

Agnès Thurnauer

Le lieu est la parole, la parole est le lieu

« Je n'écris pas seulement de la main,
Mon pied lui aussi veut toujours faire le scribe. »
Nietzsche, *Le Gai Savoir*¹

I

Sol

1.

Le mépris que manifestait Socrate pour le « divertissement » de l'écriture était identique à ce qu'il ressentait à l'égard de l'illusion artistique : « Les produits de la peinture sont comme s'ils étaient vivants ; mais pose-leur une question, ils gardent gravement le silence. Il en est de même des discours écrits². » Pour celui qui, comme Socrate, a confiance en la parole vivante du dialogue, en la voix, l'écriture est cause de méfiance : sans auteur présent, n'ayant personne qui réponde, elle semble morte. Mais dans cette distinction, dans ce vide qui institue, réside son étrange pouvoir prophétique incompris du philosophe. C'est cette force qui conduit Agnès Thurnauer à utiliser de manière récurrente texte et signes dans sa peinture, car elle a déjà fait l'expérience de ce pouvoir en son corps : « phrases et passages entiers de lectures qui ont ouvert de nouveaux espaces dans mon corps, créé des correspondances avec d'autres champs, tissé un réseau qui agit constamment [...] ». De ses œuvres, l'artiste affirme : « Les mots comme les images sont pour moi des *déclencheurs d'espace*³ ». Où réside ce nouvel espace ?

2.

Naître, c'est être jeté dans un monde qui nous est antérieur. Et ce monde est discursif, construction d'un langage. La langue est déjà une archive historique et identitaire, un

¹ F. Nietzsche, *Œuvres philosophiques complètes, V* (éd. G. Colli et M. Montinari), trad. P. Klossowski, Paris, Gallimard, 1982, p. 42.

² Platon, *Phèdre*, 275d-275e, trad. É. Chambry, Paris, GF Flammarion, 2008.

³ Agnès Thurnauer, *Journal et autres écrits*, Beaux-Arts de Paris éditions, 2014, p. 33.

territoire formé par des strates géologiques souterraines. Cependant, nous oublions facilement ce *sol* qui demeure invisible, hors-champ, sous la surface de la vie quotidienne : mais c'est cet invisible oublié qui permet la visibilité et la lisibilité du monde, ce que nous voyons et comment nous interprétons (la langue étant déjà une première interprétation du monde). Il existe une structure antérieure, apparemment absente, le plus souvent non thématifiée, qui organise la compréhension possible du monde et de soi. La langue est *extimité*. C'est ce *sol* que *Matrice*, d'Agnès Thurnauer, nous révèle et nous invite à expérimenter. L'étrangeté d'un sol écrit dans lequel nous déambulons ou pouvons nous asseoir, converser, voir, penser, être — mais encore énigmatique, fragmenté, incompréhensible. Comme pour les peintures d'Agnès Thurnauer, cette installation est une géographie qui permet une « promenade physique qui élabore un sens », car « le langage est plus un espace qu'un outil⁴ ».

3.

À l'instar de Socrate, Jésus-Christ fut un maître qui n'écrivit pas de livres, « on rapporte qu'il n'avait même pas de bibliothèque », rappela ironiquement Fernando Pessoa. Et les seuls mots qu'il ait écrits, furent écrits sur le sol et ne pouvaient perdurer. Au chapitre 8 de l'*Évangile de Jean*, il est dit que les scribes et les pharisiens amenèrent devant le Christ une femme adultère afin qu'il se prononce sur ce qui devait être fait – selon la Loi de Moïse, elle devait être lapidée. Lui, le Logos incarné, s'inclina et commença à écrire avec son doigt sur le sol. Parce qu'ils insistaient, il se leva et leur répondit, pour aussitôt reprendre son écriture sur le sol. Contre la stabilité de la Loi, qui aurait été écrite dans la pierre par le doigt de Dieu (Ex., 31, 18), ce messie-à-l'envers écrit aussi avec le doigt, mais dans la poussière du sol.

4.

Ce que le Christ écrivit sur le sol, nous ne le savons pas. Mais par cette écriture il marquait l'espace, le signalait et le transformait en lieu : un *corps-logos* transformait l'espace en *espace-logos*.

5.

La peinture est pour Agnès Thurnauer *lieu de parole*⁵. Non pas au sens courant de peindre ou de dessiner du texte, mais parce que toute peinture est espace critique, matérialisation de la

⁴ Agnès Thurnauer, *Journal, op. cit.*, p. 121.

⁵ Agnès Thurnauer, *Journal, op. cit.*, p.22.

pensée. Une performance : pensée en acte, face à la peintre, face au récepteur. C'est un espace-temps de recherche et de mouvement consistant à mettre en relation des éléments distincts et inattendus qui exigent du spectateur une attention créatrice. *Matrice* nous indique aussi cela.

6.

Face à *Matrice*, je reprends une question de Louis Marin : « Quelle relation “consubstantielle” lie le langage à l'espace et au corps ?⁶ » Ce qui permet de comprendre cette consubstantialité, répond l'auteur, c'est le *lieu* : « Qu'est-ce qu'un lieu ? Un fragment d'espace doté de sa propre unité. [...] Le *lieu* signifie la *relation* de l'espace à une fonction ou une qualification de l'être qui s'y indique et s'y expose, dans son absolue individualité ; autrement dit, la relation de l'espace à la seule épiphanie possible de l'être dans l'espace : le corps. Le lieu est un espace-corps [...]. Aussi, d'ores et déjà, les lieux appartiennent au récit [...]»⁷.

II

Balbutier : la fin, le commencement

1.

Après des débuts prometteurs comme écrivain, le silence. Lord Philip Chandos, fils du comte de Bath, ne pouvait plus écrire. Il n'y parvenait pas. Il sentait, comme il le raconta dans une célèbre lettre de 1603 à Francis Bacon, qu'en utilisant les mots, ils se décomposaient dans sa bouche. Ils se défaisaient, pourrissaient, perdaient leur signification. Dès ce moment, il perdit la capacité de méditer, de parler et d'écrire de manière cohérente. Il se refusa, dès lors, à une quelconque activité littéraire : « Tout se décomposait en fragments, et ces fragments ne se laissaient plus enfermer dans un concept. Les mots flottaient, isolés, autour de moi ; ils se figeaient, devenaient des yeux qui me fixaient et que je devais fixer en retour : des tourbillons,

⁶ Louis Marin, *De la représentation*, Paris, Gallimard-Seuil, 1994, p.132.

⁷ *Ibidem*, p. 132-133.

voilà ce qu'ils sont, y plonger mes regards me donne le vertige, et ils tournoient sans fin, et à travers eux on atteint le vide⁸. »

2.

Comme dans ce champ d'épaves qu'est *Matrice*, à un moment ou à un autre nous aurons déjà senti les mots éclater, tomber et se briser, s'éparpiller en morceaux, perdre de leur pouvoir ou acquérir de nouveaux pouvoirs, ne plus faire ce que nous voulions, dire ce que nous voulions. Ils nous assaillent, nous fuient et nous rendent incapables de dire quelque chose, ou même d'avoir quelque chose à dire. Lord Chandos – ou, plus exactement, Hofmannsthal à travers Chandos –, succomba à l'effroi vertigineux de la présence des choses, incapable de les raconter. Les mots devenaient des fantômes qui le regardaient, ils avaient leur propre vie et ouvraient des espaces inhabituels qui provoquaient des vertiges et menaient au vide.

3.

Paul Celan a ressenti cet échec du langage, mais continua à écrire. L'échec était en vérité la condition nécessaire de l'écriture. En lui, le langage veut se transformer en silence ouvert, il ne peut tout dire. Le langage est déchiré, sans force rédemptrice. Ses mots sont balbutiés, syllabiques, désarticulés. Ils ont le goût de cendre. Sont déjà un reste. Plus qu'une prétendue transparence, ils nous donne : l'« illisibilité de ce monde⁹ », nous font « parler avec les impasses¹⁰ ». Sans foi dans le pouvoir du langage, croyant seulement que « personne ne bénira notre poussière¹¹ ». Son exercice d'écriture n'est pas la proclamation de la mort du langage, mais le fait d'assumer le langage dans sa fragilité, avec toutes ses contraintes et manquements. Même ainsi brisé et en ruines, il continue d'être notre maison.

4.

Dans le poème « Tübingen, Janvier », pensant à Hölderlin et à la phrase qu'il répétait à la fin de sa vie, Celan écrit :

⁸ Hugo von Hofmannsthal, *Lettre de lord Chandos (Ein Brief, 1902)*, trad. A. Kohn/J.-Cl. Schneider, Paris, Gallimard, 1980, p. 80 et sq.

⁹ Paul Celan, *Partie de neige*, trad. Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Seuil, Points/Poésie, 2013, 1, p. 19.

¹⁰ *Ibidem*, 2, p. 55.

¹¹ *La rose de personne [Die Niemandrose]*, trad. Martine Broda, Paris, José Corti, 2002, pp. 38-39.

S'il venait,
venait un homme,

venait un homme au monde, aujourd'hui, avec
la barbe de clarté
des patriarches : il devrait

s'il parlait de ce

temps, il

devrait bégayer seulement, bégayer,

toutoutoujours

bégayer.

(« Pallaksch. Pallaksch¹². »)

5.

En 1891, écrivant *Contribution à la conception des aphasies*, Freud reprit à Hughlings Jackson la description d'une pathologie du langage qui conduit à un « reste de langage » : des mots ou des expressions qui, pour une raison traumatique, deviennent les dernières et sont répétés sans aucun sens. En exemple, il cite l'histoire d'un patient qui « présentait ce reste de langage assez curieux "List complete". C'était un copiste qui était tombé malade après avoir complété un catalogue fort péniblement. » Freud confesse qu'il a lui-même vécu une expérience de langage semblable : « Je me rappelle que par deux fois je me suis vu en danger de mort, dont la perception chaque fois se produisit de façon tout à fait soudaine. Dans les deux cas, j'ai pensé: "cette fois, c'en est fait de moi", et pendant que je continuais à parler ainsi intérieurement, uniquement avec des images sonores tout à fait indistinctes et des

¹² *La Rose de personne*, trad., Martine Broda, Paris, Seuil, Points/Poésie, 2007, p. 38-39.

mouvements de lèvres à peine perceptibles, j’entendis ces mots en plein danger, comme si on mes les criait dans l’oreille, et je les voyais en même temps comme imprimés sur une feuille voltigeant dans l’air¹³ ». Une fois encore surgissent de cette description des mots aériens, fantasmatiques, en train de disparaître, silencieux, ou qui nous regardent. Les mots de la fin. « Cette fois, c’en est fait de moi ». La liste est complète. Un reste qui se répète, en niant, par la répétition, sa propre fin annoncée.

6.

S’il existe un balbutiement de la fin, il y a aussi un balbutiement du commencement. *Matrice* est, pour Agnès Thurnauer, « la naissance du langage¹⁴ ». Et le mots qu’elle a utilisés pour décrire l’apparition de cette installation – outre le titre – son révélateurs de sa naissance : « *Matrice* est sorti du tableau comme Jonas du ventre de la baleine¹⁵. » Winnicott recours à cette même expression pour décrire la relation entre le bébé et la mère, et la séparation-relation qu’ils établissent : « Les bébés sortent de la mer et sont rejetés sur la terre, comme Jonas de la baleine. Ainsi donc, l’enfant étant né, le rivage est le corps de la mère¹⁶. » C’est dans cet espace *entre*, dans la manière dont on a vécu cet éloignement et cette proximité, la confiance ou l’insécurité que l’on a ressenti, l’existence et le succès des objets transitionnels, que surgira « l’espace potentiel » qui est, selon Winnicott, le lieu du jeu et de la culture. Le lieu du langage comme jeu.

7.

Matrice est ouverture d’un espace potentiel, avec des moulages, un cadrage, mais sans la définition absolue du destin ou le poids de l’irréversible : ici, l’on entend encore les sons multiples et étranges d’un « babil indistinct et mémoriel » que nous savions articuler avant que ne vienne une langue particulière et finie, et qui fait oublier cet « arsenal phonétique¹⁷ » initial. Ils semblent prêts à être oubliés. Mais sans cette perte, nous ne pouvons pas parler.

8.

¹³ S. Freud, *Contribution à la conception des aphasies*. Paris, PUF, 1987, p. 112.

¹⁴ Agnès Thurnauer, *Journal*, p. 121.

¹⁵ Agnès Thurnauer in Interview avec Alexandra Fau, *Art absolument*, avril 2015, p. 98.

¹⁶ D. Winnicott, *Jeu et Réalité*, trad. par Claude Monod et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, p. 133.

¹⁷ Daniel Heller-Roazen, *Écholalies. Essai sur l’oubli des langues*. Paris, Seuil, 2007, p. 11-14.

Les pièces de *Matrice* sont les pièces d'un jeu, instituent le territoire d'un jeu. Incertain, comme tous les jeux. Comme celui des osselets auquel jouent les enfants de Médée dans la fresque de Pompéi. *La Medea da Pompei, Casa dei Dioscuri*, qui se trouve aujourd'hui au Musée Archéologique de Naples, est ainsi décrite par Pascal Quignard : « Presque au centre de la fresque, les deux enfants, Merméros et Phérès, jouent aux osselets qu'ils *sont en train de devenir*¹⁸ ». Jouer avec ce que nous sommes ou serons. C'est là le jeu du langage.

9.

Selon l'artiste, *Matrice* est une « structure osseuse qui sort du tableau ». Cette structure ouvre un espace maintenant, du maintenant, de l'éternel maintenant : du commencement. Espace que toutes les œuvres doivent ouvrir. Un espace-enfance. Un temps-infantile. Antérieur à la parole formatée, au temps utile et productif qui nous abstrait du temps habituel, de la loi du langage familial. C'est cela que l'œuvre exige du spectateur : l'ouverture en lui d'un espace propre, d'un espace potentiel, d'attente et d'attention qui, étant provoqué par quelque chose d'extérieur, ne peut survenir qu'au plus intime de soi. Comme la lecture. L'œuvre peut le transformer en un utérus matriciel vide prêt à faire venir à la lumière. Lui faisant découvrir l'*état de naissance*.

III

Vide

1.

Une « matrice » est un modèle. Contenant qui sert à reproduire une autre forme. En ce cas, des moules de lettres. Mais ces moules sont en désagrégation – ou en formation ? –, tels les pièces d'un puzzle plus ou moins reconnaissables. En fait, le centre de cette œuvre n'est pas les moules cassés, la matière qui les forment, mais le vide qui les rend utiles.

2.

Le vide est l'espace de l'accueil. Comme l'a écrit Lao-tseu :

¹⁸ Pascal Quignard, *Sur l'image qui manque à nos jours*, Paris, Arléa, 2014, p. 28.

« On façonne l'argile pour faire des vases,
mais c'est du vide interne
que dépend son usage.

Une maison est percée de
portes et de fenêtres,
c'est encore le vide qui
permet l'usage de la maison¹⁹. »

3.

Ce qui est vrai du vase et de la maison l'est du langage, de l'œuvre et de l'humain. Ils sont également construits autour du vide. Espace inviolable et indomptable. Espace plastique.

4.

Dans un texte où il réfléchit sur l'importance du Tombeau vide dans le christianisme, Louis Marin s'interroge : « Resterait à se demander si toute parole, tout récit en tant qu'acte de narration ou de production de l'opération transformatrice de l'expérience en discours ne résultent pas d'un tel manque, d'une défaillance lacunaire de l'expérience ; et si le discours tout entier ne vise pas à combler ce manque originaire qui le produit et où il se produit pour le réduire [...] »²⁰. » Nous nous servons du langage pour colmater une béance : celle de l'étrangeté de l'expérience que nous faisons du monde et de la vie à laquelle nous voulons donner un sens. Dans la quête de mots pour remplir ce manque, nous refaisons la langue en refaisant le monde. Mais au lieu de remplir absolument la béance, les mots la creusent, la créent, la constituent, parce qu'ils transportent avec eux leur propre vide : le langage transporte avec lui la mort. Le langage, expliqua Hegel, supprime l'être empirique extérieur et crée une existence idéale. Dans le langage, le monde sensible externe est nié et l'homme le prend *pour-soi*. Les mots sont le deuil fait image ou son. Une manière d'affronter l'absence.

¹⁹ Lao-tseu, *Tao-tō King*, XI, p. 13, in *Philosophes taoïstes*, trad. collective, Paris, Gallimard, Pléiade, 1980, p.13.

²⁰ Louis Marin, *De la représentation*, p. 130.

5.

Dans la perplexité du vide dans lequel elle nous projette, *Matrice* n'annule pas l'incertitude, ni l'inachèvement : elle veut déstabiliser les formes. Elle n'ouvre pas seulement des brèches dans le signifié, mais aussi dans le signifiant. Dans cet alphabet évidé, il y a un écart et une imperfection. Il n'y a pas de sens unique, mais des corps démembrés qui créent un *lieu d'errance* pour notre corps : il instaure un vide pour la déambulation. Contre les lieux communs, il propose un lieu du commun. Là où nous pouvons tomber est le lieu où nous devons apprendre à danser.

6.

« Écrire, nous dit Blanchot, c'est d'abord vouloir détruire le temple, avant de l'édifier. [...] Écrire, c'est finalement se refuser à passer le seuil, se refuser à "écrire"²¹. » Pour faire œuvre, on ne peut répéter les gestes des autres, le modèle des autres, la langue conventionnelle du style ou de la mode. Il faut refuser la Loi écrite dans la pierre et se risquer à écrire de manière incertaine dans la poussière. Le travail artistique est une production d'interruptions : ouverture d'espaces vides, déchirures, fente dans la sécurité du monde social et de la culture. Introduire des formes de résistance et de friction. Il doit nous placer face à une langue étrangère –, même si elle semble nôtre, nous ne la reconnaissons déjà plus – écrite dans la poussière que nous sommes. Il faut secouer le lieu où nous sommes et faire qu'une partie des fondements se révèle : montrer quelque chose de l'inexprimable qui est le garant de ce que l'on peut dire.

7.

J'ai repris le titre de ce texte au poète mystique du XVII^e siècle, Angelus Silesius :

« Le Lieu est la Parole.

Parole et Lieu sont un, et si le Lieu n'était
d'éternelle éternité, il ne serait Parole²². »

Comme le fait souvent Agnès Thurnauer, l'auteur joue avec le son des mots : *Der Ort ist das Wort*. Comme si l'identité entre Lieu et Parole fût de telle manière absolue, que même le son les identifie et les confond. Pour le mystique, le lieu où la vie a cours est le Verbe même.

²¹ Maurice Blanchot, *Le livre à venir* (1959), Paris, Gallimard, Folio, 1986, p. 281.

²² Angelus Silesius, *La Rose est sans pourquoi*.

La proto-Parole qui pénètre tout et a tout créé. Mais par delà, ou en deçà, de l'interprétation théologique, nous pouvons discerner un autre sens dans le texte : l'homme ne vit déjà plus dans un monde physique, ce lieu que nous habitons est fait de paroles et de lectures. Tout ce que nous touchons se transforme en langage — ce pouvoir divin de création est aussi une malédiction, comme celle de Midas. Nous sommes les échos de textes passés, nous sommes enchevêtrés dans une histoire, des narrations et des fictions que nous avons reçues des autres. Nous sommes un agrégat d'influences et de collages, comme ce texte. Celui-ci est un lieu fragile, de poussière et de cendre, d'ossements et de restes, parce que les mots sont à notre image. Ou bien serions-nous à leur image ?

8.

L'œuvre d'Agnès Thurnauer nous lance dans l'ouvert : plus que des mots définis ou des discours définitoires, elle nous donne le lieu potentiel d'où peut surgir quelque chose encore indéfini, à venir. Vide qui permet un excédent. Nous entrons ici dans le royaume ludique et plastique de l'enfance.