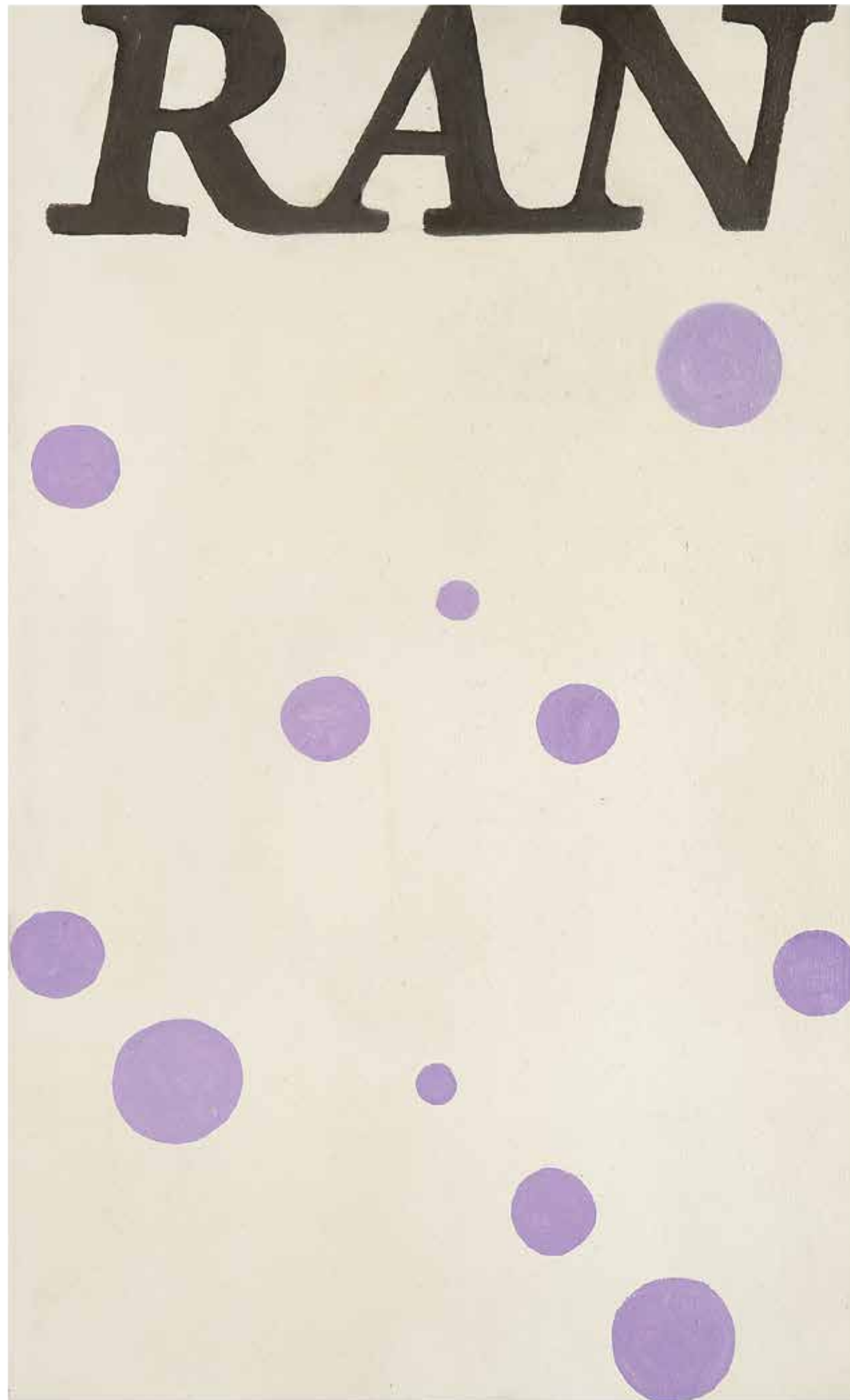


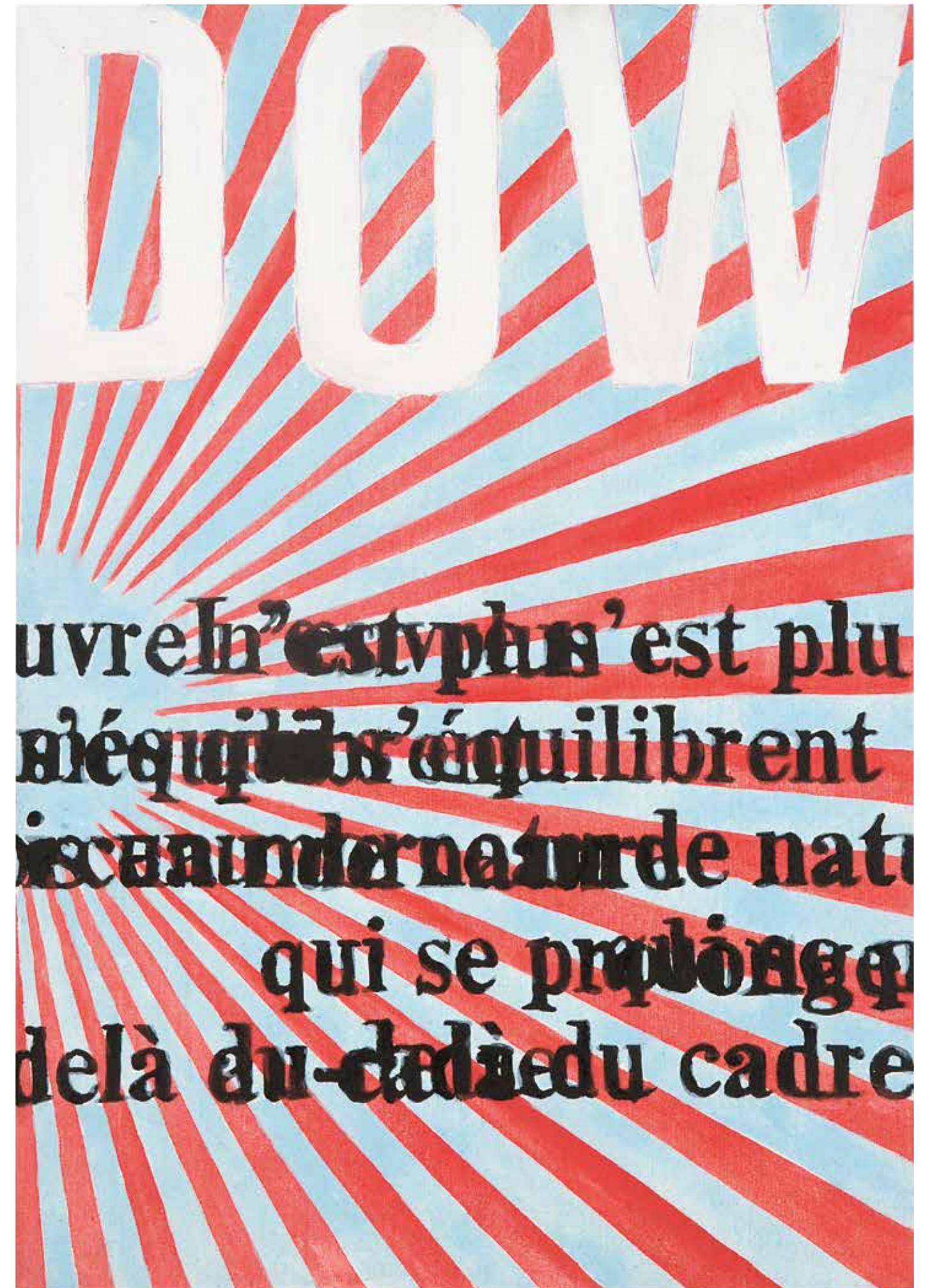
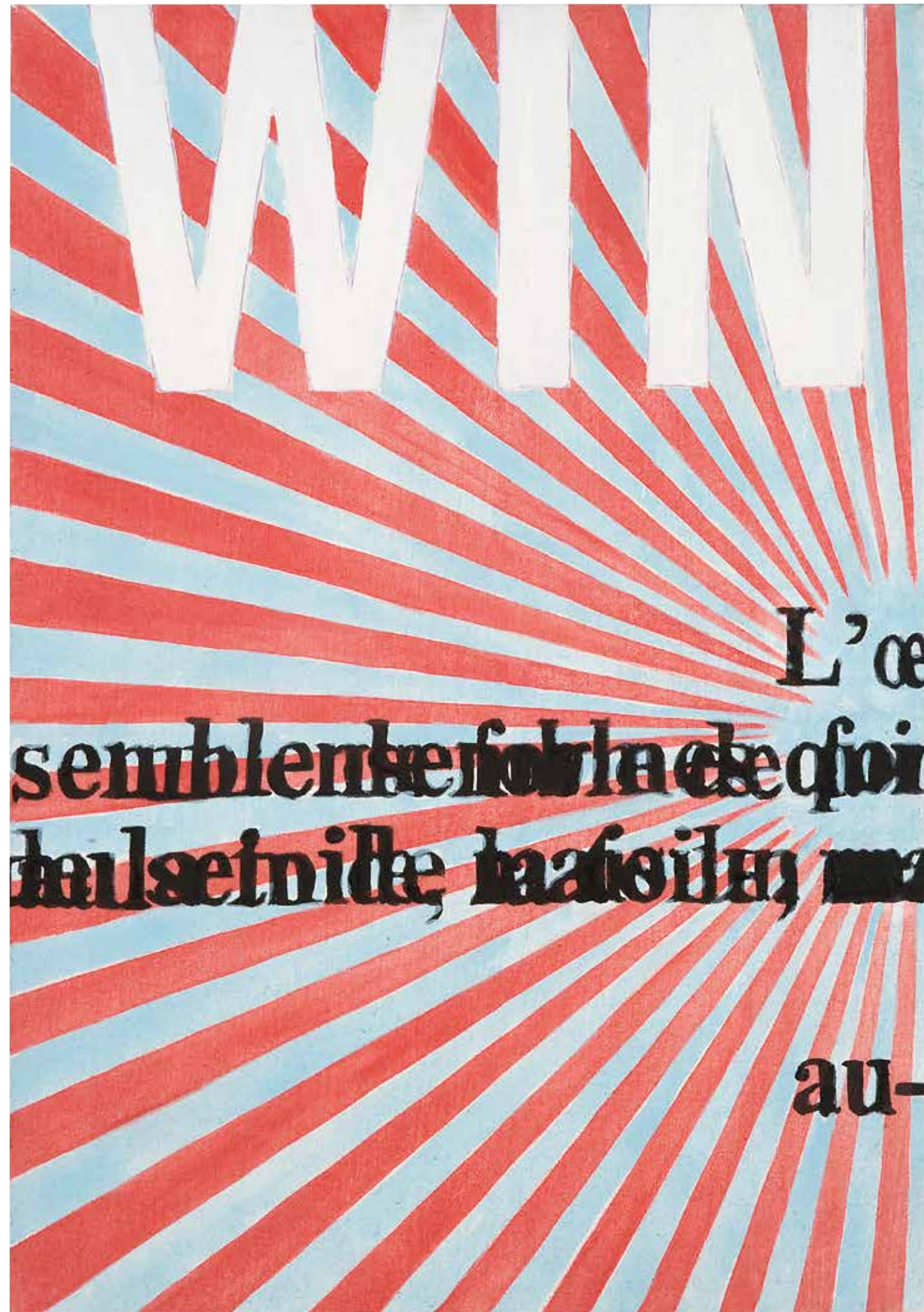


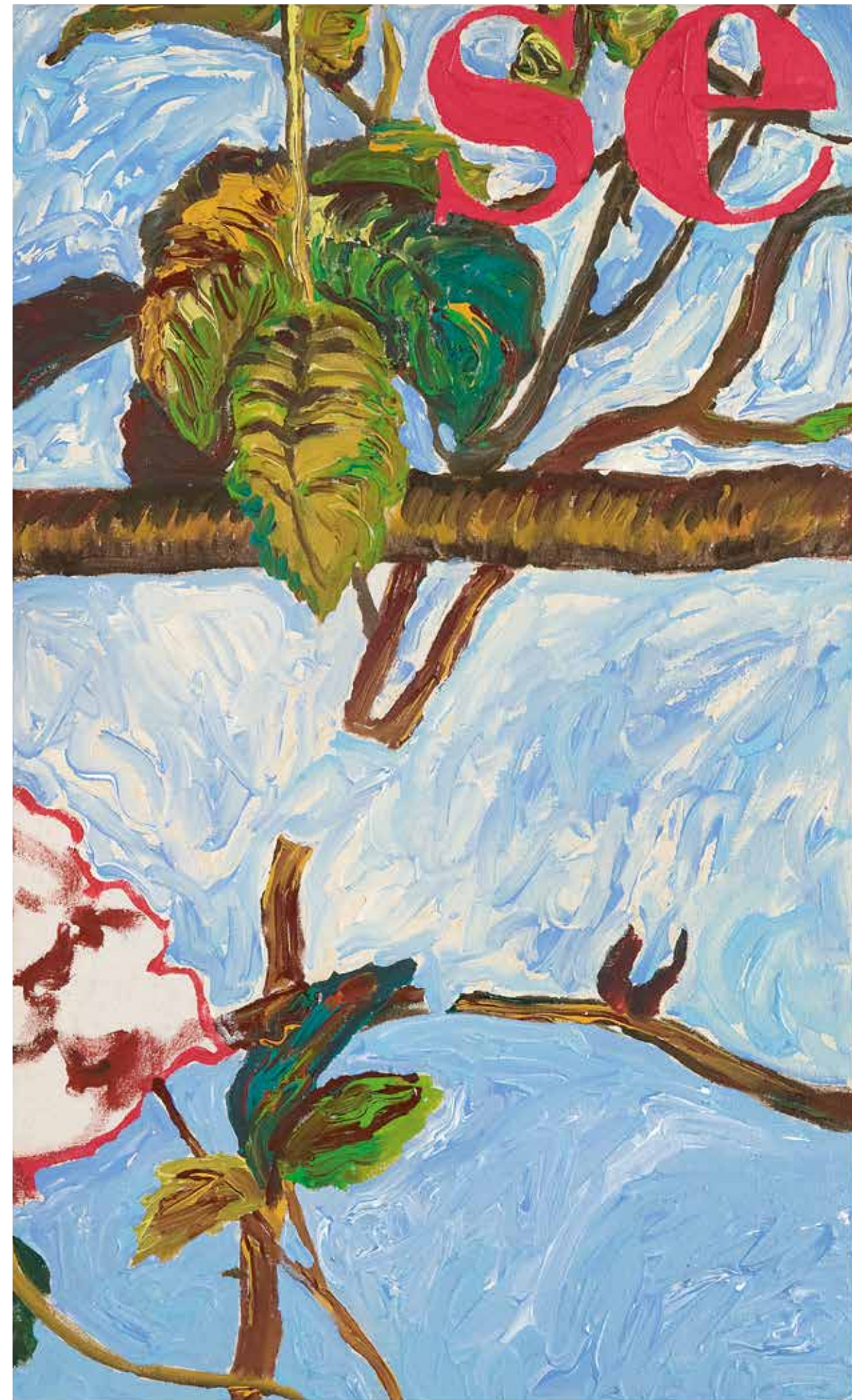


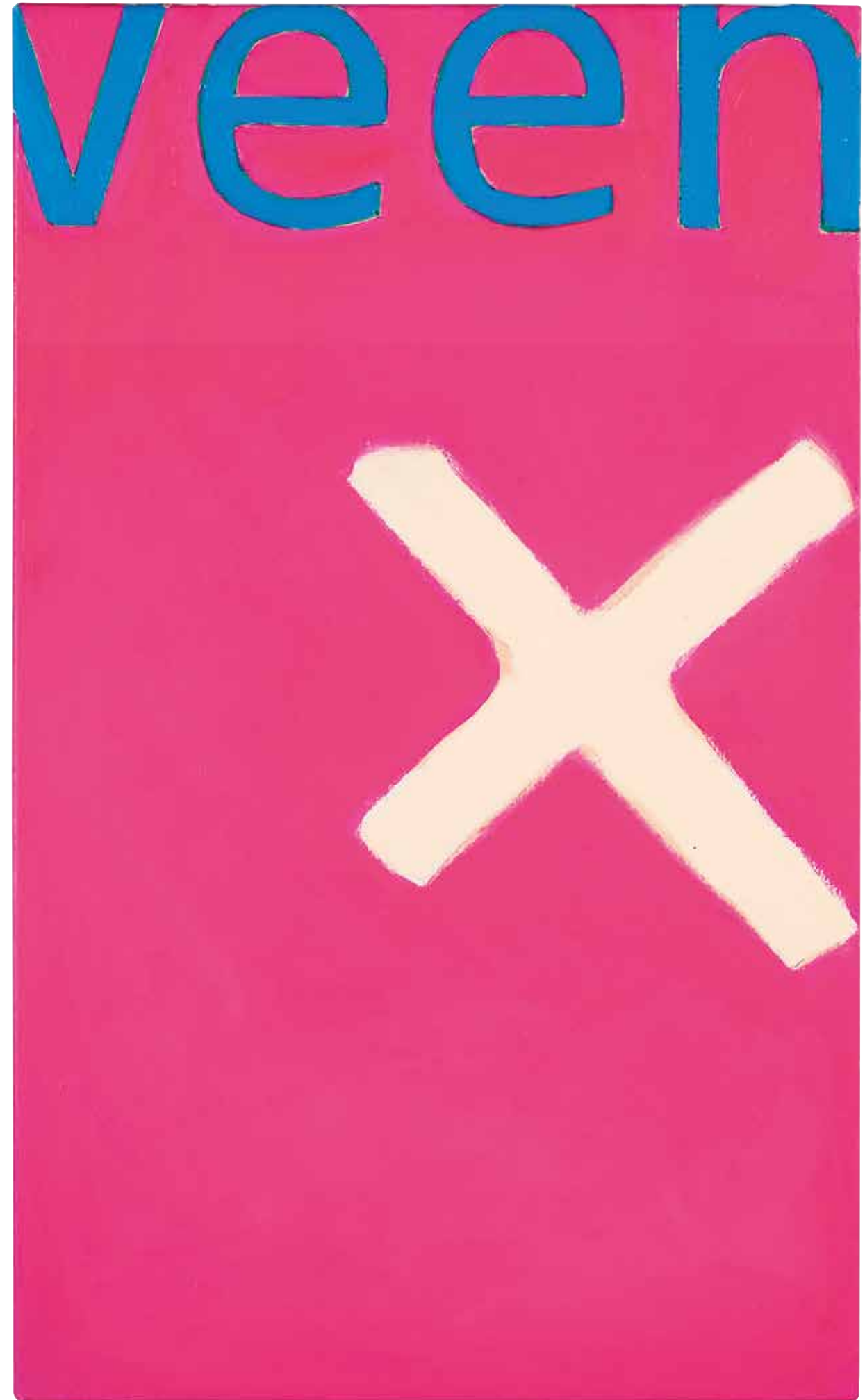


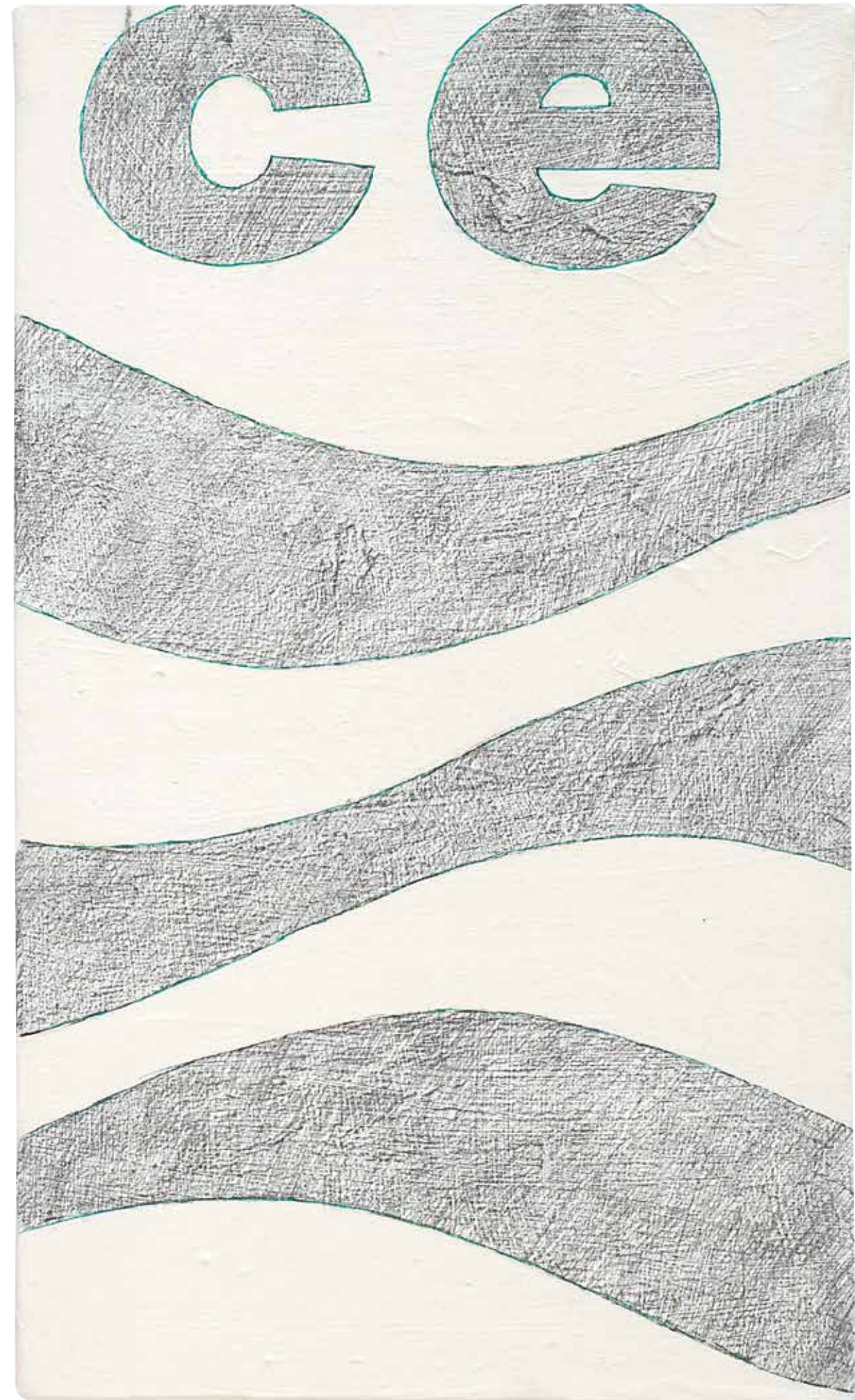


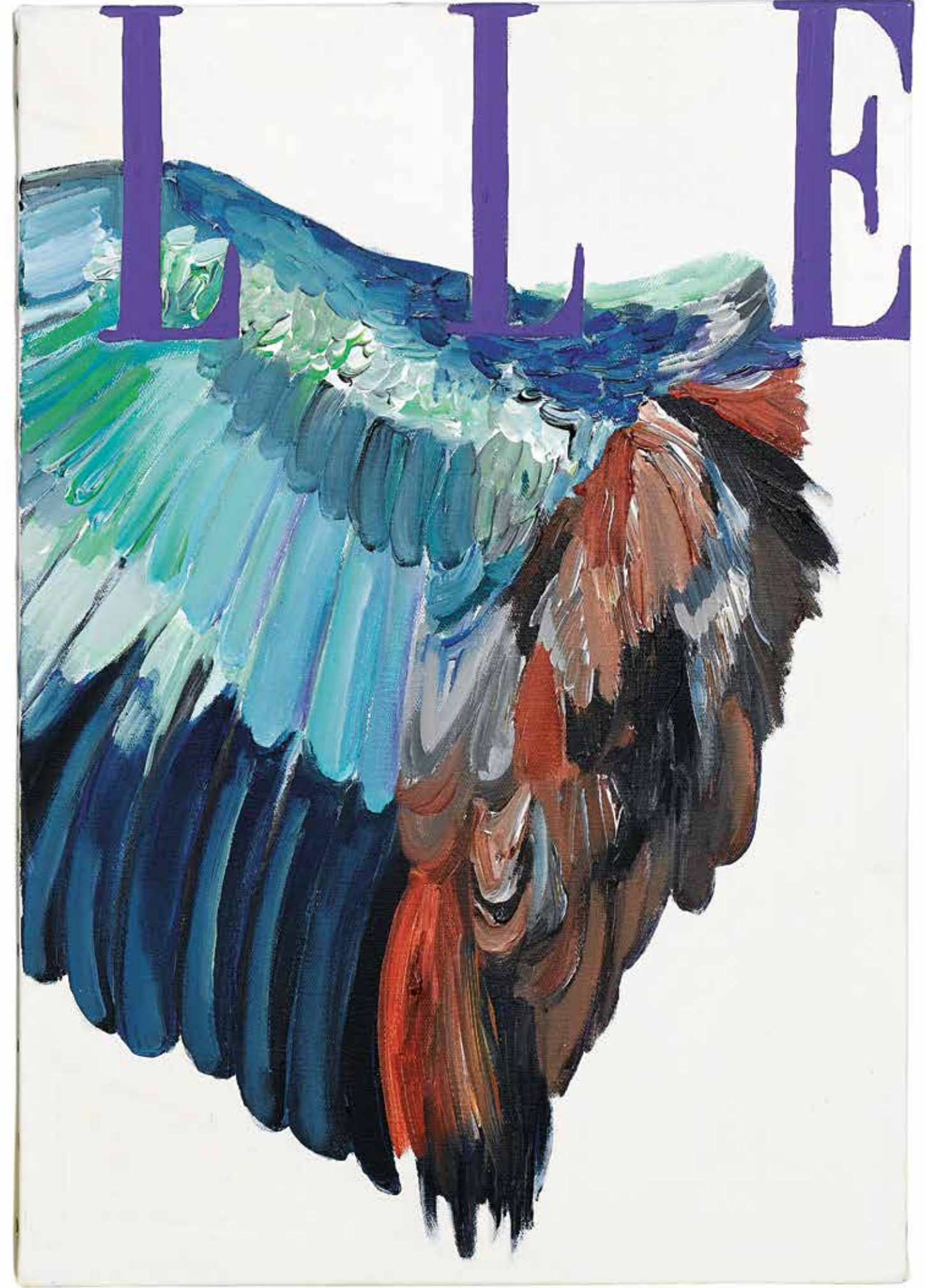












p o o e
o
o o
o o
o

m e
o
o

Augmented Language

The Severed Tongue

At the beginning of *The Tongue Set Free*, the first volume of his autobiography, Elias Canetti recounts how his Bulgarian nanny threatens to cut out his tongue if he reveals to his parents that she is seeing her lover in secret. She speaks Bulgarian to him. He speaks Ladino at home and his parents speak German to each other. His earliest memory: the nanny's lover pulls out his jackknife, opens it and asks the child Canetti to show his tongue, before saying: "Now we'll cut off his tongue".

Magnificent works have been born of this inner experience of the severed tongue. In two forms: the double language of bilingual writers or the language-minus-one of those who do not speak the language their parents spoke, poets who have been dispossessed of their mother tongue or who have freed themselves from it. A ghost-language that comes back to haunt speech through an accent. A Yiddish language carried away with the ashes of most of its speakers. Neglected ancestral languages, sunk in the meagre, black earth from which they arose, disappearing languages, mute languages. One cannot really say that languages die. They forget themselves, fall into each other.

There is no monolingualism in art. Each artist creates his or her language with bits of known or lost languages and from a silence. The artist speaks for the tongue-tied, the aphasic, the stutterers, the voiceless, the autistic, whom words have deserted.

Agnès Thurnauer's severed words leave the fissure gaping open. We feel things falling between the two parts of the word, between the two sections of the painting, in the cut-out part that isolates the predella's panels. What has been lost in this blank space? From what silence have the words been severed? Will crossing the void allow them to be put back together?

A polyptych whose predella have been dispersed is said to be dismembered (*smembrato* in Italian). Its various parts have been scattered, entrusted to different owners, transported in several countries. Some of them have been reconstructed, but most of the time this is not the case, for the collectors or museums that inherited them refuse to part with their sections. The distance between the parts has widened immeasurably, the fissure has deepened, and within it, much more is falling. So it is with looted tombs, despoiled objects, the spoils of war. Works of art are torn from their site without clearly defining the conditions of their circulation. Languages must be translatable and works must travel, but without a stranglehold and appropriation. Languages and works are never entirely property. They pass from eye to eye, ear to ear, mouth to mouth, without really stopping.

In Agnès Thurnauer's *Prédelles*, the words seem to be torn from the tongue, from language. That is to say: they are torn from the liaison. We will also have to say how the words, placed in the painting in this way, connect, but first I would like to stop for a moment to consider the nature of this tearing, this wrenching apart. All languages are made

up of linked phonemes. And all languages connect words and things. This is how language orders the world. At the same time, by making words into symbols or signs, reality is distanced and exiled. Words make things disappear. All the myths relating to language recount the violence of this estrangement, where the word no longer literally summons the thing. I name the sky, the moon and the stars, so the sky, the moon and the stars are born because I have named them. The birth of the word coincides with the birth of the thing. Then it's over, the link is broken. By severing the phonemes, the predella exposes the separation and adds to the unbinding, the disconnection of the word and the thing. Time ['talm] becomes TI // ME ['ti] and [mø – French] or [mi – English] or [mé – Italian]. Cut, severed, time separates us, you and me.

Brou//haha. The origin of all language is probably the exclamation. Dante tells us that since the Fall, human speech has always begun with the exclamation of despair "Heu" [*héhéou*]. The sounds that children first produce, whether imitations of noises or minimal designations, are exclamations, and it is not entirely clear whether they are the trace of a forgotten tongue or the beginnings of a language to come. They are pure acts of speech, of language, representing only their enunciation. As Nikolai Trubetzkoy, the great linguist of the Prague linguistic circle, remarked in his *Principles of Phonology*, onomatopoeia, interjections, and the imitation of non-human noises fall outside the boundaries that define the acoustic form of a language. Sounds seem to come from elsewhere, from the sound reservoir of all languages, all idioms and even beyond human language.

More than a/one language

In the *Prédelles'* language converted into painting, there are phonetic elements, but also pieces of the visible which, although set on the canvas, retain the mobility orality possesses. We have the impression that we can play with them, make them move. For example *bor//der*. In which language can I read this word-frontier? English bursts its banks here. The artist's task is undoubtedly to border the frontier in order to rectify the violence that builds up there. And to embroider by boundaries, edging. By lingering a little longer at this edge, aboard, German arrives, is seen and heard (*Bord*), and we are once again displaced, migratory birds between languages. The same thing, perhaps even more disturbing, in *wand//ering*: roaming is stopped by the wall (*die Wand*, in German). In multilingual places such as camps, encampments and reception, accommodation and detention centres, a genuine linguistic creativity is exercised today, to which researchers have given the name "migralect". Among the four hundred or so words collected by this scientific programme, one, in particular, caught my attention: it is *dalmechar*, proposed by Urdu speakers to mean "translator". Now, in classical Urdu, to interpret is called *tardjuman*, as in Pashto (*tarjoman*) or Farsi (*tarjuman*): the famous dragoman, which gave *truchement* (intermediary, medium, means of expression) in French, and whose name circulates in many languages. The term *dalmechar* is

used by nationals from the Indian subcontinent who arrived in refugee camps, whatever their language of origin, and can mean interpreter as well as lawyer or smuggler. All the intermediaries' functions are thus combined in this term. How has the intermediary, the drogman, become a *dalmechar* today? Undoubtedly through multilingual associations or indeed from camps situated in Germany or along the German border – it stems from German (*dol* = *Deutsch*) and etymologically means "to make German" or "to put into German". But the word has become one of those border words of a language that is invented precisely between languages, from everywhere and from nowhere. By linking languages together, Agnès Thurnauer's severed words have this same communicative scope and power: they can leap over differences, be pronounced as one wishes, say several things within the same language, be distributed, shared and circulated.

Hence in the *Prédelles* there are babble-words (exclamations) and Babel-words (frontier-words, border-words in several languages). Babble-words and Babel-words do not translate. In a way, they forbid translation. For what would it mean to translate again a word that never stops being translated? Babel-words resist the grip of a tongue, while saying that they cannot entirely free themselves from it. They require special attention to construct meaning and to see with all eyes how it is constructed. By distancing translation, they make all the variations and nuances precious. They resist the norm and equivalence. There is nothing sacred, however, in this operation. The refusal of translation is not a prohibition launched in the name of purity, but rather the opposite desire not to fold the word into one language or another, to leave it always in motion. Trans//ation: beyond expression.

Echolalia, stuttering, stretching: orality in painting

Painting is conducive to reverberating the echo. It stages the chromatic variation of languages by giving colours to resonance. It inscribes noise in colour. I would say, if it makes sense, that Agnès Thurnauer's painting, with her *Prédelles*, is an oral painting. Why oral? Not only because it contains words, but because it takes care not to set them down, it literally enforces their sound quality. To do this, it uses a number of procedures.

Echolalia. The repeated sound, reprised on the canvas or from one canvas to another. The trace of childish chatter or bird language.

Stuttering. The sound cut, severed, taken up again, prolonged. The fragile, anxious speech of those who seem to have difficulty allowing themselves.

Stretching. The word stretched, augmented, swift-winged.

Agnès Thurnauer's painting is oral because it represents both the possibilities and the impediments of sounds and senses. And this also includes forms that contradict or repeat, from one panel to another, the work of the word and its cut. We then leave orality without really abandoning it. We enter the forms of writing that keep orality alive: the poem, graffiti.

Enjambment. It can be the definition of the poem. "Just shading-in the cup," writes Mallarmé about the verse in *Toast*. The enjambment is embodied here in the canvas. It manifests itself in lines, perspectives and border overflows beyond the edge. But it is also the gesture proposed to the eye. The spectator of the *Prédelles* is invited to straddle the two parts of the painting. Previously, I used the fissure as a precipice where things fall, as painting falls to the letter in "painting" or as pain falls in *pain//ting*, making a very small noise; so the action of straddling is risky, perhaps even dangerous. But this line that we are proposed to step over, straddle, is also a surface, a blank. We could stay there for a moment, look at ourselves in it, almost lie down in it. It seems to tell us that there is a habitable part for us in the painting, to in turn inscribe something in it, if only our temporary presence. *Cros//sing*.

Border overflow. In medieval or Renaissance polyptychs, by multiplying the frames, predelle end up doing away with the very idea of a frame. This is also the reason why it is futile to dismember them because each of the parts then revives the frame that the whole had tried to abolish. Agnès Thurnauer's double predelle also thwart the frame through this white line that belongs to neither of the two canvases. There is no single frame, but nor are there two frames. It's like with languages. There is not a single language, but nor are there only two. The oeuvre renounces one, the always authoritative one of the unique and the universal, to always overflow the borders towards the many and to augment everything. The severed tongue is an augmented language.

Sometimes walls are knocked down with words written on them. Graffiti is the written form closet to the spoken word, a cry let out without permission, which links spaces and times. A memory of a child's drawing. When the line is not yet writing but already reaches beyond. In Agnès Thurnauer's work, the movement is almost the opposite. It is more a question of returning writing to the word through the visible. Freeing oneself from the frame also means freeing oneself from the usual space of writing experiences. The *Prédelles* thus always begin with the word, which comes to hang – cut/cut-out – at the top of the two surfaces. The characters are typographic, formed outside the canvas, by another gesture which is neither that of writing nor that of drawing and which points to the sculptural oeuvre, endlessly lending itself to multiple variations, de-clin-able, of the *Matrices*. Typographic pleasure is first and foremost and then triggers the imagination of painted writing, which leads from medieval *tituli* to street art and back again. The word comes to the wall, in its supple plasticity, conducive to play, to arrangement, to displacement and to multiple meanings. It can once again be a palpable line, a stammer or a cry, of revolt or joy.

Everything can be read and seen and thus it is heard and understood.

Close to *elle*, to her, to painting

The corpus of *Prédelles* bring “her” and “it” to mind: *elle*.

The first, *Rainbow Elbow*, includes her tools: a palette plate glued to a wing (of a bird? an angel? a *Victory of Samothrace*?) painted realistically on two canvases. On the left, the tip finished with midnight blue feathers, on the right, reddish brown plumes that evoke the broken joint with a body of flesh.

The group of works, about one hundred to date, follows a systematic process. Two panels of 55 x 33 centimetres or 55 x 38 centimetres each form a “set”, a pair. A word cut into syllables is placed at the top of this diptych.

The two parts form a whole which in turn splits into two. Between capital letters, in the same typography as *ELLE* magazine, the word itself, doubled in a stammer, becomes a glossolalia. Homophony between the French “aile” (wing), “elle” (she/her/it) and “L” “leads us to hear “elle, elle, elle, elle, elle, elle” or “L, L, L, L”. The letter and the word are repeated, in French. *Re-elle*. Her/it again, re-L, re-al, real.

Close to her, very close, up against it... painting (feminine in French, an *elle*). Corporeal, sensual, yet it is not exhibitionist. That is to say, the size of the *Prédelles* would allow for intimate use, under the cloak. Bedside paintings, to be read in bed, to be seen from bed, lying down?

Bifide: painting split by the space of language.

WIN//DOW, for example, shows how the division thwarts the unicity of words to turn them into material. Literary material, rendered by the caesura to its literalness of letters and sounds.

This is “verbi-voco-visual”.

Painting is split in its middle, like a forked tongue. By *LA-LA-LALANGUE*.

Here the term “composition” takes on its full meaning. It is also an arrangement in space that plays with the gap, the in-between. This caesura carries out a division in the word, which induces a silence, a sigh, a breath, like a musical score.

To breathe is to inhale, to hold in, to make the air circulate, then to exhale.

The painting inflates, stretches, then deflates, remains in suspense, bursts forth from between the lines and sets off again.

The red and white lines radiate and vibrate. They are organised into rays from a blue centre, itself open by the gap between the sections. The breath of language invites itself into the space “between”.

In French typography, the space between words is feminine. We say “*une*” (a) space. This resonates in the work of Agnès Thurnauer, who has been so successful in restoring the femininity to the names of her peers. Duplicated here, the written text is juxtaposed and we decipher it by habitus, recomposing the meaning of the

fragments from memory, in a mental monologue. This creates an audible and visible sentence, in echo. A little like in the “Language of Birds”, we imagine and sense the meaning of an overprinted text. We de-encrypt. In fact, would painting be a coding process? Does it have a syntax, grammar, declensions?

From the easel to the beside: painting

No longer Painting, no longer THE painting but “paintings”.

To take the pictorial act literally and render it de-painted/ de-picted and “always already written” is to consider the material of words, sound and image.

One thinks of Guy de Cointet’s object-paintings and in particular of their multiple statuses. For example, in the piece *Tell Me* (1979), a large green and white panel serves alternately as a seat, a set and a support.¹

The polymorphism of the paintings corresponds to a polysemy that can also be found in Thurnauer’s works.

Mike Kelley: “I had the impression that his props, at least the abstract, geometric ones, were analogous to the phonemes of language; they were visual phonemes, primordial forms. In his drawings, too, he used letterforms in an abstract, graphic way, but from time to time he arranged them into recognisable words and phrases.”²

The *Prédelles* are painting-texts, their words make images and in turn form sentences in space. The 20th century witnessed the decline of Painting through the inflection of material languages, since Mallarmé and Wittgenstein. Here, the painting is an object of reading, it does not illustrate but embodies the latter. Literally, the predelle perform their function as “bedside paintings”. Their proportions induce a proximity, a “proxemics”.³ This hidden dimension is induced by the plurality of uses of the *Prédelles*.

In this, they announce the *Matrices*, which are sculptures of use.

To say that the painting is an object is to say, like the over-text of WIN//DOW, that it exits “beyond the frame”. *Objet/object*, ob-jet, ejected towards us.

The *Prédelles* paintings are more than things, they exist without us; because the *Prédelles* are objects, they make us subjects. “Painting makes us see what it is to see,” says Agnès Thurnauer in her diary⁴ and “and to see is to create”.⁵

Where am I in the painting? What relationship, what scale, what position in this space?

The caesura also summons the in situ history as an incision. Each wall between the canvases shows its colour, recalls the architecture, under the image, when the canvases are hung freely. The slit which here plays the role of a shutter, given we are dealing with a “window”, is vertical. It is not a strikethrough, a negation nor an erasure. It is a breach in the image that reminds us of how language separates

us in an intimate, inner way. Language’s work in thinking is a rift. And it is through this division that I exist and can speak to the other, in language. No projective space, everything brings us back to the split plane, like the bifid tongue of the snake. It is not the opening of the curtain, which would recall the mythical origin of pictorial illusion, from the fable of Zeuxis and Apelles.⁶

The WIN//DOW contradicts the illusionist tradition of the painting-window. Alberti is credited with the metaphor that painting is a window on the world.⁷ He actually said “a window on the history of the world” initially, and then “an open window from which I could look at what will be painted”. The window has the double possibility of being an opening to the outside or of letting the inside be seen. Here, there is nothing to be discovered behind the pictorial space, the story of which the *Prédelles* make us seer subjects by their “objectivity”, happens in front, here and now, in the present. (TI//ME). It is a frame that reveals nothing, an epiphany of reality.

Painting is not a window on the world, nor an illustrated story: with the *Prédelles*, Agnès Thurnauer reveals to us that it is a layered space, not a simple projection surface but a space-time strata. It is an echo chamber, a *stanza*, where one remains, where one stands. Thus the diptychs double, open up, multiply the planes and prove that painting has several dimensions. It surpasses the two-dimensionality of the painting. Of course, one thinks of the edge, of the sides visible through the space between the two panels, which double the number of sides. It is also the space in front that is extended by our shifting presence. The in-between is that gap which underlines that there is this “proscenium” in which I stand, which would be the optical cone of the third dimension, represented by perspective in the past. Today, this point where I stand is mobile. It is no longer translated into the plane but is effective, in the co-presence induced by the works’ layout, their display. This opens up the question of the fourth dimension, that of relative movement, of the step, of the passage. Agnès Thurnauer revolutionises painting in the same way that Mallarmé reopened the space of the book: she puts the margin back at the centre.

Architext

The border, the liminal, the threshold, is the door of the house, or the frontier. The freehand lines around which the artist paints, or those she draws to the point of exhaustion, vibrate. BORDER. LIMIT. Here, the *M* is cut in the middle and it is the traditional, elaborate, rococo frame of a painting that becomes the motif in the centre of the canvases.

The doubling brings consistency to the paintings, since they come in pairs, without actually being a pair, but rather a set, a mathematical “set”. Sometimes an arrow (PER//HAPS) marks a direction, here inscribed in grisaille on the white material laid down in broad brushstrokes.

When looking closely, we can see the thicknesses, the amalgams of matter.

The *Prédelles* exist in their post-medium materiality. That is to say: they are more than pigment on canvas and surpass the modernist definition of the medium reduced to its support. Following the example of Giotto and Fra Angelico, Agnès Thurnauer innovates and invents a new form: that of architext painting. In Assisi, Giotto materialised the sky in a blue triangle (*St. Francis Giving His Mantle to a Poor Man*, 1297–99), and in Padua (the fresco cycle in the Scrovegni Chapel), he gave the sky its monochrome reality. He led us into the modernity of a non-sacred space. The icon’s immaterial gold ground gives way to space seen from the Earth. The BROU//HAHA responds to the original “hustle and bustle” of the creative act, which is always replayed in the present. For Thurnauer, it is the vision of the Christmas Star. Pink triangles, rounded like fragments of a diffracted disc, are broken up between the sienna letters on an azure blue ground.

When Fra Angelico places words in pictorial space and highlights them in gold, he gives breath, spirit to the material, but he etches it in such a way as to scan a realistic space. At the junction of the still Gothic decorative style and the Revival, his *Annunciation* (1430-32) presents several spaces, separated by columns. Notably, in the centre, the column that literally cuts the space, divides and multiplies it. This division is a conjunction: it induces a notion that links architecture and montage. In Thurnauer’s work, the interval between the panels replaces the column. She introduces, in and with the arches’ forms, a caesura that separates and assembles: a CROSS//ING. The arches are bridges, just as the space between the *Prédelles* is a ford between two banks.

Thus the pink and blue forms are not merely quotations from Fra Angelico but the implementation of the *inchoatio formarum*,⁸ the genesis of forms, updated at the turn of the 21st century. This says two things at least: history is not linear but acts in strata, and the modernist rupture that would like to separate “abstraction and figuration” is meaningless. (ABST//RACT). For the letter is as much a figure as a motif, and the space of colour is not the background on which the motifs rest. On the contrary, it is a *locus* that produces forms. The site of painting is in-formed by the canvases mounted on the stretcher frame, the wall on which they are hung and the space between them. Agnès Thurnauer paints around the letter. She sometimes starts with watercolour and then adds colour – this creates coloured convolutions that give rhythm to the surface area. (NOT//YET) The outline drawn with a felt-tip pen is left visible, lending the surface a vibrato. This one is multiple, like the spirals of ricochets. We are synchronous, “this acute synchronicity which gives good paintings” says the artist.⁹

A painting in representation for per-furniture tension

“The *Prédelles* are like a painting manifesto for me [...] The series was done in the same way as a film is rolled out.”¹⁰

The interval between the paintings turns them into the photograms of a film, of which we are the motion initiators. Thus, for the diptychs, one could speak of an alternated

continuous shot. The ellipsis slips in as an insert. What makes the montage is the “cut and paste”, here $1+1=3$ to quote Jean-Luc Godard. The third is the interval in the creative process. When seeing PAINTING, two panels mounted in an American box frame, I envisage the continuous fall of painting. The stencilled letters as outtake slag from the editing table. The tension between the shots, the suspense, which makes us wait (WANDERING) and makes us a wanderer, like Caspar David Friedrich’s *Wanderer Above the Sea of Fog* (1818). A wanderer who goes to the cinema, who is aware of being in front of moving images. In the same way, the *Prédelles* are paintings conscious of being “in re-presentation” and which replay the abstraction/representation tension as a reactivated performance.

In this, they are the anticipated echoes of the *Matrices*, sculptures of use which mould the space of the absent, counter-relief letters. *Per-furniture*, at the origin of the performance, this ancient term of “*parformer*” which speaks of the perfecting of a form. Furniture, furnishing, so many variations that are pop-ups of the same act. The performance of the drawing is answered by that of the sculptures which already resonate in this gap “between” the *Prédelles*. The separation polarises the two terms: interior, exterior, intimate, *extime*, and exacerbates the dual nature of painting. Abstraction and representation are no longer questions in themselves, but the tension between these two poles is actualised by the gap. This is what is at stake and what extends John Baldessari’s obliterations, who covers faces with dots and Philip Guston’s figure-motifs, with his stippling or feverish tracings. Everything comes back to the fact that the painting is not a surface but an imaginary plane. “It is an illusion, a piece of magic, so that what you see is not what you see,” says Guston.

Agnès Thurnauer’s grey pinks and pink blues, the infinite web of her NOW tell us this. That painting is material, that it can be cut up and reassembled like a puzzle, a Brion Gysin and William Burroughs cut-up, a textual material. The *NOW* series is not *Prédelles*, but these NOW illuminate a practice.

Everything begins, always, like the swirl of the web of solitary pencil drawings. These series of NOW, unique and each time replayed, speak of the tension and fluid looseness found in dance. Choreographies traced on and in the canvas, to the point of exhaustion, the now wins (NOW/WON) always in motion. It is eros, life, (ROSE VIERGE) a rose bush that responds to that of the predella of an Annunciation perhaps? Or again, and surely, the tense dialectic of a relationship between words and images that is “sexioned”, if not sexual. (SEXE). In any case, stretched/tautened like a BOW towards ELLE, painting. A RAINBOW.

1. Marie de Brugerolle, *Guy de Cointet, portrait de l’artiste en cryptographe* (Geneva: JRP Ringier, 2010), p. 134.

2. *Fragments et bribes*, interview between Mike Kelley, Paul McCarthy and Marie de Brugerolle, 1999. Republished in Marie de Brugerolle, *Premières Critiques* (Dijon: Les Presses du réel), 2010.

3. Proxemics is a term coined by Edward T.Hall in *The Hidden Dimension* (Garden City, NY: Doubleday, 1966). It is an approach to space not as an invariable datum and set of coordinates, but as a sequence of perceptions induced by habitus. Social space influences real space, in correlation with language.

4. Agnès Thurnauer, “journal d’atelier”, 2009–12, in *Journal et autres écrits* (Paris: Beaux-arts de Paris Éditions, 2014), p. 225.

5. Ibid, p. 168.

6. Pliny the Elder, *Natural History*, Book XXXVI.

7. Leon Battisti Alberti, *De la peinture*, Book I, §19, translation of the Latin edition by Jean-Louis Schefer (Paris: Macula Dédale, 1992), p.115. In the original edition published in Latin in 1435, Alberti speaks of *storia* which describes fiction and narrative, rather than history. In the Italian edition that he published in 1436, he writes “una finestra aperta per donde io miri quello che quivi sarà dipinto”.

An open window through which I can see what will be painted there. On the subject of the transition from the *storia* to “painting”, see G. Wajcman, *Fenêtre* (Paris: Éditions Verdier, 2004), pp. 54–55.

8. Albert Legrand, *Liber de natura locorum I*, 1, Opera Omnia IX, ed. A. Borgnet (Paris 1890), p. 529, cited by Georges Didi-Huberman, in “La Dissemblance des figures selon Fra Angelico”, in *Mélanges de l’Ecole française de Rome* (1986), p.175.

9. Agnès Thurnauer, op. cit., p. 215.

10. Ibid, p. 174.

Biographie

Artiste franco-suisse. Née en 1962 à Paris. Vit à Paris et travaille à Ivry-sur-Seine.

Au travers de ses peintures, sculptures et installations, Agnès Thurnauer traite de la question du langage. Dans sa pratique picturale, l'écriture est souvent intégrée au tableau, et place le spectateur dans l'émancipation toujours renouvelée de sa propre lecture. Cette plasticité du langage s'expérimente en trois dimensions avec ses sculptures composées de moules de lettres à différentes échelles permettant l'investissement du regard et du corps. Pour Agnès Thurnauer, le rapport à l'œuvre induit toujours une forme de réciprocité. Si l'œuvre lit le monde, à chacun de nous d'en faire notre propre lecture. Ce langage en partage est au cœur de la société et donne à l'art une puissante fonction poétique et politique.

Le travail d'Agnès Thurnauer a été révélé au public par une exposition monographique au Palais de Tokyo en 2003. Depuis elle a exposé au Centre Georges-Pompidou, aux musées des Beaux-Arts d'Angers et de Nantes, au musée Unterlinden à Colmar, au château de Montsoreau-Collection Philippe Méaille, entre autres. Elle a également montré son travail en Belgique au S.M.A.K. de Gand, aux États-Unis au Seattle Art Museum et à la Edgewood Gallery de Yale, au Brésil au CCBB à Rio de Janeiro et dans de nombreuses biennales et centres d'art : Biennale de Lyon, Biennale de Cambridge, Kunsthalle Bratislava, Yermilov Center Kharkiev...

En 2020, Agnès Thurnauer a mis en place une œuvre pérenne, les *Matrices chromatiques*, au musée de l'Orangerie. En septembre 2021, elle a installé une importante commande publique du ministère de la Culture dans l'espace public à Ivry-sur-Seine. En 2022, elle bénéficiera de quatre expositions monographiques, dont celle du musée du Lam à Villeneuve d'Asq et celle au musée Matisse à Nice. Une nouvelle monographie sera publiée chez JRP Ringer avec des textes de Cécile Debray, Dean Daderko et Elisabeth Lebovici.

Agnès Thurnauer collabore régulièrement avec des écrivains, philosophes et poètes pour des publications et des livres d'artistes (Michèle Cohen-Halimi, Tiphaine Samoyault, Rod Mengham, Anne Portugal, Francis Cohen...).

Ses œuvres font partie de nombreuses collections privées et publiques (Centre Georges-Pompidou, musée des Beaux-Arts de Nantes, musée des Beaux-Arts d'Angers, musée Unterlinden à Colmar, Fonds national d'art contemporain (FNAC), FRAC de Bretagne, FRAC d'Auvergne, FRAC d'Île-de-France...).

Biography

Franco-swiss artist. Born in 1962 in Paris (France). Lives and works in between Paris and Ivry-sur-Seine (France).

Through her paintings, sculptures, and installations, Agnès Thurnauer focuses her practice around language. Thus, writing is often present in her pictorial praxis leading the viewer to emancipate endlessly of his own reading. This plastic quality of language can be experienced with her three dimensions sculptures made of casts of letters on different scales letting the gaze and the body involved. For Agnès Thurnauer, the relation with artworks induces reciprocity. If artworks read the world, it is up to everyone to make our own reading. This shared language is at the core of our society and gives art a powerful poetic and political function.

Agnès Thurnauer's work was revealed to the public by a solo show at the Palais de Tokyo in 2003. Since then, she has exhibited at the Centre Georges-Pompidou, the Angers Museum of Fine Arts, ditto in Nantes, at the Unterlinden Museum in Colmar, and at the Château de Montsoreau-Collection Philippe Méaille, among many other venues. She has also shown her work in Belgium at the S.M.A.K. in Ghent, in the United States at the Seattle Art Museum and the Edgewood Gallery at Yale, in Brazil at the CCBB in Rio de Janeiro, and in many biennials and art centres: the Lyon Biennale, the Cambridge Biennial, the Kunsthalle Bratislava, and the Yermilov center Kharkiev ...

In 2020, Agnès Thurnauer set up a permanent work, the *Matrices Chromatiques*, at the Musée de l'Orangerie. In September 2021, she has installed a major public commission from the French Ministry of Culture in Ivry-sur-Seine. In 2022, she will have 4 monographic exhibitions, including the Lam museum in Villeneuve d'Asq and the Matisse museum in Nice. A new monographic book will be published by JRP Ringer with essays from Cécile Debray, Dean Daderko and Elisabeth Lebovici.

Agnès Thurnauer works regularly with writers, philosophers and poets for publications and artist's books (Michèle Cohen-Halimi, Tiphaine Samoyault, Rod Mengham, Anne Portugal, Francis Cohen...)

Her works joined many private and public collections (Centre Georges-Pompidou, musée des Beaux-Arts de Nantes, musée des Beaux-Arts d'Angers, musée Unterlinden, FNAC, FRAC Bretagne, FRAC Auvergne, FRAC Île-de-France...).

Ouvrage publié à l'occasion de l'exposition
AGNÈS THURNAUER / PRÈS D'ELLE
à la Librairie Métamorphoses, 17 rue Jacob, Paris 6^e

Remerciements
Simon Dara, Sébastien Delot, Jean-Pierre Greff,
Anne Portugal, Grégoire Prangé, Galerie Michel Rein
(Paris-Bruxelles), Liza Rižņikova.

Photographies
Alberto Ricci, et © Centre Pompidou, MNAM-CCI,
Dist. RMN-Grand Palais / Georges Meguerditchian
pour la reproduction p. 106-107

Direction artistique
Amélie Boutry

Production & coordination
Alban Caussé & Michel Scognamillo (Métamorphoses),
en collaboration avec Suzanne Côté

Photogravure
Image Press Édition

Traduction
Sandra Reid

Révision
Catherine Jardin

Textes
© Marie de Brugerolle, © Tiphaine Samoyault

Achévé d'imprimer en janvier 2022 sur les presses
de Jelgavas Tipogrāfija à Riga (Lettonie)

ISBN : 978-2-9569223-5-3

